

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

VITÓRIA AZEVEDO DA FONSECA

**O CINEMA NA HISTÓRIA E A HISTÓRIA NO CINEMA:
pesquisa e criação em três experiências cinematográficas
no Brasil dos anos 1990**

**NITERÓI
2008**

VITÓRIA AZEVEDO DA FONSECA

**O CINEMA NA HISTÓRIA E A HISTÓRIA NO CINEMA:
pesquisa e criação em três experiências cinematográficas
no Brasil dos anos 1990**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor. Área de concentração: Cultura e Sociedade.

Orientadora: Prof. Dra. ANA MARIA MAUAD

NITERÓI
2008

FICHA CATALOGRÁFICA

VITÓRIA AZEVEDO DA FONSECA

**O CINEMA NA HISTÓRIA E A HISTÓRIA NO CINEMA:
pesquisa e criação em três experiências cinematográficas
no Brasil dos anos 1990**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor. Área de concentração: Cultura e Sociedade.

Aprovada em março de 2008

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Knauss
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Antônio Carlos Amancio
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Mônica Almeida Kornis
CPDOC/FGV

Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin
Universidade de São Paulo

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora Ana Maria Mauad, que com confiança e paciência foi acertando os trilhos desse caminho.

A Capes, pelo financiamento.

A todos aqueles que contribuíram para a realização deste trabalho e especialmente aqueles que, pacientemente e solidariamente me concederam entrevistas e materiais relacionados aos filmes aqui analisados. Suas entrevistas foram muito mais do que fonte de informações, foram um aprendizado sobre vários aspectos desse meio.

Agradeço também àqueles que, mesmo não estando diretamente envolvidos nos filmes analisados foram bastante solidários em compartilhar suas experiências e contribuírem com a minha compreensão sobre esse “mundo do cinema”. Dentre eles, Silvio Tandler, Fernando Spencer, Ricardo Miranda, Carlos Diegues, Jean Claude Bernardet e Paulo Betti.

A todos aqueles com quem conversei sobre o meu trabalho cujos comentários, reações, perguntas, sugestões, questionamentos e/ou críticas foram fundamentais para que eu pudesse pensar e repensar esse processo de elaboração e argumentação.

Aos meus amigos e familiares que foram fundamentais em um momento difícil, que me mostraram que nada é tão precioso na vida quanto a amizade. Eles foram meu porto seguro para que eu pudesse dar continuidade a este trabalho.

Meus agradecimentos especiais para algumas pessoas que me apoiaram diretamente nesse processo: à minha mãe e meu irmão, companheiros de viagem; às minhas amigas, Mônica, Heliana e Nanci, que de vez em quando me tiraram de casa para respirar um pouco (meninas, já podemos viajar!). Agradeço ainda ao meu tio Francisco, que me acolheu em São Paulo e possibilitou o isolamento necessário para a elaboração do texto final e Alexandre Carvalho que me possibilitou repensar algumas das idéias aqui colocadas e foi um interlocutor importante nos últimos momentos deste processo.

Agradeço a Renata Novato pela leitura atenta da versão final desse texto.

E, por ultimo, agradeço aos professores Tunico Amâncio e Mônica Kornis pela dedicação com que leram o texto da qualificação e anotaram diversos itens para revisão e reflexão. E pela participação na banca de defesa, junto aos professores Paulo Knauss e Eduardo Morettin, a quem sou muito grata por aceitarem o convite.

*Para os AMIGOS,
“esses são imprescindíveis”.*

RESUMO

A tese tem como proposta a análise dos procedimentos de pesquisa para elaboração dos filmes *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes* (Toni Venturi, 1997), *O Cineasta da Selva* (Aurélio Michiles, 1997) e *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1996) com o objetivo de refletir sobre a produção de representações históricas pela historiografia e pelo cinema. Enfatiza-se a relação entre cinema e história no âmbito do processo de elaboração de uma abordagem histórica na tela. Os procedimentos de pesquisa na elaboração de um filme com temática histórica foram tratados neste trabalho como um elemento constitutivo da prática de representação fílmica. Não foi objeto dessa investigação, nem seus procedimentos, a “verificação” da veracidade das informações ou a “legitimidade” ou “autenticidade” das fontes usadas. O objetivo voltou-se fundamentalmente para a reflexão sobre o complexo processo de elaboração do filme no qual participam visões de história, objetivos, disponibilidade de documentos e uma gama de fatores que podem influenciar em qualquer processo criativo. Cada uma das obras foi tratada de acordo com as especificidades da sua proposta e tipo de produção, para tanto foi utilizada a metodologia de história oral e da análise dos elementos da narrativa fílmica, bem como uma substantiva bibliografia sobre teoria da história.

Palavras chaves: pesquisa histórica, roteiro, cinema brasileiro, filmes históricos

ABSTRACT

Based upon on the historical research procedures of three movies – *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes* (Toni Venturi, 1997), *O Cineasta da Selva* (Aurélio Michiles, 1997) e *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1996) – this thesis analyses the relationships between history and cinema in the contemporary Brazilian History. Our main purpose was to understand the social production of historical representation either in the historical field as in the cinematographic ground. In order to make it possible we treated the historical research procedure as a constituent element of the film representation in movies with historical issue. We avoid the disposition to “verify” the veracity of the information or the “authenticity” or the “legitimacy” of the used sources, usually applied in the historical analysis of this kind of movies. On the other hand, we had rather emphasize the complex procedure of making the film in which participate historical visions, objectives, availability of documents, and a wide range of factors that may have influenced any creative process. Each of the three movies analyzed was treated according to its declared particularities and the type of production. For this were used the oral history methodology and the analysis of the filmic narrative elements, as well as a referential bibliography on history theory.

Keywords: historical research, script, Brazilian cinema, historical films

SUMÁRIO

Introdução	10
1. Capítulo 1: A experiência cinematográfica e os elementos da produção fílmica	34
1.1. Palco das produções: “Retomadas”.....	34
1.2. A produção da autoria coletiva.....	42
1.2.1. Etapas da escrita: roteiro e montagem.....	44
1.3. Construção do ponto de vista.....	48
1.3.1. Autores do <i>Velho</i>	48
1.3.2. Autores do <i>Cineasta</i>	51
1.3.3. Autores do <i>Baile</i>	54
2. Capítulo 2: O Velho, uma história	59
2.1. Ampla pesquisa: 70 anos em 100 minutos.....	59
2.1.1. Os procedimentos de pesquisa e a narrativa.....	60
2.1.2. A ampla pesquisa na tela.....	65
2.2. Idéias norteadoras: o fim e o início.....	75
2.2.1. Princípios: o ponto de vista na primeira cena	76
2.2.2. Últimas imagens: a impressão que fica.....	80
2.3. Pesquisa e dramaturgia: em busca de emoções.....	87
2.3.1. A imagem como metáfora: canteiro de rosas.....	89
2.3.2. O papel dos entrevistados	91
2.4. A construção dos temas	94
2.4.1. A Coluna Prestes.....	94
2.4.2. O Velho e o caso de 35	100
2.5. Levando em conta a pesquisa.....	109
3. Capítulo 3: Cineasta em várias linhas.....	110
3.1. Pesquisa inicial.....	112
3.2. Narrativa exterior: as vozes dos outros	121
3.2.1. Primeiras imagens da construção de uma história.....	121
3.2.2. Eldorado das ilusões e Cineasta da Selva: estreitas relações	125
3.2.2.1. Referências ao cinema em Manaus.....	127
3.2.2.2. Início da carreira: escândalo do Putumaio.....	130
3.2.2.3. Onde termina a história.....	132
3.2.3. Silvino, cineasta do ciclo da borracha.....	136
3.3. Narrativa interna: as memórias ficcionais.....	143
3.4. As imagens de Silvino: outras histórias	151
4. Capítulo 4: Baile Perfumado, a presença de idéias.....	157
4.1. Apresentação: cangaço inovador.....	157
4.2. Filme e pesquisa	160
4.3. A história narrada no <i>Baile Perfumado</i>	168
4.3.1. História: narrativa lacunar	168
4.3.2. Lampião e o cangaço nas telas.....	186
4.3.3. Abraão: entre artista e comerciante.....	195
4.4. Ferramentas da idéia: cenário, figurino, adereços, música.....	199
Conclusão	208
Fontes	215
Bibliografia	221
Anexo.....	228

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo a reflexão sobre a relação entre cinema e história no âmbito do processo de construção de uma abordagem histórica na tela. Essa etapa de construção de uma narrativa fílmica a partir de um diálogo com as fontes documentais¹ denomino de “pesquisa”.

Analisar os procedimentos de pesquisa na elaboração de um filme com temática histórica não tem por objetivo “verificar” a veracidade das informações ou a “validade” das fontes usadas, mas refletir sobre o complexo processo de elaboração do filme no qual participam visões de história, objetivos, disponibilidade de documentos e uma gama de fatores que podem influenciar em qualquer processo criativo².

Elaborar um filme que pretenda uma interpretação válida historicamente³ requer um diálogo constante com a documentação e, principalmente, uma reflexão sobre as maneiras de construir sua abordagem numa linguagem cinematográfica. Criar em imagens e sons um enredo pautado em uma experiência do passado é um trabalho de constante criação e de complexa elaboração. Não é apenas “transpor” para a tela as informações retiradas de algum livro, mas produzir um novo texto, agora de natureza fílmica.

¹ As fontes documentais incluem bibliografia, depoimentos, documentos e outros elementos que contribuam na construção da leitura histórica do filme.

² Essa etapa da pesquisa compõe uma das etapas no processo criativo do filme.

³ Essa validade, inclusive, não é chancelada apenas por historiadores, mas principalmente por críticos de cinema, analistas, pesquisadores e o próprio público. A análise de um filme histórico no âmbito da crítica cinematográfica, na maior parte das vezes, não se restringe a análises estéticas, mas, principalmente na análise da abordagem histórica que o filme apresenta. Por exemplo, referindo-se ao filme *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), Ismail Xavier escreveu: “...esse filme ativa estereótipos, imagens já sedimentadas, que, sem negar a pertinência de uma parcela do que constrói nas figuras de Carlota e D. João VI, tendem à caricatura esvaziadora das questões que focaliza. Prevalece – e isto é deliberado – a memória de bancos escolares comum aos brasileiros que ouviram a história de Carlota tirando os sapatos para não levar a poeira do Brasil” (XAVIER, Ismail. “O cinema brasileiro dos anos 90” in: *Praga estudos marxistas*. N.9, junho/2000, p.106 apud FONSECA, Vitória A. *História imaginada no cinema*. Dissertação de mestrado. Unicamp, 2003, p.179. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp000187.pdf>). Ou ainda a crítica/cobrança de Luiz Zanin Oricchio referindo-se a alguns filmes históricos que se preocupam, basicamente, com cenários: “E este é o grande problema de alguns dos filmes de reconstituição histórica brasileiros. Com a preocupação voltada para a fidelidade ao período (figurinos, objetos de cena, efeitos especiais) esquece-se da dinâmica histórica, arquiva-se a noção de processo.” (ORICCHIO, Luiz Z. “As representações da história” *Cinema de novo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. pp.35-57, p.56)

Tendo em vista a complexidade de todo processo de transferência, adaptação e reelaboração, selecionei três experiências de pesquisa para filmes com temática histórica a partir das quais foi possível refletir sobre essa etapa criativa de um filme. Os filmes escolhidos foram *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes* (Toni Venturi, 1997); *O cineasta da selva* (Aurélio Michiles, 1997) e *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1996).

Dentre uma lista de filmes com temática histórica disponíveis para serem analisados⁴ no momento da definição dessa pesquisa, construí um grupo de filmes cujo principal critério, na época, era não ter um roteiro adaptado e que houvesse pesquisa na sua elaboração. A partir daí, fui restringindo a seleção e montei um grupo⁵ de filmes que possibilitasse um debate interessante. São filmes esteticamente diferentes, mas com semelhanças temáticas: trajetórias de vida.

Ao mesmo tempo em que analisava o processo de pesquisa nestes filmes, refletia sobre variadas formas de pesquisar e de representar a história no cinema. Através da análise desse processo, pude compreender também os usos do passado nesse meio; dimensionar as sensibilidades em relação à história, e por fim, avaliar de que forma o filme histórico constrói a sua narrativa e os seus significados. Assim foi possível identificar algumas estratégias e práticas através das quais esse meio audiovisual articula o conhecimento histórico (em sentido amplo) e o transforma em filme.

⁴ A seleção dos filmes ocorreu em meados de 2003, quando elaborava o projeto de doutorado. Ressalto aqui que procurei filmes que estivessem disponíveis comercialmente em VHS, que, além de facilitar a análise, seriam filmes disponíveis para um público maior. O filme *Villa-Lobos, uma vida de paixão* (Zelito Viana, 1999) também fazia parte da seleção. Foi retirado pois destoava do conjunto por ter sido lançado em um momento diferente, e realizado por um diretor não-estreado.

⁵ São filmes realizados e lançados em um mesmo período, compartilhavam de condições semelhantes de realização. Além disso, seus diretores eram estreados e de diferentes regiões do país.

Cinema e História: uma área consolidada

Dentre as várias possibilidades de abordagem das relações entre cinema e história, vale ressaltar que o interesse desse trabalho recai sobre questões bastante específicas desse debate: o filme como uma forma de narrativa histórica.

Falar sobre as relações entre cinema e história em um sentido amplo já não é mais novidade. Não é mais necessário defender ou justificar a importância dos estudos das imagens em movimento no campo historiográfico. Este já é um campo consistente.

Em várias introduções de trabalhos sobre o assunto podemos perceber a defesa da necessidade de estudar os filmes e a televisão a partir do ponto de vista da história. Parte dessa justificativa está no fato da história ser uma temática recorrente no cinema ao longo de toda sua existência. É desnecessário aqui retomar essa idéia recolocada tantas vezes:

Desde o seu nascimento, no final do século XIX, o cinema produziu incontáveis filmes que tomam o passado como inspiração para seus temas e roteiros. Depois de mais de cem anos de história do cinema, não há, praticamente, época, civilização, tema histórico, herói antigo ou moderno que não tenham sido encenados na telas.⁶

Podemos citar um outro autor:

O cinema se ocupou da reconstituição da História desde os seus primórdios. Basta pensar que algumas obras-primas do passado, como *Encouraçado Potemkin*, *Outubro e Alexandre Nevski* (para ficar apenas com Eisenstein), tratam de fatos e personagens reais. No Brasil essa tradição foi seguida, mesmo admitindo que o apreço pelo passado não seja a maior das características nacionais. Em todo caso, filmes ‘históricos’ fazem parte da nossa tradição cinematográfica, como são os casos de *O descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro, ou o exótico *História do Brasil* [Glauber Rocha]⁷

A coletânea *A História vai ao cinema* traz uma série de artigos sobre filmes do ponto de vista de historiadores:

Parte representativa da filmografia brasileira, por exemplo, transita justamente neste campo [Cinema e História], no qual lembranças pessoais,

⁶ CAPELATO, Maria Helena ...[et al.]. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007. p.9

⁷ ORICCHIO, Luiz Z. “A representação da História” in: ORICCHIO, Luiz Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, pp.35-57, p.35

memórias de grupos e mesmo pesquisas historiográficas mais sistemáticas têm levado à elaboração de filmes que constituem, hoje, quase um gênero narrativo, com características próprias.⁸

A idéia de um campo de estudo consolidado foi abordada na coletânea *História e Cinema*⁹:

Nos anos 1990 o cinema e mais recentemente a televisão ingressaram de maneira definitiva no universo do historiador brasileiro. Livros, teses, dissertações de mestrado, artigos em publicações especializadas e diversos tipos de materiais paradidáticos atestam a consolidação de um campo de trabalho no qual o fazer histórico procura integrar a dimensão imagética.¹⁰

O campo de estudos de cinema e história é amplo. E observar o filme como uma forma de interpretação do passado é uma das maneiras possíveis de analisá-lo. Apesar das diferenças, a presente proposta se aproxima das considerações de Alcides Freire Ramos, que, pautado nos trabalhos de Michele Lagny e Pierre Sorlin, defende a análise do filme histórico como uma forma de construção de um conhecimento histórico. Deixando um pouco de lado a tradição de análise do filme apenas como documento que desconsidera as idéias subjacentes sobre o passado, Ramos defende a análise do *filme histórico* e se debruça especificamente no processo de construção dos significados do filme *Os Inconfidentes*¹¹.

Michelle Lagny abriu portas de análise nesse sentido:

...tratar o filme apenas como fonte reduz a contribuição do cinema a ponto de constituir um obstáculo maior ao desenvolvimento de sua utilização pelos historiadores. Não é preciso, também aí, alargar os horizontes e não se limitar ao cinema-documento? Ao lado da solução que consiste em escrever filmicamente a história, os historiadores podem também se interrogar sobre o modo de constituição da escritura da história pelos filmes, mesmo realizados pelos não-historiadores.¹²

A proposta do audiovisual como forma de escrita histórica também encontra ressonâncias no debate a respeito das dimensões da narrativa historiográfica. No artigo de

⁸ SOARES, Mariza de C. FERREIRA, Jorge. *A História vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.11

⁹ CAPELATO, Maria Helena ...[et al.]. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007

¹⁰ *ibid.*, p.9

¹¹ De acordo com o autor, a escolha deste filme se justifica em função da sua inovação estética (rompe com uma representação naturalista), do seu posicionamento político e da documentação histórica utilizada em sua elaboração. Vale ressaltar que o que nele é método de aproximação de seu objeto, a análise da construção do filme a partir da relação do cineasta/roteirista com a documentação sobre a Inconfidência, aqui é o próprio objeto de análise. (RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos – cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: Edusc, 2002)

¹² LAGNY, Michèle. “Histoire et cinéma: des amours difficiles”. *CinémAction*, Paris, v.1, n.47, p.78, 1988. Citado em RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos – cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: Edusc, 2002, p. 27

Robert Rosenstone, publicado sobre filme histórico na *American Historical Review*¹³, o autor discorre sobre as possibilidades da escrita histórica em audiovisuais e retoma as considerações de Hayden White, para o qual: “Toda história escrita é um produto de processos de condensação, deslocamento, simbolização e qualificação como aqueles usados na produção de uma representação filmada. É só o meio que difere, não o modo como são produzidas as imagens”¹⁴.

O argumento usado nessa vertente que defende a possibilidade do audiovisual como forma de escrita histórica é baseado na defesa do caráter ficcional e criativo da escrita do historiador. Assim, sendo a escrita apenas uma linguagem para expressão de determinado conhecimento, o audiovisual, como linguagem, também poderia ser uma forma de expressão do historiador.

No entanto, essa proposta, no meu ponto de vista, não pode ser aceita sem reservas e sem levar em consideração as diferenças, principalmente, dos procedimentos. Carlo Ginzburg, diante do debate que iguala a narrativa histórica a uma narrativa literária, chama a atenção para os processos de elaboração da primeira, localizando aí a sua especificidade. De acordo com ele, “a postura, hoje difundida, em relação às narrativas historiográficas me parece simplista porque examina, normalmente, só o produto final sem levar em conta as pesquisas (arquivísticas, filológicas, estatísticas etc.) que o tornaram possível”¹⁵.

Diante disso, ele sugere um outro tipo de análise que recupere os processos de construção dessa narrativa. “Deveríamos, pelo contrário, deslocar a atenção do produto literário final para as fases preparatórias, para investigar a interação recíproca, no interior do processo de pesquisa, dos dados empíricos com os vínculos narrativos.”¹⁶. A partir da sua

¹³ ROSENSTONE, Robert. “History in Images/ History in Words: Reflections on the possibility of Really putting history onto film” *AHR*, n.93 – dec/1988. pp.1173-1185

¹⁴ WHITE, H. “Historiography and Historiophoty”, *The American Historical Review - AHR Forum* – Volume 93, number 5, December, 1998 pp.1193

¹⁵ GINZGURB, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. Trad: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.114

¹⁶ *ibid.*, p.114

proposta de não observar apenas o produto final é que amplio sua análise e me debruço nos procedimentos de pesquisa adotados na elaboração de um filme histórico, na tentativa de observar os laços construídos entre pesquisa histórica e o filme pronto. Se para Michele Lagny, Robert Rosenstone e Alcides F. Ramos o cinema pode ser uma forma de escritura fílmica, às vezes até mais eficaz que o texto escrito¹⁷, acredito que essa possibilidade se constrói a partir dos procedimentos de pesquisa. Esse momento é fundamental, seja no filme, ou numa narrativa histórica, na construção de uma abordagem histórica.

Diante disso, este trabalho objetiva compreender melhor esse processo a partir da análise de três filmes produzidos em um momento de reaquecimento do cinema brasileiro, chamado por alguns de “retomada”. Em função dos limites deste trabalho, ele não se pretende definitivo, e nem totalizante. As considerações aqui expostas partem de uma análise limitada no tempo e espaço e não pretende generalizações, apenas indicar algumas possibilidades de reflexão nessa área.

O chamado “filme histórico” traz alguns problemas de definição que não pretendo resolver aqui. Gostaria apenas de levantar alguns apontamentos sobre *ficção*, *invenção* e *verdade* na história e no cinema para problematizar melhor a questão e apresentar o meu ponto de vista. A frase “o filme histórico é uma ficção” (do que ninguém duvida) não é suficiente para dar conta da problemática em torno dessa definição. E a pesquisa histórica para o cinema está inserida dentre essas problemáticas.

¹⁷ Lagny, em seu texto, levanta as diversas vantagens da linguagem cinematográfica sobre a narrativa escrita em representar o tempo, a complexidade do passado, ou o questionamento da própria narração, dentre outras preocupações dos historiadores. (LAGNY, Michele. “Escritura fílmica e leitura da história” in: *Cadernos de antropologia e imagem 10*. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1995, v.10, n.1, pp 19-37)

Invenções, ficções e verdades na história e no cinema

O filme *Sonhos Tropicais* (André Sturm, 2002), sobre o Rio de Janeiro no início do século XX, traz, na legenda final, a seguinte comunicação: “*Os episódios narrados neste filme são rigorosamente verdadeiros, mesmo aqueles inventados*”. Esta legenda nos remete a questões importantes sobre a história, o cinema, e a história no cinema.

O debate sobre as noções de “verdade”, “falso” e “invenção”, apesar de fora de moda, é retomado pelo historiador Carlo Ginzburg, para o qual “...é parte da vida de todos: destrinchar o entrelaçamento de verdadeiro, falso e fictício que é a trama do nosso estar no mundo”¹⁸.

A invenção no filme histórico, longe de ser um problema, é condição fundamental para sua existência. Com indica Robert Rosenstone “en la pantalla, la historia debe ser ficticia para ser veraz”¹⁹. O cinema, e mais precisamente o filme histórico, precisam desse recurso para construir a sua própria verdade. A necessidade de se filmar algo concreto ou de criar uma seqüência coerente e contínua levará a invenções²⁰:

... la invención es inevitable para mantener la intensidad del relato y simplificar la complejidad en una estructura dramática que encaje en los límites del tiempo fílmico. Esto conlleva el uso de mecanismos narrativos: la condensación y la alteración de hechos y la metáfora²¹.

Michele Lagny parece exaltar as possibilidades das imagens reconstituídas em detrimento de imagens “documentais” ou “reais” no tratamento da história na tela: “...a reconstituição ou a ficção têm mais liberdade para significar um propósito graças às

¹⁸ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*. Verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.14

¹⁹ ROSENSTONE, Robert A. “El cine histórico” in: ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes – el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Editora Ariel, 1997. pp.43-64. p.58

²⁰ Robert Rosenstone chama a atenção para quatro tipos de invenções no cinema: alterações de fatos; personagens; invenção de acontecimentos; e metáforas. Parece claro que, nesse caso, o foco da análise de um filme histórico não está na verificação da veracidade dos detalhes e sim na compreensão do significado do filme como um todo. Assim, mais importante do que as “invenções” são os significados que se pretendem com tais invenções. A verdade de um filme não está nos fatos, mas na elaboração do seu discurso.

²¹ ROSENSTONE, Robert A. “El cine histórico” in: ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes – el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Editora Ariel, 1997. pp.43-64.p.58

representações globalizantes, já que podem autorizar a encenação de personagens e situações de valor emblemático e fazê-los endossar as significações procuradas.”²²

Porém, não são apenas as imagens em movimento que necessitam da ficção. Na escrita de um texto histórico também é necessário lançar mão de ferramentas ficcionais. Como indica, por exemplo, David Lowenthal:

...como a memória, a história combina, comprime, exagera; momentos raros do passado sobressaem, uniformidades e detalhes desaparecem. ‘o tempo é reduzido, os detalhes selecionados e destacados, a ação concentrada, as relações simplificadas, não com o intuito de alterar ou distorcer os personagens e acontecimentos mas, sim, de dar-lhes vida e significado...em meio à multiplicidade inalcançável do passado’²³.

Para ele, o que justamente dá vida a uma narrativa histórica são esses recursos ficcionais, de compressão, seleção, etc. Sem esses, e outros recursos, o texto histórico não conseguiria cumprir a sua função comunicativa: “A não ser que a história manifeste convicção, interesse e envolvimento, ela não será compreendida nem acompanhada”.²⁴

Porém, *ficção* não necessariamente é incompatível com a idéia de *verdade*. Essa oposição entre ficção e verdade foi historicamente construída. De acordo com Michel de Certeau, a disciplina *História* desenvolveu, ao longo do tempo, uma série de práticas específicas:

De forma mais geral, um texto ‘histórico’ (ou seja, uma nova interpretação, o exercício de métodos próprios, a elaboração de outras pertinências, um deslocamento na definição e no uso do documento, um modo de organização característico etc) enuncia uma operação que se situa no interior de um conjunto de práticas.²⁵

No caso do discurso histórico, convenções foram construídas ao longo do tempo para que fosse percebido como o *lugar da verdade* do passado:

²² LAGNY, Michele. “Escritura fílmica e leitura da história” in: *Cadernos de antropologia e imagem 10*. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1995, v.10, n.1, pp 19-37, p.22.

²³ LOWENTHAL, David. “Como conhecemos o passado”, in: *Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, São Paulo: EDUC, 1981 – no. 17, nov.1998. pp.63-199, p.116

²⁴ *Ibid.*, p.117

²⁵ CERTEAU, Michel de. “Operação histórica”, in: LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre. (orgs) *História: novos problemas* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. pp.17-48 - p.23

O real que se inscreve no discurso historiográfico provém das determinações de um lugar. *Dependência* com relação a um poder estabelecido em outra parte, *domínio* das técnicas concernentes às estratégias sociais, *jogo* com os símbolos e as referências que legitimam a autoridade diante do público são as relações efetivas que parecem caracterizar este lugar da escrita²⁶.

A configuração, no entanto, dessa percepção da história é resultado de um processo histórico, que inclui a oposição entre *verdade* e *ficção*. Hayden White aborda a questão:

...no começo do século XIX tornou-se convencional, pelo menos para os historiadores, identificar a verdade com o fato e considerar a ficção o oposto da verdade, portanto um obstáculo ao entendimento da realidade e não um meio de apreendê-la. A história passou a ser contraposta à ficção e sobretudo ao romance, como a representação do ‘real’ em contraste com a representação do ‘possível’ ou apenas ‘imaginável’. E assim nasceu o sonho de um discurso histórico que consiste tão somente nas afirmações factualmente exatas sobre o domínio de eventos que eram (ou foram) observáveis em princípio, cujo arranjo na ordem de sua ocorrência original lhes permitisse determinar com clareza o seu verdadeiro sentido ou significação.²⁷

Apesar dessa separação, dentro dos variados debates atuais em torno da narrativa historiográfica, *ficção* e *verdade* são duas noções que convivem. Apesar das considerações a respeito da ficcionalidade da narrativa histórica a noção de *verdade* não foi descartada e não poderia sê-lo sem prejuízo da própria especificidade da disciplina.

Mesmo aqueles que investigam o caráter narrativo, ou inventivo, da narrativa histórica não descartam o pressuposto de que se trata de acontecimentos *verdadeiros*, como escreve Paul Veyne: “...os historiadores narram fatos reais que têm o homem como ator; a história é um romance real.”²⁸ Ou o próprio Hayden White, que defende o caráter ficcional da narrativa histórica, mas nem por isso deixa de considerar que

Os historiadores ocupam-se de eventos que podem ser atribuídos a situações específicas de tempo e espaço, eventos que são (ou foram) em princípio observáveis ou perceptíveis, ao passo que os escritores imaginativos – poetas, romancistas, dramaturgos – se ocupam tanto desses tipos de eventos quanto os imaginados, hipotéticos ou inventados.²⁹

²⁶ CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p.21

²⁷ WHITE, Hayden. “As ficções da representação factual”. In: WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso – ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001. pp. 137-151. p. 139

²⁸ VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982. p.8

²⁹ WHITE, Hayden. “As ficções da representação factual”. In: WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso – ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001. pp. 137-151. p. 137

Peter Gay avança no debate e procura demonstrar não apenas que a escrita histórica segue formatos literários na sua elaboração, mas que a forma narrativa adotada pelo historiador faz parte da própria argumentação. Para ele, a linguagem não é um limite, mas um meio de expressar uma determinada verdade. “Seus [do historiador] recursos literários não estão separados da verdade histórica, constituindo, pelo contrário, o exato meio de transmiti-la. É tal finalidade que basicamente dita suas escolhas estilísticas.”³⁰

De acordo com Ginzburg a construção de verdade no texto histórico, no entanto, não está apenas na linguagem, mas também nas referências externas. Assim, ele propõe que a percepção como reais dos fatos contados em um livro ocorre em função de “...um resultado produzido por elementos extra-textuais e textuais”³¹. O efeito de real, para ele, é construído a partir de referências a elementos que estão fora do próprio texto.

Textos e filmes são linguagens, assim sendo, são ferramentas que comunicam algo. Nesse processo, pode-se pretender criar uma idéia de verdade através da linguagem. Mas, trata-se de um recurso da própria linguagem. Assim, não é possível diferenciar, através da linguagem, os textos/filmes ficcionais de não-ficcionais. Para Ginzburg “uma afirmação falsa, uma afirmação verdadeira e uma afirmação inventada não apresentam, do ponto de vista formal, nenhuma diferença”³².

Ismail Xavier, na apresentação de seu livro *O discurso cinematográfico*, não aceita a diferença entre ficção e documentário, para ele a

...oposição nos moldes em que ela em geral foi proposta, seja na base da dicotomia ‘natural (espontânea)/artificial (representação)’, seja na base do grau de ‘veracidade’ do filme conforme sua pertinência a um gênero ou outro. Aqui é assumido que o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora.³³

³⁰ GAY, Peter. O estilo na história: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.195

³¹ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*. Verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.18

³² *Ibid.*, p.18

³³ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984 - p.10

Noel Carrol menciona os motivos dessa não possibilidade de distinção ficção/não-ficção a partir de aspectos formais:

Outra razão por que alguns teóricos de cinema supõem que a distinção entre ficção e não-ficção é inviável é o fato dos filmes de ficção e de não-ficção compartilharem uma série de estruturas – o *flashback*, a montagem paralela, o plano-contraplano, o ponto de vista, etc. E certos maneirismos encontrados em filmes não ficcionais, como a fotografia granulada e a instabilidade da câmera, foram assimilados pelos filmes de ficção com vistas à produção de determinados efeitos – como a impressão de realismo ou autenticidade. No campo da diferença formal, portanto, não é possível diferenciar os filmes de ficção dos de não ficção³⁴.

Mesmo não sendo possível fazer uma diferenciação entre ficção e não-ficção, ou, entre uma ficção imaginada e uma ficção documentada, a partir da linguagem, alguns autores insistem na existência de diferenças importantes.

Para David Lowenthal a diferença entre um texto ficcional e um texto histórico não está na forma: “...a diferença entre história e ficção reside mais no propósito do que no conteúdo”³⁵.

Da mesma maneira, não é possível distinguir filmes ficcionais de filmes não-ficcionais em termos apenas estéticos. No entanto, podemos pontuar essa diferença no propósito do filme, na elaboração e na recepção.

Noel Carrol defende a necessidade de haver uma distinção entre ficções e não-ficções. Para ele, se essa separação não pode ser feita em termos estéticos, já que tanto um quanto outro podem dispor de estratégias dos dois gêneros, ela pode ser estabelecida a partir das *intenções* do autor:

...as ficções são comunicações cujos autores pretendem que sejam imaginadas pela audiência, com base em seu reconhecimento de que é isso que o autor pretende que faça (...) Uma estrutura de signos comportadores de sentido x produzida pelo emissor s é ficcional apenas se s apresentar à audiência a com a intenção de que a imagine suposicionalmente o conteúdo proposicional de x pela razão de que reconhece esta como sendo a intenção de s .³⁶

³⁴ NOEL, Carrol. “Ficção, não ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual” in: RAMOS, Fernão P. (org) *Teoria Contemporânea do Cinema*, Vol II – Documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Ed. Senac, 2005

³⁵ LOWENTHAL, D. “Como conhecemos o passado” in: *Proj. História*, n.17/nov.1998.S.Paulo:EDUC, 1981- p.134

³⁶ NOEL, Carrol. “Ficção, não ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual” in: RAMOS, Fernão P. (org) *Teoria Contemporânea do Cinema*, Vol II – Documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Ed. Senac, 2005

Assim, a diferença entre um e outro estaria nas intenções do autor, se ele quer que o espectador/leitor imagine ou acredite na sua história.

Mesmo com a igualdade da linguagem ainda permanece uma necessidade de diferenciar esses dois tipos de ficções, as imaginadas e as pautadas em eventos observáveis. No meu ponto de vista, essa diferenciação remete a diferentes processos e procedimentos de realização. Aquelas ficções pautadas em documentação requerem procedimentos criativos diferenciados e enfrenta problemas também diferenciados daquelas na qual a ficção é construída de maneira mais livre.

Tendo em vista que, por um lado as noções de verdade pautam em alguma medida o debate sobre as diferenças entre textos históricos e literários e ficções e não-ficções no cinema, essa idéia também não está distante das considerações de um filme histórico, seja do ponto de vista da recepção ou da sua análise.

Do ponto de vista da análise, compreendo que os processos de elaboração, construção e até *invenção* fazem parte tanto do trabalho historiográfico quanto cinematográfico. Isso significa também que ao tomar um filme como documento tenho em mente esses processos e não busco *verdades* factuais.

Tomado aqui como documento, o filme torna-se uma forma de representar a história na tela e de uma forma de pensar a história/memória de um determinado momento. Isso implica também na sua análise a partir de alguns parâmetros:

O documento não é inócuo. É antes de mais o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias³⁷

³⁷ LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento” *Enciclopédia Einaudi*, vol.1, Memória-História. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. pp.95-106, p.103

Assim, a análise do documento, qualquer que seja ele, não está no julgamento da falsidade/verdade, mas numa análise que implica numa observação mais atenta, como indica Le Goff: “...é preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos”³⁸

Ao tomar o filme histórico como uma representação do passado não se busca julgar a “fidelidade” da representação ou desejar que represente determinada “verdade”, mas analisar *como* representa, *o que* representa e quais os *significados* que cria.

Sobre essa questão, o trabalho de François Hartog é bastante interessante. Em seu livro *O Espelho de Heródoto*³⁹, em vez de invalidar o que dizia Heródoto sobre o povo cita em suas *Histórias*, por terem sido desmentidas pela arqueologia, como fazem aqueles que buscam a “verdade factual”, realiza um outro tipo de leitura: ele busca compreender *como* Heródoto, e os seus interlocutores, os gregos, representavam e compreendiam os *outros*, os não-gregos, e quais os significados dessa representação para os leitores. Sendo assim, o que poderia haver de “mentira” nesses relatos desqualificados pela arqueologia, sobre os citas, deixa de sê-lo e passa a ser um elemento constitutivo do discurso do próprio Heródoto.

Assim, compreendo que “verdade” não se refere a algo imutável, que existem verdades provisórias, verdades parciais, verdades subjetivas e que a verdade histórica não está na “objetividade” dos fatos, mas, em outro lugar, ou lugares... Em termos de possibilidade de conhecer o passado, a idéia de *verdade absoluta* está fora de cogitação. No entanto, ainda permanece uma noção de que, em alguma medida, as referências ao passado são pautadas em algum nível de *realidade*.

Apesar de não buscar a *verdade* “por trás” dos filmes, não podemos desconsiderar que, do ponto de vista da elaboração do argumento e do convencimento, muitas vezes essa idéia

³⁸ LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento” *Enciclopédia Einaudi*, vol.1, Memória-História. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. pp.95-106, p.103

³⁹ HARTOG, François. *O Espelho de Heródoto ensaio sobre a representação do outro*. Trad: Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999

está presente. Verdade é uma palavra que assusta. Mas, o conceito de verdade, ou, a idéia de verdade também permeia o entorno de filmes que tematizam o passado, seja na sua produção, na pesquisa, na sua divulgação e, principalmente, na recepção: o espectador ainda quer saber se “é verdade” ou não.

Todo filme é ficcional. Todo filme é histórico. Derivando disso, todo o filme é um documento do seu próprio fazer. No âmbito da análise, o que o filme é depende do que o analista faz dele: o historiador faz dele um *documento*. No entanto, do ponto de vista da recepção, também depende da visão/leitura do espectador. E essa leitura empreendida pelo receptor não está dissociada do *contrato de leitura* estabelecido.

Sobre isso, podemos evocar as considerações de Roger Odin⁴⁰. Para ele é possível fazer uma *leitura ficcional* de um filme documentário e uma *leitura documentarizante* de um filme ficcional. Assim, não basta apenas saber a intenção do autor, mas a maneira como seu produto é lido pelos espectadores. De acordo com este autor, na leitura documentarizante o espectador é interpelado como pessoa real enquanto isso não ocorre numa ficção, caracterizada pela construção de um mundo próprio, fechado em si mesmo. No entanto, quando essas posturas se invertem as leituras também se invertem podendo ocorrer uma leitura documentarizante de uma ficção e uma leitura ficcional de um documentário.

Mas, se pensarmos no filme histórico, esses elementos se confundem bastante. Se uma ficção cria um mundo diferente do mundo espectador, fechado em si mesmo, e o documentário interpela o espectador como pessoa real, no qual ambos fazem parte do mesmo mundo, como poderia ser pensado o filme histórico, que é ficcional, cria um mundo ficcional e ao mesmo tempo é visto como sendo verdadeiro? E esse mundo criado também pode interpelar o espectador enquanto indivíduo, por exemplo, quando o filme trata do passado de sua sociedade.

⁴⁰ ODIN, Roger. “Film documentaire, lecture documentarizante” in: ODIN, Roger E LYANT, J.C. *Cinémas e réalités*. Saint-Etienne: Universidade de Saint-Etienne, 1984. pp.263-267

Nesse caso, como deveria se comportar o espectador: é uma ficção ou não ficção? Qual seria o contrato de leitura? Se avaliarmos as declarações da maior parte dos diretores desses filmes percebemos que seguem nas duas direções: tanto defendem o filme como “estritamente” ficcional, quando proclamam *autoria*, como defendem a autenticidade da representação, quando enfatizam a realização de *pesquisas*. Esse último tipo de afirmação contribui para o contrato de leitura e leva o espectador a ver aquele filme como uma *não-ficção*. Ou seja, existem questões complexas em torno da recepção de filmes históricos.

Um filme com temática histórica não é *apenas* um filme ficcional. Ele é *também* um filme ficcional, assim como um texto histórico também pode ser. Esse tipo de filme pode ser visto e compreendido a partir de *necessidades de memória*, pode ser visto e compreendido como *verdades*, dependendo das circunstâncias.

O campo da representação histórica não se restringe aos historiadores. Os romances históricos, por exemplo, desempenharam um papel importante na formação de determinadas imagens do passado. Posteriormente, o cinema também ocupou (e ocupa) um lugar preponderante na representação desse passado.

Existem diferentes maneiras de perceber o passado e diferentes necessidades em relação a ele, além dos muros acadêmicos. Segundo Lowenthal, “A consciência do passado é, por inúmeras razões, essencial ao nosso bem-estar.”⁴¹ “Relembrar o passado é crucial para o nosso sentido de identidade: saber o que fomos confirma o que somos”⁴².

Por outro lado, Pierre Nora tem uma percepção *pessimista* em relação a isso. Para ele, a falta de uma *memória verdadeira*⁴³ na sociedade faz com que se busque, de variadas maneiras, *apreender/prender* o “passado”.

⁴¹ LOWENTHAL, David. “Como conhecemos o passado”, in: *Projeto História*: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo: EDUC, 1981 – no. 17, nov.1998. pp.63-199, p.64

⁴² *Ibid.*, p.83

⁴³ A *memória verdadeira*, de acordo com o que foi possível compreender, é aquela que, para Pierre Nora, está no presente. Ela está presente em gestos, em formas de agir e de se relacionar com o mundo. Ela é totalmente incorporada na vivência cotidiana. Por isso, essa *memória verdadeira* não necessitaria de *lugares* para ser acessada.

Menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas. Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo e que afeta, ao mesmo tempo, a preservação integral de todo o presente e a preservação integral de todo o passado.⁴⁴

Aliás, de acordo com Pierre Nora, a ausência da historiografia cumprindo um papel na construção de memórias faz com que se busque construí-la em outros *lugares*.

Fim das sociedades-memória, como todas aquelas que asseguravam a conservação e a transmissão dos valores, igreja ou escola, família ou Estado. Fim das ideologias-memórias, como todas aquelas que asseguravam a passagem regular do passado para preparar o futuro; quer se trate da reação, do progresso ou mesmo da revolução. Ainda mais: é o modo mesmo da percepção histórica que, com a ajuda da mídia, dilatou-se prodigiosamente, substituindo uma memória voltada para a herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade⁴⁵.

Assim, sem uma história-memória, e a história sendo um fenômeno puramente historiográfico e a memória algo do plano privado, multiplica-se o anseio por lugares de memória. Memória-arquivo, memória-dever. “A passagem da memória para a história obrigou cada grupo a redefinir sua identidade pela revitalização de sua própria história. O dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo.”⁴⁶

Nesse amplo movimento de construção de memórias, concordo com Mariza Soares e Jorge Ferreira quando consideram o cinema como um “lugar de memória”. De acordo com eles o cinema é

...um importante veículo para a construção da memória de determinados grupos da sociedade brasileira contemporânea. Voltamos, novamente, aos ‘lugares’ de que fala Pierre Nora, para indicar como a memória nacional, antes expressa em prosa, verso e bronze, começa a se expressar em filmes...⁴⁷

O passado não é de propriedade do historiador. Representar o passado, pensar sobre ele, construir memórias, é característica e necessidade da nossa sociedade. O cinema, ao abordar uma temática histórica, se insere nesse amplo movimento social de construção de memórias.

⁴⁴ NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares” in: *Projeto História 10*. São Paulo: PUC/SP, dez.1993 pp.7-28, p.14

⁴⁵ *Ibid.*, p.8

⁴⁶ *Ibid.*, p.17

⁴⁷ SOARES, Mariza de C.FERREIRA, Jorge. *A História vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.12

Um filme histórico é uma forma de representação do passado. E na sua linguagem procura criar elementos para que o espectador perceba essa história como verdadeira. Esses elementos podem estar no próprio filme ou podem ser elementos extra-filmicos. Em geral, um dos elementos extra-filmicos que contribuem com essa percepção e faz parte da elaboração do discurso do filme é a referência ao processo de pesquisa que não apenas constrói as legitimidades de um filme com temática histórica, mas também pode ser considerado como uma etapa criativa na sua elaboração.

Os procedimentos de elaboração de uma ficção pautada em uma documentação, como é o caso dos filmes aqui analisados, trazem problemáticas próprias e desafios próprios tendo em vista que nesses filmes se procura construir uma legitimidade através do diálogo constante com elementos que supostamente são remetidos a uma dada “realidade” do passado.⁴⁸

Procedimentos de pesquisa

Os filmes escolhidos para análise são o *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1996), exibido, pela primeira vez no Festival de Brasília de 1996 e ganhador de vários prêmios⁴⁹.

⁴⁸ Consuelo Lins levanta uma questão interessante sobre o filme *O que é isso companheiro?*. De acordo com ela a ficção construída no filme não se sustentaria não fossem as referências a uma história externa ao filme. A autora traz a tona essa relação entre o assunto do filme e seu correspondente extra-filmico, parte pressuposta na própria elaboração de muitos filmes históricos. “Se o filme, de uma maneira ou de outra, funciona é justamente porque nós, espectadores, fazemos uma montagem ‘mental’ do que nos é oferecido com as imagens que faltam, que estão em nossas mentes e que foram obtidas das mais variadas maneiras. [...] Essa operação mental, da qual depende o filme de Barreto, integra, de fato, todo e qualquer processo de ‘leitura’ de um filme, mas no caso de obras sobre acontecimentos da história, esse processo é mais específico.” (LINS, Consuelo. *O que é isso companheiro?: a ficção resiste sem a história?*. In: REIS, Daniel A. et al. *Versões e Ficções: o seqüestro da história*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 1997, pp. 151-154, p.153)

⁴⁹ O filme *Baile Perfumado* foi exibido em vários festivais e mostras no Brasil e em outros países, ganhou alguns prêmios e figurou entre “os melhores” filmes (seja do ano, da safra, dos últimos 10 anos, dos últimos 15 anos). Foi exibido pela primeira vez no 29º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (1996), no qual ganhou os prêmios: Prêmio Unesco de Cineasta Revelação (Lírio Ferreira e Paulo Caldas); Melhor Filme; Melhor ator coadjuvante (Aramis Trindade); Melhor Direção de Arte (Adão Pinheiro); Prêmio da Crítica. No mesmo ano, abriu o 8º Festival de Cinema de Natal (1996). No início de 1997 teve sua pré-estréia no 1º Festival do Cinema Nacional de Recife. Em São Paulo abriu o festival dos melhores filmes de 1996 promovido pelo CineSesc. Foi exibido no 50º Festival Internacional de Cinema de Cannes (maio/97); foi incluído na programação do Festival Encontro do Cinema da América Latina (Toulouse) e parte da programação de *Brazil on Screen “Recycling the Cangaceiros”* (New York). Participou da *Mostra de Longa metragem* do Festival de Cinema e vídeo de Curitiba (1997); 25º Festival de Gramado – Cinema Latino e Brasileiro (agosto/97); mostra *Cinema Brasileiro: novos autores*, promovido pelo Cinusp; 22º Festival Internacional de Cinema de Toronto (setembro/97); seria exibido no 1º

O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes (Toni Venturi, 1997) foi exibido inicialmente como série de TV no GNT (4 capítulos) no início de 1997, alguns meses depois foi exibido no cinema. Ganhou o prêmio de melhor obra brasileira do II Festival Internacional de Documentários – É Tudo Verdade, na edição de 1997.⁵⁰

O Cineasta da selva (Aurélio Michiles, 1997), foi exibido pela primeira vez no Festival de Brasília de 1997 e tido, na época, como uma revelação do Festival em função do resgate da história de um pioneiro como Silvino Santos. Também ganhou os prêmios Melhor Filme de diretor estreante; Prêmio Unesco e de filme que melhor utilizou o material de pesquisa⁵¹.

Festival Internacional de Filmes Latinos (Los Angeles) se não fosse o seu extravio; 5º. Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá do qual foi vencedor em seis categorias (Filme, direção, ator principal, coadjuvante e trilha sonora). Participou da mostra *Imigrações, migrações e Diversidade no Cinema Brasileiro* (novembro/97); *Mostra novos realizadores* do 30º. Festival de Brasília (novembro/97); *Mostra de Filme Brasileiros* no 4º. Búzios Cine Festival (novembro/97); ganhou o prêmio de melhor cartaz no 19º. Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano (Havana, dezembro/97). No ano de 1998, foi exibido na 1ª. Mostra de Cinema de Tiradentes (janeiro/98); participou do Festival Sesc dos Melhores filmes de 1997 (março/98); ciclo *Retratos – Cinema Brasileiro Contemporâneo* (Centro Cultural São Paulo, junho/98); 14º Festival de Cinema Latino de Chicago (abril/98); *Mostra o Bonequinho viu* do 14º. Rio cine Festival (julho/98). No ano de 1999 participou da *Mostra Cine Brasil - Festival do Rio 99*; foi exibido no *Le cinema bresilien fete la musique* (Paris, junho/99); fez parte ainda do *Panorama del Cine Brasileño* no México. Em 2002 foi parte da programação, junto com Ganga Bruta, da *VI Muestra Iberoamericana de Cine Cultural* (junho/02). Em 2005 foi exibido na mostra *Brèsil – Rio Loco!* (Cinematheque de Toulouse, junho/05). Em 2007 foi parte da programação da *Mostra Identifique-se* do Festival Cine Esquema Novo 2007 - Festival de Cinema de Porto Alegre. Participou ainda da Retrospectiva do Cinema Pernambucano (Cinusp Paulo Emílio) em agosto de 2007; dentre outras exibições. Foi lançado em VHS em 1998, faz parte do acervo da Programadora Brasil. Não foi lançado em DVD.

⁵⁰ O projeto do documentário ganhou um prêmio no Concurso Prêmio Resgate do ano de 1993 no valor de 45 mil reais. Em 1994 iniciaram a produção do filme. As entrevistas foram feitas em 1995 e a montagem em 1996. Foi exibido inicialmente como série de TV (A versão cinematográfica é mais curta, 105 minutos que a série de TV, com 185 minutos.) no GNT em março de 1997. Em abril do mesmo ano, ganhou o prêmio de melhor filme no 2º Festival Internacional de Documentários “É Tudo Verdade”. Ganhou o prêmio Resgate histórico cultural da APCA/1997 (Associação Paulista de Críticos de Arte). Ganhou também o prêmio melhor documentário no 5º. Festival de Cinema e Vídeo (Cuiabá, 1997). Em maio do mesmo ano estreou no cinema. Em agosto participou do 25º Festival de Gramado. Participou ainda da mostra *Cinema Brasileiro: novos autores*, promovido pelo Cinusp e da *Mostra novos realizadores* do 30º. Festival de Brasília (novembro/97). Foi exibido, fora da competição, no 40º. Festival de Leipzig (Alemanha, 1997); na *Mostra Paralela* do 10º. Festival Internacional de documentários de Amsterdã. Em 1998 participou do evento em comemoração aos 100 anos do nascimento de Prestes (TV Cultura), da *mostra de cinema brasileiro* em Hamburgo; dentre outras exibições. Lançado em VHS pela Funarte/RioFilme e em DVD pela Versátil (2004).

⁵¹ Exibido pela primeira vez no Festival de Brasília de 1997 e tido, na época, como uma revelação do Festival em função do resgate da história de um pioneiro como Silvino Santos. Ganhou os prêmios Melhor Filme de diretor estreante, Prêmio UNESCO (O filme dividiu o prêmio com *Anahy de las misiones*. A justificativa para a escolha dos filmes foi o Juri considerar que as duas obras foram “...as que melhor refletiram os princípios de paz, tolerância e solidariedade da UNESCO. O júri faz questão de destacar ainda que os mencionados filmes se identificam com outro princípio da UNESCO, o da preservação da memória e de patrimônios culturais” (Cinematheca Brasileira, ref: P.1997-7/237-250) e o Prêmio Marco Antônio Guimarães, oferecido pelo Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro no 30º. Festival de Brasília (1997). Ganhou o troféu Estrela do Mar de melhor diretor e melhor montagem no 9º. FestNatal (1998). Sua pré-estréia aconteceu em Manaus no dia 1 de dezembro deste ano. E a estréia em São Paulo e Rio de Janeiro ocorreu em 5 de dezembro. Depois de lançado participou de vários festivais. Em janeiro de 1998 foi exibido na 1ª. Mostra de Cinema de Tiradentes; em março de 1998 foi exibido no festival “É tudo Verdade”; em maio de 1998 no Festival de Cinema e Vídeo; 5ª Mostra internacional de filme etnográfico (agosto de 98); em setembro de 1998 no Festival de Toronto; em outubro do mesmo ano participou da Mostra “Navegar é preciso”; em novembro de 1998 foi exibido no Festival de Amsterdã e, em janeiro de 1999, no Festival de Berlim. Em março do mesmo ano, integrou a Visões da Amazônia – Mostra de Cinema e Vídeo, em comemoração aos cem

Tanto o *Baile* quanto *O Velho* foram contemplados com o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, e os dois últimos (*O Velho* e *Cineasta*) também foram contemplados com prêmios em dinheiro da TV Cultura, no Programa Integração Cinema TV (PIC-TV).

No caso dos três filmes escolhidos, a pesquisa foi um elemento que fez parte do discurso de divulgação e também um dado valorizado pela crítica. No caso de *O Velho*, as declarações de que houve “muita pesquisa” em sua produção é repetida constantemente e o prêmio recebido também demonstra o seu reconhecimento. No caso de *O Cineasta da Selva* a pesquisa mais valorizada foi a das imagens de Silvino Santos, reconhecido também no prêmio ganho. No caso de *Baile Perfumado*, a pesquisa está relacionada com a construção das interpretações inovadoras do filme. Os três filmes mantêm uma relação com a pesquisa histórica, mas com abordagens diferentes.

Esses filmes foram realizados por diretores estreantes em um período recente da história do cinema, o que representa a sua inserção em um novo regime de historicidade que aponta também para uma nova relação entre história e cinema nas telas.

Neste caso, a escolha foi analisar a relação dos principais atores/autores com a pesquisa histórica no processo de construção dos filmes que demonstra as concepções sobre como construir uma história no cinema e também concepções sobre os usos do passado.

A análise empreendida aqui passou por um processo de construção tendo em vista que não havia um modelo pronto para abordagem de tal aspecto. Assim sendo, foi necessário construir ferramentas para analisar o objeto.

A realização de entrevistas com as pessoas envolvidas no processo de pesquisa para os filmes escolhidos pareceu-me a melhor maneira de iniciar o trabalho de análise e mapeamento

anos da Fiocruz, foi exibido no 1º. Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental, na cidade de Goiás Velho, participou ainda da XXVI Jornada Internacional de cinema da Bahia (setembro de 1999). Foi exibido no Canal Brasil em setembro de 1999, como parte da comemoração do “Dia da Amazônia”, exibido na TVE na programação do dia do meio ambiente e em novembro do mesmo ano foi exibido na TV Cultura. Já no ano 2000, participou da Mostra “Os Brasis indígenas”, junto com o filme *No paiz das Amazonas* (Silvino Santos). Em 2001, participou do Festival de Cinema Brasileiro de Paris. Nesse mesmo ano, foi exibido algumas vezes no Canal Brasil; dentre outras exibições. Foi lançado em VHS e recentemente incluído dentre os títulos da Programadora Brasil.

dos procedimentos adotados. Também foi importante a busca de informações sobre os filmes em artigos de jornais.

As entrevistas foram realizadas com diretores, roteiristas, montadores, pesquisadores e atores que participaram diretamente nos filmes analisados: Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Hilton Lacerda, Duda Mamberti, Frederico Pernambucano, Vânia Debs (*Baile Perfumado*); Aurélio Michiles, Júlio Rodrigues e Roberto Moreira (*O Cineasta da Selva*); Toni Venturi e Di Moretti (*O Velho*). Outras entrevistas realizadas também foram importantes nesse processo: entrevista com Eduardo Scorel⁵², Silvio Tandler, Zelito Viana⁵³, Ricardo Miranda, Claudia Furiati⁵⁴, Joaquim Assis⁵⁵, Paulo Halm, Carlos Diegues, Paulo Betti, Fernando Spencer.

No entanto, apenas as entrevistas não seriam suficientes para empreender a análise proposta. Era necessário também proceder a uma comparação entre esses dados e o próprio filme⁵⁶.

A análise fílmica baseou-se principalmente em uma experiência construída ao longo da minha trajetória acadêmica que começou antes do fim da graduação em história cuja monografia de final de curso foi dedicada a análise de dois filmes. As ferramentas usadas aqui pautaram-se em textos lidos, disciplinas, participação em eventos científicos, sugestões⁵⁷ e observação do que pode ser produtivo ou não. Vale ressaltar que ao longo desse tempo foi possível desenvolver uma sensibilidade em relação às imagens em movimento que não pode

⁵² A sua entrevista, apesar de mencionar a questão da pesquisa, foi realizada enfocando apenas o fato de ter sido montador do filme *Villa-Lobos*, o que, em alguma medida, direcionou a entrevista e restringiu as suas possibilidades.

⁵³ Esta entrevista também foi realizada enfocando a realização do filme *Villa-Lobos*.

⁵⁴ Apesar de ter realizado uma entrevista enfocando a experiência da pesquisadora na realização do filme *Villa-Lobos*, as suas informações e considerações foram significativas para compreender melhor o processo de pesquisa histórica no cinema.

⁵⁵ Esta entrevista também foi realizada enfocando a realização do filme *Villa-Lobos*.

⁵⁶ No projeto inicial a proposta era analisar a pesquisa e a roteirização, no entanto, isso seria de difícil concretização tendo em vista que o próprio roteiro é um objeto fluido, de difícil delimitação. Essa questão fora apontada, já na banca de seleção do projeto, pelo professor Paulo Knauss, e confirmada no decorrer do processo. Em função disso, optei por ter como base de comparação o próprio filme e não os roteiros.

⁵⁷ Vale ressaltar que Eduardo Morettin contribuiu nesse processo de diversas maneiras, e especialmente quando, no início do meu mestrado, sugeri que eu transcrevesse os filmes a serem analisados. Esse procedimento não foi difícil de ser realizado tendo em vista que eu já possuía uma experiência profissional de transcrição de material bruto para uma produtora audiovisual (Síntese Comunicação Integrada).

ser descrita em termos de método. E a compreensão de que cada filme possuiu uma dinâmica própria e deve ser analisado em função dela.

A análise dos filmes passou por algumas etapas. Inicialmente, transcrevi o filme em tabelas com divisão de *tempo*, *imagem* (cena, movimento de câmera, iluminação, legenda, etc), *som* (fala, música, ruídos). Todo o filme foi transcrito com maior número possível de detalhamento. Esse trabalho, que não é mera descrição técnica, possibilitou compreender melhor os vários elementos que constituem o filme, perceber nuances de montagem, relação entre imagem e som, relação entre narrador e imagem, encadeamento narrativo, etc... Posteriormente, essa transcrição foi dividida em seqüências de acordo com a minha compreensão para que pudesse analisar melhor a estrutura narrativa⁵⁸.

Paralelamente a essa transcrição selecionei a bibliografia citada nas entrevistas como fontes para a realização dos filmes, ou, livros que julguei estarem relacionados com esse processo, mesmo que não citados. Assim, foi possível empreender uma análise da abordagem dos filmes a partir também da leitura de suas “fontes”, compreendendo as suas opções.

Esse procedimento de comparação entre texto e filme partiu de uma compreensão de que um filme histórico, em alguma medida, adota procedimentos semelhantes a “adaptações” pois mantém um diálogo estreito com suas fontes, mesmo compreendendo que a construção do filme se configura como uma obra independente, assim como as “transcrições” propriamente ditas.

Um outro ponto importante está relacionado à obra de John E. O’Connor, que, em seu livro *Image as artifact – The Historical Analysis of Film and Television*, propõe analisar o filme como um documento a partir das ferramentas tradicionalmente usadas pelos historiadores. Aqui também não foi deixado de lado os procedimentos e práticas de leitura e interpretação de documentos históricos. Isso não significa analisar o filme como um texto

⁵⁸ A transcrição dos filmes encontra-se em anexo.

escrito, ao contrário, significa levar em consideração a especificidade da fonte analisada que inclui a análise da linguagem cinematográfica, a medida em que auxilia na compreensão da elaboração e dos significados do documento.

A análise está pautada também nas propostas de Robert Rosenstone que considera o filme como uma forma de discurso histórico e que enfatiza a necessidade de compreender os processos de *invenção* dos filmes. Rosenstone propõe alguns pontos a serem observados: o processo de condensação e o uso de personagens representativos; as motivações para as invenções de fatos e personagens; a maneira de utilização das metáforas...

Se pudermos encontrar um mecanismo que nos permita aceitar e julgar as convenções que todo filme comporta, então poderemos aceitar as alterações menores – omissões e combinações de distintos episódios – que fazem com que a história em imagens seja tão diferente da impressa.⁵⁹

O processo de elaboração do filme é um processo de invenção e de criação. Mas o importante, na sua análise, é compreender qual é o significado proposto e os objetivos alcançados com tais invenções. Para proceder a esse tipo de análise é necessário compreender a estética do filme, a sua linguagem e não apenas os dados que apresenta. O filme histórico, como qualquer outro filme, pode comunicar não apenas com palavras, cenários ou situações, ele comunica com a iluminação, a montagem, a atuação do personagem, etc.

Além disso, muitos filmes adotam uma determinada estética que faz parte do que pretende comunicar, ou seja, quando a forma do filme é parte da mensagem. Por exemplo, o filme *Sonhos Tropicais* cuja narrativa com diversos personagens comunica a idéia de que a revolta da vacina foi uma revolta fragmentada de uma sociedade fragmentada⁶⁰. Ou então, o filme *Narradores de Javé* (Eliane Caffé, 2003) cuja estrutura narrativa e uma série de elementos cênicos comunicam a idéia da fragmentação da memória tanto quanto as palavras⁶¹.

⁵⁹ ROSENSTONE, Robert. "El cine historico". El pasado em imágenes. Barcelona, Editorial Ariel, 1997. p.57

⁶⁰ Não estou concordando com a idéia, apenas indicando como ela aparece no filme.

⁶¹ Por exemplo, há uma cena neste filme, quando o personagem está no Quilombo, em que alguém narra a aventura dos seus antepassados. Nessa cena as imagens são cortadas, ora aparece um personagem, ora some, e a música também é fragmentada: aparecendo e sumindo. Em um dado momento, a imagem fica estática por alguns segundos, levando o espectador a considerar ser um defeito e, em seguida, percebemos que é a personagem que estava narrando que entrou em um estado de

É possível que os filmes com temáticas históricas escolham as suas estéticas em função de um tema e não em função de um gênero. E, muitas vezes, a forma escolhida para narrar, por exemplo, informa ao analista a própria idéia do filme. Ou seja, forma e conteúdo não podem estar dissociados. A forma é um conteúdo. Assim, para analisar um filme histórico é importante estar atento ao filme como um todo, observando a idéia que comunica. Identificando essa idéia geral, podemos compreender, por exemplo, os motivos das invenções, condensações, omissões, como indica Rosenstone. Utilizei também as idéias de Rosenstone sobre a questão da compreensão da idéia geral do filme, a partir da qual serão observadas as suas “invenções”.

Para empreender a análise do processo de pesquisa como uma etapa criativa na elaboração do filme, apresento, no primeiro capítulo, algumas referências importantes que atuam na construção de pontos de vistas sobre um filme. Os capítulos seguintes são dedicados a cada um dos filmes específicos, nos quais analiso, separadamente, as relações entre o filme e os procedimentos de pesquisa.

No capítulo 2, dedicado a análise do filme *O Velho*, demonstro como a concepção de história e de pesquisa apareceram na tela, seja na estrutura narrativa, na escolha dos temas, na escolha dos depoentes, na construção de uma dramaturgia. Uma determinada idéia de história está relacionada à escolha de abordar um longo período da história de Luiz Carlos Prestes e, ao mesmo tempo, mencionar os diversos acontecimentos considerados importantes ao longo desse período. O resultado da “ampla pesquisa” no filme pode ser observado nos diversos temas citados, nas diversas imagens inseridas e na construção de uma história cronológica factual. Por outro lado, os conceitos sobre como contar essa história e quem era o personagem também estavam presentes na escolha dos entrevistados e na maneira de abordar os temas

transe e parou de narrar, como se tivesse “travado” algo em sua memória. Nesse caso, percebemos como a própria montagem traz uma idéia: a idéia de que o processo de lembrar não é linear, e a memória é fragmentada e sujeita aos estados emocionais daquele que lembra e não algo que “emerge” pronta de algum lugar, com começo, meio e fim.

tratados. Ao mesmo tempo em que, diante das controvérsias, determinados enfoques e depoentes são valorizados e outros desvalorizados.

Esse diálogo estreito com os diversos discursos construídos sobre o tema tratado pelo filme aparece de maneira clara no filme *O Cineasta da Selva* e será o enfoque dado no capítulo 3 (“Silvino em várias linhas”). O filme dialoga com os diversos autores ligados à produção de conhecimentos e interpretações sobre o cineasta. E isso pode ser observado em diferentes aspectos: seja trazendo esses autores para tela, como foi o caso de Márcio Souza, ou utilizando-os para construir o roteiro, como foi o caso de Selda Vale da Costa. Assim, demonstro como as escolhas, inclusive criativas desse filme estão diretamente relacionadas aos documentos e fontes de histórias sobre Silvino Santos.

A relação mais criativa entre o filme e os elementos de pesquisa, no entanto, aparecem em *Baile Perfumado* que, tido como um filme inovador tanto esteticamente quanto em termos de abordagem, teve a presença marcante de um pesquisador do cangaço, Frederico Pernambucano de Melo, durante o seu processo criativo e de pesquisa. As interpretações de Melo estavam de tal maneira sintonizadas com os interesses dos diretores e roteirista que o enfoque do filme, a questão da modernidade no sertão e outros elementos importantes como a maneira de representar Lampião, Abrahão e o próprio sertão, são partes da tese defendida pelo pesquisador.

Na análise desses três processos foi possível compreender e demonstrar algumas possibilidades, e também problemas, nessa relação entre a criação de um filme histórico e sua relação com as fontes de pesquisa.

CAPÍTULO 1

A experiência cinematográfica e os elementos da produção fílmica

“Dúbio devido à sua real ausência, inacessível embora intimamente conhecido, o caráter do passado depende de como – e de quando – é conscientemente apreendido”⁶²

Lampião por Luiz Carlos Vasconcelos, *Villa-Lobos*, por Marcos Palmeira (também *dom Pedro I* – Tarcísio Meira) ou por Antonio Fagundes. *Luiz Carlos Prestes* como Caco Ciocler, *Olga Benário* como Camila Morgado. Atores se confundem com personagens e personagens com atores. Os “conhecidos” personagens históricos vão sendo ressacralizados e reinventados através de atores que encarnam o não encarnável, que representam o não representável. Mas as imagens criadas nesses filmes, e em outras manifestações culturais, vão aparecendo e sumindo do repertório histórico dos brasileiros, de acordo com a sua época. Mas essa identificação de atores é apenas uma parte aparente desse grande aparato.

Nessa história o que não faltam são atores, os que representam, os que são representados, os que realizam, os que pensam, os que questionam, os que assistem, os que inspiram... Nesse capítulo, traçarei o trajeto da realização dos filmes enfocando os seus atores/autores e os inserindo na história do cinema brasileiro recente.

1.1 – O palco das produções: “Retomadas”

Os filmes analisados aqui se situam no período da “Retomada do cinema brasileiro”, se adotarmos a periodização de Lucia Nagib (1994-1998)⁶³. Esse conceito de retomada é questionável. “A expressão “retomada”, que ressoa como um boom ou um “movimento”

⁶² LOWENTHAL, David. “Como conhecemos o passado”, in: *Projeto História*: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo: EDUC, 1981 – no. 17, nov.1998. pp.63-199 p.75

⁶³ NAGIB, Lucia. O cinema da retomada - depoimento de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Ed.34, 2002.

cinematográfico, está longe de alcançar unanimidade mesmo entre os seus participantes.”⁶⁴ Como escreveu Nagib, para alguns esse boom foi apenas uma interrupção na produção, com o fechamento da Embrafilme, em 1990, reiniciada com o rateio da verba vinda da própria Embrafilme, a partir do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, que contemplou 90 projetos. Além disso, colheu-se em 1995 os frutos da aprovação da Lei do Audiovisual (nº.8.685), de 1993. Ou seja, seriam apenas frutos de duas medidas governamentais.

Para outros foi a “retomada” ou “renascimento” da produção cinematográfica que vinha a muito tempo definhando. De qualquer maneira, é inquestionável que a partir do ano de 1994 iniciou-se um grande processo de produção de filmes brasileiros. E muitos filmes desses filmes tiveram um bom público, o que proporciona um dos “anseios” daqueles que fazem cinema no Brasil. Claro que esse fenômeno também se relaciona com outros fatores extra-cinematográficos.

O que alguns chamam de “decadência” do cinema brasileiro talvez possamos identificar como uma produção cinematográfica restrita a pequenos grupos e temáticas. De qualquer forma, o movimento que se delineou desde fins da década de 1970 e o “ressurgimento” na década de 1990 não é um fenômeno simples. Vários fatores sociais, econômicos, políticos, conceituais, artísticos, inclusive mundiais concorreram para delinear esse processo.

As ampliações das possibilidades de fazer cinema no Brasil também se devem a uma postura do Estado. Dentro de um debate antigo sobre a necessidade ou não da criação de uma “indústria cinematográfica” para solidificar a produção cinematográfica, o Estado é um ator importante.

As tentativas de criar uma indústria cinematográfica, entendida, na maior parte das vezes, a partir do modelo norte americano de grandes estúdios, foram inúmeras. Segundo

⁶⁴ NAGIB, Lucia. O cinema da retomada - depoimento de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Ed.34, 2002. p.13

Alex Viány, uma das primeiras tentativas nesse sentido seria de 1916. Em 1924, outra tentativa com a construção de um estúdio em São Paulo, a Visual Filmes. Na década de 1930, Adhemar Gonzaga tenta levar adiante o projeto da indústria cinematográfica através da Cinédia. Em 1935, há o estúdio de Carmem Santos, a Brasil Vita Filmes. E, talvez o empreendimento mais bem sucedido, a Atlântida, foi criado em 1941. Posteriormente, há também a experiência da Vera Cruz⁶⁵.

As experiências com estúdios não foram bem sucedidas, mas faziam parte de um conceito de cinema baseado no cinema norte americano dos anos 1920, que fundou a forma de realização dos grandes estúdios de Hollywood. No entanto, esse sistema de grandes capitais e superproduções não se adequava às condições materiais brasileiras. Além disso, para desenvolver o cinema era necessário também uma atuação protecionista do Estado.

Assim, junto a esse debate sobre a necessidade de uma indústria para o cinema nacional, surgem também as requisições de intervenção estatal no sentido de legislar a favor do produto brasileiro.

Essa relação entre Estado e Cinema no Brasil é tema de vários estudos⁶⁶. Ao longo dessa história, a presença ou não de incentivos ou investimentos estatais também definiam a quantidade de filmes produzidos. O que convencionou-se a chamar de crise do cinema brasileiro também foi causada por uma “falha” nessa relação. E, principalmente, o que se chama da “retomada” do cinema brasileiro se deve, em grande medida, às possibilidades geradas pelo Estado, com as leis de incentivo e concursos.

Muitos que exaltam a “retomada” do cinema brasileiro acabam por ater-se somente nesse aspecto industrial pois a produção aumentou, sem, no entanto, pensar o tipo de cinema que estava sendo feito. Outros, no entanto, consideram a produção fraca, de baixa qualidade

⁶⁵ Baseado em AUTRAN, Arthur. “A questão da indústria cinematográfica brasileira na primeira metade do século” versão eletrônica: www.mnemocine.com.br

⁶⁶ Cf. SIMIS, Anita. Estado e Cinema no Brasil. São Paulo: Anablume/Fapesp, 1996; AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2000.

artística, muito longe das obras do Cinema Novo. Acredito que esse debate deve ser ponderado nos dois aspectos, tanto é importante que a produção continue quanto é importante pensar nos aspectos artísticos dos filmes e também o seu diálogo com o público.

Se a atuação do Estado é importante há também outros elementos fundamentais para a manutenção das atividades cinematográficas. Evidentemente a questão do público, sua presença ou ausência, é fundamental. O cinema não pode existir sem público. Então, esse também é um tema recorrente e um problema a ser resolvido.

Para Coelho houve uma responsabilização do próprio cinema pelo seu fracasso.

O cinema brasileiro acabou sendo visto como único responsável pela situação em que se encontrava. Se aquele era um cinema que não se comunicava com seu povo, se seus filmes não eram vistos por ninguém, se aquele era um sistema cultural falido, a culpa era única e exclusivamente do próprio cinema.⁶⁷

Esse debate sobre a capacidade ou não do filme comunicar perseguiu os filmes brasileiros. Por um longo período, durante o Cinema Novo, e principalmente depois, o “cinema nacional” era quase uma ovelha negra. Esse cinema não tinha público. No entanto, essa questão também não é tão simples.

Segundo Jean Claude Bernardet, a própria definição do “nascimento” do cinema brasileiro já demonstra essa profissão de fé: ele é caracterizado pela primeira (suposta) filmagem, enquanto outras cinematografias o fixam na primeira exibição⁶⁸. Ou seja, é como se apenas filmar fosse suficiente para fazer cinema. Mas o cinema não termina no filme pronto.

Atualmente percebe-se uma mudança nesse pensamento. A maioria dos cineastas estão preocupados com o público, em comunicar, em serem vistos. E não é à toa que o marco dessa “retomada” é colocado no filme *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995) em função, sem tirar as suas qualidades, justamente do número de espectadores que teve: por volta de 1

⁶⁷ COELHO, Teixeira . “Para não ser alternativo no próprio país” in: *Revista Usp – Dossiê Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1993. n. 19 p.11 p.7-15

⁶⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995

milhão. E essa busca por uma maior comunicação com o público é algo muito presente no processo de produção dos filmes aqui analisados.

Sylvio Back aponta para um outro problema dessa questão: a concessão aos “anseios” do público leva a uma péssima qualidade dos filmes. Para ele, o cinema da “retomada”

...é um cinema asséptico, um cinema pudico, descarnado politicamente [...] um cinema anódino. Simplesmente porque a grande maioria dos patrocinadores ‘vigia’ os roteiros, impões cortes, veladamente provoca a autocensura nos diretores-produtores, incentiva o cinema de emoções baratas...⁶⁹

Essa questão se deve também ao sistema de produção gerado pela Lei do Audiovisual, baseada em renúncia fiscal que possibilitava aos departamentos de marketing ou recursos humanos das empresas que ficassem responsáveis pela seleção dos filmes que seriam “apoiados”. Ou seja, a seleção dos filmes fica, de certa maneira, a cargo do “mercado”.

Como escreveu Ismail Xavier,

O sistema atual viabiliza a produção, mas o cinema permanece na defensiva, acuado pela dificuldade renovada de comunicação com o público, ciente do perigo da perda de legitimidade política diante dos legisladores e dos diretores de *marketing* das empresas(...) de 1995 a 1999 a produção cresceu mas a qualidade média estacionou, notadamente na faixa do filme que tem se instalado neste entre-lugar, entre o uso da liberdade que o dinheiro-na-mão-sem-nenhum-imperativo-de-retorno oferece e as angústias do cineasta distante do público⁷⁰.

Por outro lado, as críticas exageradas aos filmes de médio porte, que não se caracterizam como filmes inovadores, ou filmes engajados politicamente, ou que não se inserem em grandes debates cinematográficos me parecem infundadas. Talvez devam ser feitas pelos críticos e estudiosos de cinema no intuito de polemizar e gerar novas possibilidades. No entanto, para analisar o filme, seja ele de boa ou má qualidade⁷¹, é

⁶⁹ BACK, Sylvio. Citado em NAGIB, Lucia. NAGIB, Lucia. *O cinema da retomada - depoimento de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed.34, 2002. p.19

⁷⁰ XAVIER, Ismail. “O cinema brasileiro dos anos 90” in: *Praga – estudos marxistas*. São Paulo: Editora Hucitec. No.9, junho/2000, pp.97-138. p.99

⁷¹ Em geral os estudos de teóricos de cinema são voltados para aqueles filmes considerados bons, ou “obras de arte”, em função, acredito, do próprio meio que discute questões de linguagem, estéticas, novas possibilidades, e o filme como obra de arte. No entanto, a análise dos filmes do ponto de vista histórico ou sociológico não passa simplesmente pelo debate estético. E isso, inclusive, justifica a escolha de filmes para análise que não necessariamente se enquadram entre os “bons filmes”.

necessário pensá-lo dentro da sua própria realidade, das suas condições, do contexto de produção e exibição e dos significados que criam.

O parâmetro de qualidade é bem questionável, no entanto é perceptível uma melhora na qualidade técnica em função, inclusive, de uma nova maneira de organização da produção e uma qualidade artística de vários filmes, independente dos gostos pessoais. Evidentemente que a classificação da qualidade também está relacionada a um momento de euforia e de variedade de filmes. Por outro lado, há aqueles que questionam a abordagem e a falta de criatividade dos filmes. Esse debate, no entanto, não parece relevante para este estudo.

Se pensarmos nos aspectos formais e temáticos dos filmes talvez não possamos encontrar homogeneidade nessa produção pois não se caracteriza como movimento, não é regional, não tem um grupo fechado. Talvez uma boa característica seja a diversidade e uma novidade: novos atores. Foram produzidos filmes de várias regiões diferentes, por cineastas de formações diferentes, com trajetórias diferentes, idades diferentes, como demonstra a pesquisa de Lúcia Nagib:

Cotejando os percursos, percebe-se uma notável diferença nos estilos de formação dos cineastas e nas formas de recrutamento próprias a cada região. E há também a diferença entre o que aconteceu com os mais velhos lá atrás, quando começaram, e o que se passa com os mais jovens hoje, quando é menos freqüente um passado de militância política e é outro o leque dos motivos que fazem emergir um cineasta.⁷²

Na análise de Ismail Xavier, a temática dos filmes é diferente de filmes da década de 60, que “...se apressava em interligar ser social, economia e caráter (colocando no centro a questão da ideologia), a vontade agora é explorar mais os sujeitos no que têm de singular. Mesmo no documentário”⁷³. Ou seja, não são filmes voltados e sintonizados a um grande projeto de sociedade como pretendiam os filmes do Cinema Novo. E não poderia ser de outro modo já que muitas transformações ocorreram no Brasil e no Mundo desde então.

⁷² XAVIER, Ismail. “Prefácio” in: NAGIB, Lucia. *O cinema da retomada - depoimento de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed.34, 2002, p.11

⁷³ XAVIER, Ismail. “O cinema brasileiro dos anos 90” in: *Praga – estudos marxistas*. São Paulo: Editora Hucitec. No.9, junho/2000, pp.97-138, p.104

Para Lucia Nagib, os filmes atuais não tentam renegar o passado, pelo contrário,

...não houve um choque de gerações: o cinema dos anos 90 não nega o que veio antes para se impor como melhor, revolucionário. Ao contrário, existe uma reverência, um desejo de homenagear, freqüentemente, os cineastas do cinema novo e do cinema marginal e de todos os outros movimentos que existiram no Brasil⁷⁴.

Nos anos de 1990 o cinema também foi marcado pela presença de filmes com temáticas históricas. Como escreveu Oricchio, “...por sua constância na nossa cinematografia, não é surpresa constatar que filmes de fundo histórico reapareçam quando o cinema se reergue de sua crise do início dos anos 1990.”⁷⁵

Depois de Carlota vieram filmes como Lamarca, O que é isso companheiro?, Guerra de Canudos, Hans Staden, Mauá, o imperador e o rei, Tiradentes, Barra 68, Brava gente brasileira, Villa-Lobos: uma vida de paixão, Caramuru, entre outros. Filmes que, cada qual à sua maneira, reconstroem episódios históricos ou biografam personagens reais. Examinar a maneira como o fazem pode ser muito interessante para entender o período que vivemos e a maneira como o cinema o tematiza.⁷⁶

Segundo Ismail Xavier, “...experiências da história brasileira, com ou sem alegoria, definiram os filmes de sucesso num momento em que foi importante consolidar a idéia do retorno de um cinema brasileiro...”⁷⁷

Os motivos dessa presença podem ser variados e suas interpretações também. De acordo com Sheila Schvarzman, houve um oportunismo ligado à comemoração dos 500 anos, um oportunismo histórico e didático. Para Oricchio, as comemorações podem não ser o único motivo:

...é válido supor que, mesmo valendo-se da efeméride, eles tenham origem, também, em motivações mais profundas e menos imediatistas. Trata-se, ainda aqui, de esmiuçar a velha questão da identidade nacional, do ‘caráter nacional brasileiro’ [...] Quem somos? Talvez a história nos responda...⁷⁸

⁷⁴ NAGIB, Lucia. O cinema da retomada - depoimento de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Ed.34, 2002

⁷⁵ ORICCHIO, Luiz Z. “As representações da história” *Cinema de novo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. pp.35-57, p.36

⁷⁶ *Ibid.*, p.37

⁷⁷ XAVIER, Ismail. “Cinema brasileiro nos anos 90” in: *Praga estudos marxistas* no9- junho/2000 - p.106

⁷⁸ ORICCHIO, Luiz Z. “As representações da história” *Cinema de novo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. pp.35-57, p.49

A tematização da história nesses filmes é diferente daquela presente nos filmes do Cinema Novo no qual a temática história fazia parte de uma tentativa de compreensão da própria dinâmica social. Por exemplo, no caso de Glauber Rocha,

Pensar esse cinema é investigar o seu modo de abraçar a história, pois Glauber é sinônimo de uma interrogação – abrangente, ambiciosa, às vezes delirante, mas sempre corajosa – endereçada a nosso tempo a partir da ótica do Terceiro Mundo. [...] Este desejo de história e de percepção totalizante do momento exige uma figuração dramática à altura. E Glauber a procura através da cristalização do movimento do mundo em metáforas capazes de fornecer a imagem simultânea, global, unificadora da experiência social⁷⁹.

Para Schwarzman, os filmes da década de 1990 estão muito aquém dos filmes da geração anterior no trato da história.

... a falta de uma concepção histórica própria levam diretores a apenas repetir visões consagradas pela literatura ou historiografia, e a necessidade de bom acabamento leva à criação de reconstituições cuidadas do ponto de vista do cenário, do guarda-roupa, da linguagem e dicção, como se isso esgotasse em si a própria idéia do passado. Os filmes se enchem agora de novos profissionais responsáveis pelos infinitos detalhes da direção de arte, como se a História se desvendasse a partir da sua aparência. [...] Essas produções são marcadas por um extremo academicismo em sua encenação. São narrativas respeitadas com a cronologia e a encenação linear dos fatos, dotados de um olhar cerimonioso em relação aos personagens e acontecimentos. É como se os filmes instalassem uma visão oficial e solene da história que, nesse caso, a historiografia já procurou abandonar. Em geral ilustrativos, não sugerem mais do que esforços pálidos diante dos originais em que se baseavam. Quando nos lembramos de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e sua interpretação de *Os Sertões*, é com pesar que se observa quanto a compreensão de um processo histórico passa nos anos 90 a se resumir apenas à encenação da sua aparência, como se vê em *Guerra de Canudos*. Não é do interior dos fenômenos que vêm a análise e o sentido desses filmes, mas da pura formalização, como se levar histórias para a tela fosse já operação suficiente e definitiva, como a testemunhar justamente o vazio de idéias que se substitui pela onipresença da estética e da técnica, sobre o que, aliás, o público nacional agora não tem mais reclamações. A grandiosidade e o apuro das reconstituições são a afirmação de que o cinema brasileiro ultrapassou, enfim, suas limitações.⁸⁰

Apesar das críticas aos filmes, a autora identifica as causas dessa questão em um âmbito mais amplo: “... esse movimento de alheamento da responsabilidade histórica, que o

⁷⁹ XAVIER, Ismail. “Glauber Rocha: o desejo da história”. In: XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. pp.127-156. p.128

⁸⁰ SCHVARZMAN, S. Encenações da História. *História*. São Paulo, v.22, n. 1, pp. 165 a 182, 2003, p.174

filme constrói, é bem característico da dissolução da idéia de História, própria dos anos 90. O filme torna-se, voluntariamente ou não, sua testemunha”⁸¹

Mesmo não concordando com a análise generalizante dos filmes sem levar em considerações as diversas experiências particulares, concordo com essa autora que os filmes são, em alguma medida, testemunhas de um regime de historicidade que marca a sociedade como um todo e não apenas os diferentes produtores de interpretações históricas.

Não pretendo aprofundar aqui a maneira como a temática histórica foi representada pelos filmes em geral durante esse período, apenas indicar a especificidade desse momento para que possamos compreender melhor a situação na qual os filmes analisados foram produzidos.

1.2 - A produção da autoria coletiva

O trabalho criativo e de construção de um filme é compartilhado. Vários e vários atores, na frente e atrás das câmeras, participam da sua elaboração. E seus atores, muitas vezes, são todos igualmente importantes. Se o processo de produção de um filme é hierarquizado, tendo no topo, pelo menos no Brasil, o diretor (que tem a última palavra), no entanto, ele nunca pode atuar sozinho. Se pensarmos que mesmo um “autor” não é uma unidade pessoal definida e sofre muitas outras interferências, poderíamos supor que a autoria do filme se dá, justamente, na interação dos diversos atores envolvidos na produção.

Uma equipe de cinema é organizada de acordo com as áreas importantes: direção, produção, arte (cenário, figurino, etc), fotografia (câmera, iluminação), atores, montagem e finalização. Em cada área desse sistema criativo há também seus responsáveis: o diretor de fotografia, de arte, de produção, etc...

⁸¹ SCHVARZMAN, S. Encenações da História. *História*. São Paulo, v.22, n. 1, pp. 165 a 182, 2003, p.172

Segundo Toni Venturi⁸², o cinema no Brasil continua sendo muito autoral, mesmo no caso dos filmes de grande produção, pois possuem uma determinada visão que é a visão do diretor. A existência dessa autoria não anula a construção coletiva do filme. Segundo ele, “... a construção artesanal dessa obra individual, autoral, é um produto coletivo: é um produto de muitas mãos, muitas idéias, muitos impulsos criativos”⁸³. Ou seja, é um “...trabalho coletivo na construção de uma visão, que é a visão do diretor, por isso ele é autoral”⁸⁴.

Essa definição de cinema autoral está distante de uma definição dos anos 1960, na qual o diretor assumia a maior parte do processo criativo: roteiro, filmagem, montagem. Glauber Rocha é o grande exemplo de autor no cinema. Ele

[...] tinha uma característica muito pessoal [...] de trabalhar reinventando o filme à medida que ele fazia o filme. Até nas diferentes versões do roteiro. Não era que ele fosse apurando a forma do roteiro, ele ia praticamente reinventando o filme a cada versão. E a filmagem, em grande parte, era uma reinvenção do roteiro e a montagem também. Mas era uma opção de cinema com características experimentais [...] Mas não é o que predomina hoje em dia.⁸⁵

Na produção dos filmes contemporâneos há a preocupação com uma sistematização clara. O filme não é mais resultado de acasos, mas de um longo processo de elaboração. Como apontou Venturi, “o cinema contemporâneo[...]continua sendo extremamente autoral, mas resultado de um trabalho de um pensamento muito digerido, muito decantado com a sua equipe”⁸⁶.

Segundo Eduardo Escorel, a realização de um filme “...sempre é um processo coletivo no qual o filme depende muito das contribuições de todas as pessoas envolvidas.”⁸⁷ E, mesmo tendo uma direção, a sua função seria justamente orquestrar o trabalho de toda a equipe. Para ele,

⁸² Diretor dos filmes O Velho – a história de Luiz Carlos Prestes, Latitude Zero, Cabra Cega.

⁸³ VENTURI, Toni. São Paulo, 17/05/2005, 90 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

⁸⁴ idem

⁸⁵ Eduardo Escorel, cineasta e montador. ESCOREL, E. Rio de Janeiro, 06/05/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

⁸⁶ VENTURI, Toni. São Paulo, 17/05/2005, 90 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

⁸⁷ ESCOREL, E. Rio de Janeiro, 06/05/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

[...]uma das principais funções do diretor é, como disse Jean Renoir, ser uma espécie de parteiro. Quer dizer, ser capaz de criar condições para que todas as pessoas envolvidas no processo dêem a luz a alguma coisa que muitas vezes elas nem sabiam que tinham em si mesmas⁸⁸.

Ou seja, o diretor não é um tirano que determina as coisas. Essa não seria a melhor maneira de realizar um filme e nem a maneira que gera os melhores resultados. A maioria dos diretores deve ter consciência de que o resultado de um filme é construído em equipe. E saber tirar o melhor dessa equipe é um dos talentos necessários à direção. Como falou Venturi, “[...] fazer com que artistas estejam dando o melhor de si dentro daquele caminho, daquela visão, daquele olhar, que é a visão do diretor”⁸⁹.

Assim, o processo de construção dos sentidos do filme não é resultado do trabalho de uma única pessoa e sim da reunião de várias contribuições. Claro que a direção de um filme precisa ser também muito clara, pois quanto mais claro for o diretor na expressão de suas intenções melhor os membros da equipe poderão concretizar aquela idéia.

1.2.1 – Etapas da escrita: roteiro e montagem

Para essa pesquisa, interessa observar os processos de roteirização e montagem, que são semelhantes, no papel assumido da criação dos significados do filme. Segundo Escorel, “[...] talvez a coisa mais parecida com o ato de escrever seja o ato de montar filmes. Só que tem uma diferença: o roteirista está montando um filme na sua cabeça com coisas que não existem e o montador está montando o filme já com a matéria real”⁹⁰.

A definição de roteiro pode ter algumas diferenças de acordo com a pessoa. E há várias formas de conceber um roteiro. Ele pode ser encomendado, pode ser uma idéia original de um roteirista e entregue para um diretor dirigi-lo, pode ser confeccionado junto com o diretor. Enfim, existem variadas formas de elaborar um roteiro.

⁸⁸ ESCOREL, E. Rio de Janeiro, 06/05/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

⁸⁹ VENTURI, Toni. São Paulo, 17/05/2005, 90 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

⁹⁰ ESCOREL, E. Rio de Janeiro, 06/05/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

Mas, em linhas gerais, “o roteiro é a forma como a narrativa do filme vai ser apresentada”⁹¹. O roteirista costuma pensar a estrutura da história; como começa, como termina, como gerar tensão ou curiosidade para que aquela história seja interessante para o espectador, dentro daquele tempo limitado. Ou seja, pensar a melhor forma de contar determinada história através de imagens e sons numa determinada duração.

O roteiro é, segundo Jean-Claude Carrière,

[...] a primeira forma de um filme. E quanto mais o próprio filme estiver presente no texto escrito, incrustado, preciso, entrelaçado, pronto para o voo como a borboleta, que já possui todos os órgãos e todas as cores sob a aparência de larva, mais a aliança secreta - e quase maternal, de todo o jeito parental - entre o escrito e o filme terá chances de se mostrar forte e viva.⁹²

No entanto, há variadas posturas em relação a ele. Segundo Eduardo Scorel, o “roteiro pode ser muitas coisas. O roteiro pode estar na sua cabeça”⁹³, ou seja, ele poderia ser apenas algumas indicações de caminhos. Mas o grau de liberdade do roteiro vai depender muito da concepção do filme, de questões financeiras, tamanho do projeto, etc. “Quanto maior o projeto mais difícil fica fazer um filme com esse grau de liberdade, de autonomia. E há o extremo de um roteiro muito estudado, muito analisado, muito definido, filmes em que se chega ao ponto [de estarem prontos] antes de começar a filmar”⁹⁴. Como no caso de grandes produções onde há um processo absolutamente detalhado dos planos, com *story board*⁹⁵, detalhamento do roteiro, de efeitos, etc.

No caso de um roteiro muito detalhado, o filme deixa de ser encarado como um processo e passa a ser visto como um produto. Essas duas posturas podem co-existir no mesmo filme,

[...] num filme de grande produção existem elementos inesperados [...] que vão, de uma alguma maneira, sendo incorporados. Mas, num grau menor do

⁹¹ Roteirista. HALM, Paulo. Rio de Janeiro, 02/12/2004, 45 min. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

⁹² SCOREL, E. Rio de Janeiro, 06/05/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ Desenho dos planos realizado antes das filmagens. Dependendo do filme pode haver *story board* para todo o filme ou para algumas cenas apenas.

que num filme[...] em que realmente o diretor chegue no dia, no momento de filmar e tem uma noção do que quer fazer, mas não é um plano absolutamente preciso e pré-definido.⁹⁶

Ou seja, o roteiro pode atuar de diferentes maneiras num filme. Segundo Paulo Halm, um roteiro não existe se o filme não for feito. Pois o roteiro não é um produto, mas um começo. Ele é a primeira etapa do processo de criação de um filme.⁹⁷

Após as filmagens, no processo de montagem do filme, o roteiro é novamente retomado. “A montagem é a terceira etapa de um processo que começa com a roteirização e que passa pela filmagem, pela gravação. Acho que são três momentos muito integrados na realização de um filme, um não existe sem o outro”.⁹⁸

A forma de criação da montagem pode variar muito. Se o filme é uma ficção, ou tem um roteiro definido, a atuação do montador pode não ser tão grande, o que não é regra. No caso de documentários, a montagem assume um outro papel, pois o processo de realização documental é diferente. Como falou Eduardo Coutinho “um documentário não tem roteiro”, pelo menos, não um roteiro semelhante ao da ficção. Ou seja, não se filma de acordo com um roteiro totalmente pré-definido com falas, posição de câmera, etc. Além disso, filma-se muito mais do que será usado. O que gera, no final, uma grande quantidade de materiais entre imagens, entrevistas, materiais de arquivo que precisam ser ordenados dentro de um limite de tempo.

A atuação do montador também vai depender da sua definição de montagem. E, claro, tudo isso vai depender do filme específico que está sendo feito. Segundo Vânia Debs o montador deve “...tentar, como primeira iniciativa, reproduzir aquilo que foi pensado no

⁹⁶ ESCOREL, Eduardo. Rio de Janeiro, 06/05/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

⁹⁷ No Brasil, o roteiro precisa ser elaborado para que entre nos variados concursos. E, na maior parte das vezes, esse roteiro elaborado às pressas em função de prazos nem sempre será aquele roteiro utilizado nas filmagens.

⁹⁸ ESCOREL, Eduardo. Rio de Janeiro, 06/05/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

roteiro”⁹⁹. Essa primeira etapa é chamada de primeiro corte do filme, na qual há uma primeira organização do material e seleção das melhores cenas. Depois desse primeiro corte, os ajustes vão sendo feitos, de acordo com o ritmo, compreensão, o que funciona e o que não funciona. Ou seja, vai passando por um processo de ajuste e melhora do filme, um processo de lapidação.

Segundo Escorel, a montagem “...é um processo mais ou menos comum em que você opera dois grandes mecanismos: um mecanismo de seleção, que é um primeiro, geral, aliado a um mecanismo de combinação. Na verdade a montagem é basicamente isso. É escolher, selecionar e combinar.”¹⁰⁰

No entanto, a montagem trabalha com uma gama de possibilidades bem menor do que o roteiro. “Em grande parte, quando você recebe o material para montar [...] ele já está muito direcionado, mesmo que essa direção não seja muito evidente. Mas direcionado pelo que foi pensado no roteiro, direcionado pelo que foi feito na filmagem e na gravação”¹⁰¹. Segundo Venturi, a montagem trabalha “...em cima de um universo delimitado, que é o material concreto da filmagem, você refaz todo o seu pensamento, toda a sua proposta, para chegar a obra final que é seu filme”¹⁰².

A montagem seria então a costura das idéias que começaram a ser delineadas no roteiro. Assim como na elaboração de um texto, as etapas de roteirização e montagem são os momentos em que o cineasta/roteirista/montador vão atuar na elaboração daquele discurso. Há um processo complexo, algumas vezes detalhado e racionalizado, na elaboração de um filme. E há também a construção de um pensamento, uma abordagem.

⁹⁹ Montadora e professora de montagem da Escola de Comunicação e Artes da USP. DEBS, Vânia. São Paulo, 14/10/2004, 45 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

¹⁰⁰ ESCOREL, Eduardo. Rio de Janeiro, 06/05/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

¹⁰¹ Idem

¹⁰² VENTURI, Toni. São Paulo, 17/05/2005, 90 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

1.3 - Construção do ponto de vista

Existe no filme um ponto de vista que vai sendo construído ao longo da pesquisa/roteirização/montagem. Se não podemos eleger “um” autor para os filmes, podemos compreender como os diversos autores contribuem nessa construção. Assim como em um texto histórico, um filme também possui um ponto de vista. No entanto, ele é construído de maneira diferenciada, tendo em vista que podem confluír diversos sujeitos na sua elaboração. Não estou assumindo a idéia de que o filme possui um único autor, caracterizado pelo diretor, por outro lado, isso não significa que não exista quem responda pela construção da abordagem do filme.

Na construção de um ponto de vista de qualquer filme, a especificidade da sua realização constrói um elemento diferenciador que é o fato de ser uma “obra coletiva” e, ao mesmo tempo, possuir uma “visão do diretor”. Há um processo complexo nessa construção a partir do qual há a atuação de vários sujeitos.

Para observar esses pontos, descreverei sucintamente a participação daqueles que considero, em cada experiência em particular aqui analisada, os membros mais atuantes na construção da interpretação dos filmes.

1.3.1 – Autores do Velho

O filme *O Velho – a história de Luiz Carlos Prestes* foi dirigido por Toni Venturi e roteirizado por Di Moretti. A sua equipe de produção foi pequena, constituída basicamente pelos dois citados e o câmara Cleumo Segond. Desta maneira, os atores principais na construção da abordagem histórica desse filme são o diretor e o roteirista.

Acredito que o roteirista, e também responsável pela pesquisa, teve uma participação atuante na elaboração dos significados do filme. Podemos considerar que essa atuação foi

quase uma co-direção. Segundo o próprio Toni Venturi, Moretti é um parceiro de criação: “temos muitos outros projetos juntos [...] É um cara que eu conto muito para desenvolver todo esse trabalho. Inclusive, vamos dizer, ele tem presença importante na construção da minha obra”¹⁰³. Essa presença criativa do roteirista é também perceptível na construção da narrativa com estratégias jornalísticas de apresentação. Esse item será aprofundado no próximo capítulo. Por hora é importante ressaltar que a atuação do roteirista/pesquisador foi fundamental, o que não ocorre em todos os casos.

Diretor e roteirista atuaram de forma direta na construção e na execução do projeto do documentário, no entanto, outros também contribuíram com esse processo. A família de Luiz Carlos Prestes teve uma participação importante na produção do documentário através da colaboração de filhos e da esposa Maria Ribeiro Prestes. Ela cedeu todo o material de arquivo para a realização do filme, inclusive a entrevista de Prestes concedida a Nelson Pereira dos Santos cujas imagens e depoimento são importantíssimos para o filme.

O historiador Yuri Ribeiro, filho de Prestes, também atuou na pesquisa histórica principalmente no que se refere aos arquivos de Moscou¹⁰⁴. Por outro lado, Anita Prestes, filha de Prestes com Olga Benário, se recusou a participar.

O diretor Toni Venturi¹⁰⁵ estreou no cinema de longa metragem com o *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes*. Posteriormente dirigiu as ficções *Latitude Zero* (2000) e *Cabra Cega* (2005)¹⁰⁶.

Segundo conta, quando pensava em fazer alguma faculdade, escolheu o curso de história na USP, no qual, porém, não conseguiu ingressar. Tentando dar um rumo para sua vida, resolveu viajar pelo continente americano e escolheu o Canadá para se estabelecer. Passou alguns anos trabalhando em diversas atividades para criar condições de estudar. Em

¹⁰³ VENTURI, Toni. São Paulo, 17/05/2005, 90 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

¹⁰⁴ Ele também colaborou com a pesquisa do jornalista Willian Waack que resultou no livro *Camaradas*.

¹⁰⁵ Antônio Venturi Neto nasceu em São Paulo, em 21 de novembro de 1955.

¹⁰⁶ Filme sobre a experiência de um guerrilheiro perseguido no período da ditadura.

1980 ingressou no curso de fotografia e cinema na Ryerson Polytechnical Institute, em Toronto. Como filme de formação dirigiu um curta-metragem sobre a vida de imigrantes latino americanos no Canadá, com o qual ganhou um prêmio de melhor filme de estudante.

Enquanto estava no Canadá, Venturi tinha muitas preocupações com a situação política do Brasil. Nesse ambiente surgiu a idéia de fazer um filme sobre Luiz Carlos Prestes, segundo narrou. Quando voltou ao Brasil, em 1985, foi morar no Rio de Janeiro, onde se concentravam as possibilidades de fazer cinema.

Durante os cinco anos em que morou no Rio de Janeiro, manteve contato com Luiz Carlos Prestes e sua família. Apesar disso, ainda não era o momento de realizar o documentário que desejava. Prestes não estava interessado em ser personagem de um filme. Ao que parece, por diversos alguns motivos: por estar mais preocupado com o presente e por não querer exaltar sua imagem. Segundo Toni, a recusa “... não era só modéstia, ele achava mais importante discutir o momento brasileiro, naquela época muito rico, pois começava a ser feita a transição para o poder civil”.¹⁰⁷

Enquanto esteve no Rio de Janeiro realizou alguns trabalhos: um documentário curto sobre um judeu que morreu queimado nas fogueiras da inquisição, intitulado *Guerras*¹⁰⁸. Fez também sua primeira ficção, também curta, chamado *1999*¹⁰⁹.

Depois de 1990, com as possibilidades de produção diminuindo, foi morar em São Paulo onde passou a trabalhar na produção de vídeos e documentários institucionais, o que ainda realiza na sua produtora Olhar Imaginário, em paralelo às atividades cinematográficas.

Retomou a idéia do documentário sobre o Prestes quando surgiu uma possibilidade através do Concurso Resgate do Cinema Brasileiro. Apesar do pequeno valor ganho no

¹⁰⁷ VENTURI, Toni. In: ORICCHIO, Luiz Zanin. “Toni finaliza o filme ‘O Velho’” Caderno 2 - *O Estado de S. Paulo*, 21/10/96.

¹⁰⁸ *Guerras*, curta metragem em 16 mm, 1989.

¹⁰⁹ *1999*, curta metragem em 35 mm, 1992.

prêmio, começou a realizar as entrevistas, em vídeo, em 1995. Di Moretti foi o seu parceiro nessa empreitada¹¹⁰.

Di Moretti, roteirista de *O Velho*, tem formação na área de comunicação. Coursou Rádio e Televisão na FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado) em São Paulo, e fez uma especialização em jornalismo na PUC (Pontifícia Universidade Católica). Na maior parte dos seus trabalhos em rádio, televisão e revista, Moretti atuava na elaboração de textos, fato que o fez optar por fazer a especialização em jornalismo. Iniciou também um curso de história, mas não concluiu.

Quando conheceu Toni Venturi, através de uma amiga, tinha um interesse em cinema e fazia alguns cursos livres, mas ainda não atuava profissionalmente nessa área. No entanto, já havia escrito um roteiro de curta-metragem chamado *O perfumado*, que foi mostrado a Toni Venturi. Di foi convidado, por Venturi, a trabalhar na realização de vídeos institucionais, nos quais atuava como assistente de direção e, posteriormente, como roteirista.

Quando surgiu a possibilidade do prêmio Resgate, Toni Venturi o convidou para fazer parte do projeto *O Velho*. Com o prêmio ganho, iniciou o processo de pesquisa, e roteirização.

A partir desse filme, Moretti passou a atuar na área cinematográfica, e fez, posteriormente, junto com Venturi, *Latitude Zero*, *Cabra Cega*, além de outros filmes.

1.3.2 – Autores do Cineasta

O filme *O cineasta da selva* foi dirigido por Aurélio Michiles, roteirizado por ele e por Júlio Rodrigues e montado por Roberto Moreira. A sua produção iniciou em 1994¹¹¹ e

¹¹⁰ VENTURI, Toni. São Paulo, 17/05/2005, 90 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

¹¹¹ Em fevereiro de 1996, o ator José de Abreu entrou no projeto. Em maio do mesmo ano as gravações em estúdio se iniciaram. Foi montado um cenário no estúdio Frame (Granja Viana), no qual havia uma réplica da casa de Silvino com seus objetos pessoais, do Museu em Manaus. As gravações duraram 6 dias.

terminou em 1997¹¹². Houve uma interação grande entre o diretor e roteirista na elaboração do roteiro, no entanto, o formato final desse filme também teve muita influência do montador e cineasta Roberto Moreira, que modificou alguns elementos pensados no roteiro. Esses vários sujeitos participaram da materialização do filme, mas a maior parte da pesquisa ficou a cargo do diretor.

Aurélio Michiles¹¹³ é amazonense e fez alguns documentários, dentre eles *Que Viva Glauber* (1991), *Lina Bo Bardi* (1993) e o *A árvore da Fortuna* (1992) sobre a extração de borracha na Amazônia. Cresceu tendo contato com cineclubes de Manaus e chegou a cruzar com o próprio Silvino, já velho, em mesas de bares, onde contava suas histórias “mirabolantes”, desacreditadas por muitos.

Ele conta que certa vez alguém disse, em tom de piada, que conhecia Silvino e suas “histórias” de que havia filmado no exterior. “Silvino era um bon vivant, ficava tomando cerveja, contando história, o pessoal achava que ele era mentiroso porque ele falava ‘Ah, fui para Paris, estudei com os irmãos Lumiere’; ‘Velho mentiroso’, falavam mesmo.”¹¹⁴ No entanto, o que parecia uma ilusão de Silvino havia acontecido muitos anos antes.

O cineasta amazonense cruzava com o velho Silvino, mas não sabia da sua produção: “...eu sabia que os filmes feitos naquela época eram feitos pela família J.G....”. Com o passar do tempo e a homenagem a Silvino, a sua produção ganhou visibilidade. Foi fundado um cineclubes com o nome Silvino Santos, e Aurélio também começou a acompanhar as pesquisas de Selda Vale, e ter contato com as matérias que saíam em jornais.

Aurélio foi estudar arquitetura em Brasília, mas ingressou em trabalhos na televisão. A sua formação, segundo sua própria definição, é de um cinéfilo. Na televisão, realizou, em

¹¹² Em dezembro de 1996, o filme ganhou o prêmio PIC (160 mil), terminando a captação no mês seguinte. No entanto, em julho de 1997 ganhou outro prêmio HBO (100 mil). O período de captação que consta no site do Ministério da Cultura é de 31/1/1996 a 31/12/1996. O valor captado foi de 297.251,50.

¹¹³ José Aurélio de Oliveira Michiles nasceu em Manaus, em 27/12/1953. Teve contato com a cultura indígena e acabou se envolvendo de forma ativa na defesa dos interesses indígenas.

¹¹⁴ MICHILES, Aurélio. São Paulo, 05/07/2004, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

vídeo, muitos documentários. Em 1990, foi convidado pela TV Cultura para fazer um documentário sobre o ciclo da borracha, intitulado *A árvore da Fortuna*. E, “...claro, como era a saga da borracha, imagina, Silvino Santos fazia parte e era a grande expressão artística e cultural desse ciclo econômico. Aliás, toda a parte palpável, visível desse ciclo está no filme dele...”¹¹⁵. Para esse documentário, Aurélio convidou Cosme Alves Neto para fazer o papel de um coronel.

[...] o Cosme fez o personagem e quando ele viu disse, “Aurélio, você fez um documentário [...] sobre o Glauber Rocha, “Que viva Glauber”, fez sobre o ciclo da borracha, já fez sobre a Lina Bo Bardi, não é possível, você tem que fazer um documentário sobre o Silvino Santos, [...] você que tem que fazer”¹¹⁶.

Aurélio Michiles pareceu a Cosme Alves Neto a pessoa mais apropriada para fazer um documentário sobre Silvino Santos, talvez em função da sua origem, trajetória, sensibilidade e identificação com a personagem. Alves Neto, que se propôs a ajudar na realização do documentário, também era um amazonense apaixonado por cinema que trabalhou por muito tempo na Cinemateca do MAM – RJ. E também foi um dos responsáveis pelo “resgate” de Silvino do anonimato. Ambos têm uma proximidade e um interesse muito grande pela temática relacionada à Amazônia e ao cinema amazonense.

O roteirista do documentário, Júlio Rodrigues formou-se em engenharia civil, fez mestrado em engenharia urbana, e trabalhou em institutos de pesquisa. Fez parte de grupos de teatro e tinha algum contato com a área de dramaturgia. Deixou a área de tecnologia para escrever roteiros.

Foi convidado para fazer parte da equipe de roteiristas da Fundação Roberto Marinho, onde passou por um rápido período de teste, adaptação e aprendizado. Passou a escrever vários roteiros para programas de Televisão, tais como *Brasil Corpo e Alma*, *Telecurso* e *Globo Ciência*. Escreveu os projetos dos programas *Globo Informática* e do *Globo Ciência*.

¹¹⁵MICHILES, Aurélio. São Paulo, 05/07/2004, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

¹¹⁶Idem

Ambos foram aceitos e escolheu participar do último. No *Globo Ciência* conheceu Aurélio Michiles que dirigia, junto com Ricardo Dias, os programas.

Rodrigues formou uma parceria com Aurélio Michiles. Ambos trabalharam juntos no documentário *Árvore da Fortuna*. Júlio Rodrigues foi convidado a roteirizar *O Cineasta da selva* depois que Aurélio já tinha levantado grande parte do material. Assim, o diretor ia fornecendo subsídios para ele roteirizar.

O formato final desse documentário também teve muita influencia do montador e cineasta Roberto Moreira. Ele tem uma outra formação, que também é característica de um outro grupo de cineastas brasileiros, que são aqueles que fizeram escola de cinema, no caso dele, a ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo). Ele também fez mestrado em história da arte na Unicamp. Por muito tempo trabalhou no Itaú Cultural na realização de documentários históricos. Segundo ele, sempre gostou e teve afinidade com a história. Escreveu vários roteiros para documentários. Também realizou o documentário independente chamado *O Cão louco Mário Pedrosa*. Em função da sua formação, foi convidado, pela produtora Zita Carvalhosa, para montar *O cineasta da selva*. Em 2004 lançou seu primeiro longa metragem, *Contra Todos*.

1.3.3 – Autores do Baile

O filme *Baile Perfumado* é um bom exemplo do cinema como uma arte coletiva. Como escreveu Paulo Caldas “Baile não é um filme de autor, não é de jeito nenhum apenas meu e do Lírio, mas o resultado desse grupo.”¹¹⁷ E esse grupo é tanto o grupo que fez esse filme, mas também um grupo de pessoas que se reuniram, em Recife, para fazer cinema. A formação de Paulo Caldas, Lírio Ferreira e Hilton Lacerda (roteirista) está relacionada a essa “cooperativa”.

¹¹⁷ CALDAS, Paulo. In: NAGIB, Lucia. *O cinema da Retomada – depoimento de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed.34, 2002 – pp. 137-144 – p.141

O *Baile Perfumado* agregou um grupo de estreantes em longa metragem e ficou como um marco, um trampolim para muitos deles. Foi o primeiro longa metragem depois de 20 anos sem se produzir um em Pernambuco. E, de certa maneira, esse filme busca resgatar essa história do cinema pernambucano trabalhando com várias temporalidades.

Paulo Caldas¹¹⁸ nasceu em João Pessoa, mas morou em vários lugares. Segundo conta¹¹⁹, seu gosto pelo cinema começou cedo. Desde criança gostava de fotografia e quando seu pai comprou uma câmera de Super 8, se interessou ainda mais e começou a fazer filmes domésticos. Quando, no final da década de 1970, voltou a morar em Recife, encontrou um forte movimento de Super 8. Esse movimento, segundo ele, era dividido em duas “facções”: uma mais “anárquica”, encabeçada por Amim Stteple e outra formada pelos documentaristas, cujo maior expoente foi Fernando Spencer. Foram realizados mais de 150 filmes nesse período. Esses cineastas também vinham de uma tradição que remonta ao que se convencionou chamar de “Ciclo do Recife”.

Caldas participou do final desse movimento e é como um elo com a nova geração que se formou. Segundo conta, fez um curso de formação na ABD (Associação Brasileira de Documentaristas), em 1981, onde fez a sua estréia no cinema Super 8, com o curta coletivo chamado *Frustrações*.

Já vinculado a esse movimento de Super 8, ele foi estudar Comunicação. Na faculdade de jornalismo um grupo se formou e as pessoas, acabaram, em sua maioria, indo fazer cinema. Cineastas recifenses que atualmente estão produzindo têm relação com esse grupo de estudantes, por exemplo, Adelina Pontual (diretora), Cláudio Assis (diretor), Valéria Ferro, Samuel Paiva, dentre outros.

No primeiro ano da faculdade, Caldas fez o que considera o seu primeiro curta em super 8: *Morte no Capibaribe* (1983). Em seguida, passou a filmar em 16 mm com *Nem tudo*

¹¹⁸ Paulo Mauricio Germany Caldas, nasceu em João Pessoa, 18/05/1964.

¹¹⁹ CALDAS, P. Rio de Janeiro, 25/02/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

são flores (1985), uma ficção baseada numa história real, de uma garota que fez um aborto sem estar grávida; fez *O Bandido da Sétima Luz* (1986), sobre a paixão do cineasta Fernando Spencer pelo cinema. Nesse filme, Lírío Ferreira já passou a fazer parte da equipe.

Lírío Ferreira¹²⁰, segundo conta¹²¹, se interessava por cinema apenas como espectador. Foi na Faculdade de Comunicação que começou a pensar em fazer cinema, e em função de Paulo Caldas. Quando ele entrou, Caldas já estudava e fazia Super 8. Ferreira, junto a outros estudantes, formaram um grupo, do qual Caldas não fazia parte, chamado Avant Retro, que foi apenas uma semente para os que fariam cinema depois.

Além de trabalhar com Paulo Caldas, no seu curta *O Bandido da Sétima Luz*, ele fez o roteiro do filme *Chá* (Paulo Caldas, 1987), o primeiro curta em 35 mm de Caldas, uma comédia, que se passa num apartamento onde ocorre um chá de despedida de solteira, com 17 mulheres, e se transforma em algo surrealista. Também fizeram juntos *O crime da imagem* (Lírío Ferreira, 1992) o primeiro curta de Ferreira (em 35 mm).

Após esse primeiro curta, Ferreira foi morar em Londres. Segundo ele¹²², o cinema estava meio parado na época, em função da extinção da Embrafilme e também queria tentar fazer cinema fora do Brasil. Em função de questões pessoais, voltou depois de um ano. Nessa volta várias coisas relacionadas a cinema começaram a acontecer. O seu curta *Crime da Imagem* foi selecionado para festivais, e também entrou em produção o seu segundo curta, *That's a lero lero* (1995), sobre a passagem de Orson Welles por Recife, com co-direção de Amim Stepple. Além disso, surgiu a possibilidade de entrar com o projeto de um longa metragem (*Baile Perfumado*) no prêmio Resgate, em 1993.

Hilton Lacerda, o roteirista do filme *Baile Perfumado*, começou a trabalhar com a dupla de diretores a partir de um curso que ministraram em Recife, sobre cinema. A sua

¹²⁰ Lírío da Silva Ferreira Neto, nasceu em Recife, em 01/03/1965.

¹²¹ FERREIRA, L. Rio de Janeiro, 30/08/2004, 50 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

¹²² Idem.

formação de roteirista, segundo conta¹²³, é autodidata, nunca fez escola de cinema. Ele escreveu vários outros roteiros, sozinho ou em parceria, e passou a trabalhar com Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Como já tinha contato com a dupla, e era muito bom em escrever diálogos, foi convidado para desenvolver o roteiro do *Baile*.

Durante o final da década de 1980 e início da de 1990, esse grupo que foi se formando produziu várias curtas metragens. E, segundo Paulo Caldas, eram os únicos que continuavam produzindo cinema em Recife. O curta metragem, em todo o Brasil, foi responsável pela formação de vários cineastas e continuou mantendo a vitalidade enquanto os longas metragens estavam em baixa.

E dois aspectos interessantes desse grupo de cineastas de Recife foram: a tentativa de profissionalização da atividade e a sua característica de conjunto. A profissionalização era algo que não ocorria com a geração anterior, de Super 8. E é algo importante pois pode, além de viabilizar a participação de outras pessoas, garantir uma certa continuidade da atividade. No caso da forma de produção coletiva, Caldas destaca um ponto importante que era a troca de funções para que fossem realizados vários filmes. Por exemplo, um dirigia seu filme e depois poderia fazer assistência de direção para o outro, ou captação de som, ou escrevia o roteiro. Enfim, havia uma circulação das funções que tornava a atividade mais coletiva ainda.

Quanto à temática dos filmes, quando surgiu o *Baile* muitos críticos falavam que eles resgatavam a “cultura nordestina”, no entanto, Caldas questiona isso pois ele mesmo só foi morar em Recife na adolescência e Lírio era um surfista urbano, não tinha interesse pela temática cultural. Segundo ele, a sua temática começou a ser mais cultural a partir do contato com o movimento do manguebit.

E essa relação também pode ser percebida no próprio filme que mescla a tradição com a modernidade, uma das bandeiras do manguebit. Ou seja, ele não aparece no filme apenas

¹²³ LACERDA, Hilton. São Paulo, 26/07/2004, 40 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

nas músicas (todas realizadas por membros desse movimento), mas na própria concepção. Um outro aspecto semelhante com o manguebit é a característica cooperativa da criação artística.

Ao longo desse processo de roteirização, que, neste caso, durou por volta de um ano, o roteiro foi sofrendo várias alterações. E, durante o processo de filmagem, muitas coisas também precisavam ser adaptadas. Além disso, na filmagem, há a confluência de vários elementos, tanto a pesquisa realizada no processo de roteirização, quanto a pesquisa realizada pelos atores. No caso deste filme, vale destacar a pesquisa dos atores Luiz Carlos Vasconcelos e Duda Mamberti, nos papéis, respectivamente, de Lampião e Benjamim.

Depois das filmagens entrou outro ator também importante: o montador. Nesse caso, esse filme foi o primeiro longa a ser montado por Vânia Debs¹²⁴, um dos últimos realizados numa moviola. Seu processo de montagem consiste no acompanhamento da equipe desde a roteirização, filmagens, e participa ativamente na concretização da narrativa do filme.

¹²⁴ DEBS, Vânia. São Paulo, 14/10/2004, 45 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

CAPÍTULO 2

O Velho, uma história

Nesse capítulo vou abordar como os procedimentos de pesquisa estão intimamente ligados aos pontos de vista que direcionaram a produção do filme *O Velho, a história de Luiz de Carlos Prestes*, e como sua estrutura narrativa foi influenciada pelos procedimentos adotados nessa pesquisa.

Dois pontos principais serão abordados neste capítulo: a questão do “levantamento de dados” para construção da narrativa e a pesquisa relacionada à construção da dramaturgia do filme.

2.1 – Ampla pesquisa: 70 anos em 100 minutos

Ao assistir ao filme *O Velho* o espectador percebe a presença de uma variada gama de imagens, de diferentes assuntos e temporalidades. A variedade de imagens de arquivo, de filmes, imagens inéditas, depoentes e temas tratados, indicam uma “ampla pesquisa” durante sua realização. Esse fato, em si, seria suficiente para considerar que fora um documentário bem feito, com preocupações em abordar o tema de maneira profunda e séria. No entanto, a realização de uma “ampla pesquisa” não define, claro, a qualidade do filme, mas uma prática de pesquisa.

Neste item veremos como essa prática foi adotada no processo de realização do filme *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes* e como gerou determinados resultados na tela.

2.1.1 – Os procedimentos de pesquisa e a narrativa

A idéia inicial do filme partiu do diretor, Toni Venturi, no entanto, o roteirista, Di Moretti, como vimos, teve uma atuação importante. Juntos, diretor e roteirista, montaram um esqueleto do filme que queriam fazer. Definiram a narrativa, que seria formada por duas linhas: a história pessoal de Prestes e a história do Brasil. Essa opção, segundo Moretti, tem a ver com o fato da vida de Prestes estar muito relacionada com a história do Brasil. E, por outro lado, optou-se por uma abordagem didática por considerarem que o Brasil é “um país sem memória”.

A gente precisava contar a história de Luiz Carlos Prestes. A história de Luiz Carlos Prestes é muito coincidente com a história do Brasil. Desde 22 até a morte dele em 90, ou seja, 70 anos. Alguns momentos da história do Brasil se confunde com alguns momentos da história do próprio Prestes. Então, a gente chegou a uma conclusão, eu e o Toni, que não adiantava falar só do Prestes sem falar do Brasil.¹²⁵

Para Moretti: “...não adiantava falar só do Prestes sem falar do Brasil”. Prestes e Brasil são duas coisas interligadas. Esse é um dos pressupostos. Como, por que e até que ponto estão ligados são perguntas que poderíamos fazer para compreender o ponto de vista do filme. Um outro pressuposto foi que o Brasil é um país sem memória. Assim, poderíamos supor que uma das intenções do filme seria assumir o papel de preencher essa ausência.

Partindo desses pressupostos, os realizadores começaram a construir uma estrutura narrativa na qual a vida de Prestes estivesse relacionada à história da *nação*. Além disso, essa história deveria “informar”, ou “construir” na mente do espectador aquilo que ele não tem: memória.

A idéia de abordar 70 anos da história de Prestes enfocando momentos em que o personagem esteve, em alguma medida, significativamente atuando na história política do Brasil levaria a uma ampla história tendo em vista que, durante muito tempo, foi secretário-

¹²⁵ MORETTI, Di. São Paulo, 03/02/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

geral do Partido Comunista. Seria uma empreitada complexa. O diretor e o roteirista devem ter percebido essa dificuldade, mas optaram por levá-la adiante.

A solução para a dificuldade narrativa da biografia de uma vida tão cheia de peripécias foi encontrada na opção pelo tempo linear, ou cronológico, que poderia contemplar os diversos momentos da história do Brasil nos quais Prestes esteve presente de alguma forma. Assim, a história foi construída desde sua “epopéia militar”, a Coluna Prestes, passando pela “Intentona Comunista” até o período histórico chamado de “redemocratização”. Um projeto de fôlego. Também se pensou necessário mencionar os acontecimentos marcantes do período no âmbito mundial: *o breve século XX*, lembrando a classificação de Eric Hobsbawn.

De acordo com o roteiro de pesquisa enviado pelo roteirista/pesquisador foi possível ter acesso aos temas que inicialmente seriam pesquisados para compor a abordagem do filme. Havia uma lista de temas¹²⁶, na qual aparecem 34 itens possíveis de serem inseridos na narrativa que vão desde *Revolução Bolchevique; Semana Modernista de 22; Revolta dos 18 do Forte; Bombardeio de São Paulo; A revolta integralista; Campanha presidencial de Getúlio Vargas; até Os meses Jânio Quadros; Desaparecidos políticos, etc, etc..*

A opção pela narrativa de uma gama enorme de temas, levou-os então, aos arquivos, na busca de dados e imagens que pudessem preencher a linha. Essa idéia pode ser observada mais claramente no depoimento do roteirista que consta no DVD do filme:

Na verdade esse roteiro teve várias fases. Como se trata de um documentário histórico, a minha primeira obrigação era fazer um esqueleto com uma escaleta histórica de setenta anos do qual o filme ia tratar. (...) essa escaleta

¹²⁶ “Revolução Bolchevique 17; Quadros e pinturas dos anos 20 (cubismo, futurismo, dadaísmo...; Semana Modernista de 22 (Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Tarsila...); Revolta dos 18 do Forte (Copacabana, 1922); Bombardeio de São Paulo (24); Coluna Prestes (24-27); Crise política de 29 (República Velha) / Imagens do RJ (Palácio do Catete); Revolução de 30; ANL / Rebelião comunista de 35 (Natal, Recife e RJ); Fillinto Muller / repressão (Coluna e governo Getúlio Vargas); Prisão de Prestes e Olga (36 no Méier); Estado Novo (37); A revolta integralista (38); A saída de Prestes da prisão (Polícia Especial em 1945); Constituinte de 46 / Bancada comunista / Prestes discursando; Campanha de Getúlio em 46 (Prestes ao seu lado no palanque); AUDIO - Declaração Prestes em 46 (Rádio Nacional); Declarações de Prestes na Assoc. dos Func. Públicos e Senado (RJ/47); Campanha presidencial de Getúlio Vargas (50); Suicídio de Getúlio (54); O relatório KRUSCHEV em Moscou (54-55); Prestes saindo da Polícia Central (fim do mandato de prisão 58); Os anos JK (construção de Brasília 58-61); A crise dos mísseis de Cuba, 61 (Guerra Fria); Os meses Jânio Quadros (1961); A crise de Jango (63-64) Comício da Central do Brasil; As passeatas de protesto (68); A repressão militar / Tortura (68-72); AUDIO - Declaração do AI-5 por Gama Silva (69); MARIGUELLA (anos 60 até sua morte); Desaparecidos políticos (vítimas da repressão dos anos 70); Volta do exílio de Luiz Carlos Prestes (1979); A morte de Luiz Carlos Prestes (1990); A descoberta de ossadas dos desaparecidos políticos (Perus, SP, 93)”. Lista retirada de um arquivo digital enviado pelo roteirista Di Moretti para a pesquisadora.

tentou obedecer todos os momentos mais importantes da história brasileira. Desde a Revolução de 1930, a Revolta do Forte, o Estado Novo, o suicídio de Getúlio Vargas, a ascensão de JK. Ou seja, todos esses momentos estão agraciados no roteiro.

A primeira escolha, como vimos, foi a abordagem de “70 anos” da vida de Prestes/Brasil. A própria escolha temporal nos indica a abordagem: a narrativa deve dar conta de “70 anos”. O passo seguinte, apresentado na citação acima, nos indica um ponto de vista da história: a biografia política da nação que inclui temas como a Revolução de 1930, Estado Novo, etc. Os principais fatos dessa história foram colocados numa linha.

Feita essa parte, eu me dediquei, principalmente, a cobrir a história pessoal de Prestes, ou seja, levantei informações através de livros, de biografias e da própria família nos ajudou muito (...) e tentamos ilustrar essas lacunas onde a história do Brasil cruzava com a história do Prestes usando depoimentos (...) para recheiar a travessia de Prestes durante esses 70 anos. Essa foi uma segunda fase.

Depois da biografia da nação, foi feita uma linha paralela da vida de Prestes relacionando com a linha principal. Como esclarece o roteirista:

Na verdade, eu divido esse roteiro em algumas camadas. A primeira camada é a camada histórica: quais foram os fatos importantes que aconteceram no Brasil de 1922 a 1990 com a morte do Prestes. Depois, como Prestes se relacionou com esses fatos? Em que momento eles se coincidiram? Em que momento o Prestes estava longe? Em que momento o Prestes voltou ao Brasil? E construímos a narrativa do Prestes. Depois, tendo acesso ao material de arquivo, a gente ilustrou, ou seja, colocou a imagem ao roteiro. Ou seja, o que poderia ser ilustrado e o que deveria ser reconstituído.¹²⁷

Essa história cronológica teria como “guia” a voz de um narrador. Apesar do uso do narrador ser bastante controverso¹²⁸, a sua presença nesse filme foi consciente:

A primeira idéia era não ter narrador. Ou seja, as coisas vão se contando. A idéia era: vários depoentes e a gente monta de um jeito que...só que era um período muito extenso, 70 anos de história do Brasil. A gente não podia pedir para o depoente, ‘então conta a história do Brasil naquela época, como é que era, como não era’. Ia sair do foco da entrevista. A gente queria que ele falasse sobre o Prestes. Então, a gente chegou à conclusão de que não íamos conseguir levar o filme contando 70 anos da história do Brasil sem ter o

¹²⁷ MORETTI, Di. Entrevista. “Extras” – *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes*, DVD, Versátil Home Vídeo, 2004

¹²⁸ Criou-se uma certa apreensão em relação ao uso do narrador pois muitas vezes este ocupa o lugar de uma voz onisciente, a “voz de Deus”, a voz do saber e da verdade. Por outro lado, muitas vezes as imagens ficam subordinadas às informações trazidas pelo som e, nesse caso, o potencial cinematográfico constituído por “imagens e sons” se perde um pouco. Além do fato do uso do narrador compor uma estrutura tradicional de documentário como uma composição entre narrador, imagens de arquivo, entrevistas.

narrador. O narrador ia ser essa peça de informação. Eu hoje acho que os documentários, se puderem abrir mão do narrador eu acho absolutamente perfeito. Só se o narrador tiver uma função poética, uma coisa assim. Mas eu abriria mão da narração. Mas aquele filme, em específico, pelo tamanho... É difícil você encontrar alguém que vá fazer a história de alguém que tenha 70 anos de história.¹²⁹

Nesse caso, a opção por contar uma história ampla influenciou diretamente a narrativa pautada em um narrador. E a cronologia e o ditatismo estão relacionados à idéia de que o espectador não teria “memória”. Foram opções para facilitar a compreensão.

A gente chegou a pensar em não ter essa ordem cronológica. Mas aí, voltamos sempre ao mesmo ponto que forçou a gente a ter narração e a ter o didatismo: a história era muito longa. Se você começa a fazer passagens de tempo não lineares, não cronológicas, é aquilo que eu falei no começo, você está lidando com um público que não, a gente acha né, pouca gente conhece a história do Prestes, pouca gente conhece a história do Brasil. Se a gente for brincar de fazer elipses de tempo e idas e vindas as pessoas vão ficar totalmente confusas, porque elas não sabem, né?¹³⁰

Em função de um pressuposto e uma escolha, parte da história do filme foi construída pautada em elementos factuais e cronológicos, pois o público presumivelmente não teria memória e deveria ser ensinado sobre os principais acontecimentos da história política da nação. Nesse caso, o objetivo parece ter sido apresentar/representar essa história.

A história contextual narrada pelo documentário apresenta a clássica explicação: da Revolução de 30, Estado Novo, suicídio de Vargas, governo otimista de JK¹³¹, governo curioso de Jânio, movimento conturbado com Jango, AI-5 como exacerbação da ditadura¹³², luta armada a favor da democracia.

No entanto, esses “fatos” são vistos como inquestionáveis. São tratados na tela como dados da realidade e não frutos de processos de construção de interpretações históricas. Para dar um exemplo disso, para cada um desses temas é possível realizar um debate

¹²⁹ MORETTI, Di. São Paulo, 03/02/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

¹³⁰ Idem.

¹³¹ Cf. GOMES, Angela C (org). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1991

¹³² Cf. FICO, Carlos. “Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar” *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.24, n.47 pp. 29-60, 2004

historiográfico sobre o processo de elaboração dessas explicações. Não são simplesmente acontecimentos dados.

O procedimento de pesquisa, que lida com os fatos como dados a priori, desconsidera a complexidade do processo de construção de abordagens históricas, de construção de fatos. E desconsidera o próprio processo de construção de interpretações históricas do qual o próprio filme é parte.

Aqui, os “documentos” levantados na pesquisa foram utilizados como dados recebidos e encaixados numa narrativa como se esses dados, e esse processo, não fossem parte de uma “operação”: um momento de manipulação e elaboração de uma argumentação.

No processo de “levantamento de dados” há uma operação que indica a existência de um sujeito. Esse processo remete-nos a uma *operação histórica*. O levantamento para o filme foi grande, até em função do próprio tema e da proposta de abarcar um longo processo histórico, no entanto, levantar documentos, organizar, selecionar, não significa simplesmente “recolher” prontos tais documentos, mas produzi-los:

Em história tudo começa com o gesto de *selecionar*, de reunir, e dessa forma, transformar em ‘documentos’ determinados objetos distribuídos de outra forma. Essa nova repartição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade ela consiste em *produzir* tais documentos, pelo fato de copiar, transcrever ou fotografar esses objetos, mudando, ao mesmo tempo, seu lugar e seu estatuto.¹³³

Nessa *operação histórica*, a etapa inicial de seleção e produção de documentos não é uma operação passiva. Pressupõe, ao contrário, um processo de *transformação*, como ressalta Michel de Certeau. No caso da pesquisa para um filme, apesar de não ser para um “texto histórico”, os procedimentos de seleção documental são semelhantes aos descritos por Certeau, e por consequência, o resultado desse processo de levantamento é também parte do processo de *produção* de documentos.

¹³³ CERTEAU, Michel de. “A operação histórica” in: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História: Novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. pp.17-48, p. 30

A postura diante da pesquisa de temas históricos demonstra *um procedimento* dentre muitos outros possíveis. Demonstra a concepção dos realizadores e as escolhas possíveis de um determinado *modo de fazer*. Diante disso, podemos demonstrar que uma determinada prática na pesquisa, munido de concepções de história, geram determinados resultados.

Essa mesma postura, que desconsidera o processo de produção das explicações históricas, é semelhante à postura de desconsiderar o processo de produção de imagens. Assim, tanto *fatos* quanto *imagens* foram tratados nesse filme como se não tivessem passado por processos de *produção*.

O resultado disso pode ser percebido na relação estabelecida entre a voz do narrador e as imagens ilustrativas. Nessa relação também podemos identificar nas telas a finalidade da ampla pesquisa.

2.1.2 – A ampla pesquisa na tela

De acordo com o roteirista, a pesquisa estava dividida em pesquisa literária e pesquisa de imagens. O primeiro tipo iria, basicamente, suprir a construção da linha narrativa. E a segunda teria a função de dar corpo ao filme. Essas duas pesquisas se juntam na tela principalmente na relação entre narração e imagem. A narração faz referências aos temas gerais e “contextuais” e as imagens ilustram esses temas.

Apesar do pouco tempo e dinheiro, a pesquisa para o filme *O Velho* resultou em várias imagens de arquivos, seja fixa ou em movimento, e algumas imagens inéditas. Também gerou um grande número de entrevistas. Apesar da pouca experiência do roteirista, a sua dedicação e organização possibilitaram um bom trabalho: “...a gente não se baseou no padrão clássico de

pesquisa, foi intuitivo”. E, justamente por isso, e “...com o que a gente tinha de estrutura, eu acho que foi uma organização bacana”.¹³⁴

Segundo Moretti,

[...] qualquer pesquisador que vai fazer documentários não pode fazer só a pesquisa óbvia, mais clara (‘vou acessar por internet e vou ver o que a cinemateca tem sobre Prestes’, provavelmente vai ter uns 10 minutos). Alguém que queira fazer um trabalho sério tem que entrar [...] vasculhar. [...] Quando você vai fazer um documentário histórico, grande parte do seu tempo você “perde” [...] em arquivos¹³⁵.

Os levantamentos foram feitos em vários locais. Em São Paulo estiveram na Biblioteca Mário de Andrade, no Arquivo do Público do Estado de São Paulo, onde tiveram acesso ao arquivo do DEOPS-SP (Departamento de Ordem Pública e Social) depositado no Arquivo Público em 1992. Pesquisaram no Centro Cultural São Paulo, no MIS (Museu de Imagem e Som), Departamento de Documentação da TV Cultura e na Cinemateca de São Paulo. No Rio de Janeiro visitaram o Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, o Arquivo Nacional, a Biblioteca Nacional, a Fundação Getúlio Vargas, o Centro de Documentação da TV Globo. Também tinham o apoio da Iconographia Pesquisa de Texto, imagem e som¹³⁶ (Vladimir Sacchetta).

Acessou o arquivo pessoal do Prestes, que estava com Maria Ribeiro Prestes:

[...] as 400 e poucas fotos que a gente tinha catalogada do arquivo pessoal do Prestes tinha todo o processo, desde a prisão dele em 35, a saída dele, a campanha do senado em 46, a fuga dele para a União Soviética, a vida dele na Rússia, em Moscou, a volta dele na Anistia, os últimos anos.¹³⁷

De posse desse vasto material, o próximo passo foi conseguir organizá-lo numa narrativa. O procedimento adotado na utilização do material pesquisado, de acordo com Moretti, foi: “tendo acesso ao material de arquivo, a gente ilustrou, ou seja, colou a imagem ao roteiro”. Vejamos inicialmente esse processo de colagem da imagem ao texto.

Eis, por exemplo, o texto:

¹³⁴ MORETTI, Di. São Paulo, 03/02/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

¹³⁵ Idem

¹³⁶ A partir do ano 2000 passou a funcionar como Companhia da Memória – Pesquisa Histórica e Produção Cultural.

¹³⁷ MORETTI, Di. São Paulo, 03/02/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

O Brasil entra nos anos 20 ainda sob o impacto das suas primeiras greves gerais. Nas praias de Niterói, operários, intelectuais e líderes anarquistas fundam, em março de 22, o Partido Comunista do Brasil. Arthur Bernardes é eleito presidente da República. As altas patentes do exército dão suporte ao novo governo. Mas inconformados, os tenentes lutam por reformas na Constituição. A crise marcha pelas ruas em ritmo acelerado. A insatisfação fermenta nos quartéis¹³⁸.

E as imagens coladas:

Em um plano aberto, vemos em perspectiva uma máquina e homens trabalhando. O narrador inicia a fala acima. Corta para uma foto de membros do Partido Comunista, sentados. O plano vai abrindo enquanto o narrador fala sobre sua fundação. Essa imagem funde com a de um documento: “Compromisso de Adesão”¹³⁹.

Quando o narrador fala “Arthur Bernardes”, vemos uma imagem em movimento de Bernardes acenando com a cartola. Em “altas patentes” vemos imagens de alguns militares. Sob imagens de tropas marchando, e se movimentando, o narrador fala sobre a insatisfação dos tenentes.

Vejamos outro exemplo:

Em julho de 22, militares do Forte de Copacabana se rebelam. O governo é rápido e duro. Manda bombardear o Forte. Dos quase 300 rebeldes, 18 saem às ruas numa marcha suicida pela Avenida Atlântida. Apesar da derrota, floresce a semente do movimento tenentista. Um dos oficiais revoltosos não participou do levante de Copacabana. Luiz Carlos Prestes estava preso a uma cama, com tifo¹⁴⁰.

Essa narração começa com um movimento de câmera sobre uma foto de vários militares (provavelmente em uma escada). Em seguida, corta para um movimento de câmera em um desenho da caminhada dos “18 do Forte”. O plano vai abrindo enquanto o narrador fala “dos quase 300 rebeldes, 18 saem às ruas numa marcha suicida pela Avenida Atlântida”.

¹³⁸ Time: 0:04:10 a 0:04:51 Adotarei aqui esse sistema para indicar a localização dos trechos citados usando como base as transcrições em anexo.

¹³⁹ “Partido Comunista do Brazil (Secção Brasileira da Internacional Communista) Compromisso de adesão. O abaixo assignado declara aceitar as responsabilidades de membro do P.C.B, observar seus estatutos, seu programma, sua táctica e sua disciplina, assim cooperando, com todas as forças, na obra revolucionária do mesmo. 18 de Mario de 1927, [Danton Pinheiro Jobim]”

¹⁴⁰ Time: 0:05:19 a 0:05:55.

Quando o plano está aberto, o desenho funde com a mesma imagem, mas agora no suporte fotográfico.

Quando o narrador fala “apesar da derrota”, vemos as botas de alguém. O plano vai subindo pela bota enquanto o narrador fala que um dos homens não pode participar do levante. Quando fala Luiz Carlos Prestes, a câmera o revela sentado na cadeira. Em seguida, o narrador menciona que Prestes não participou porque estava com tifo. Há uma pausa na narração que indica a conclusão de uma idéia.

Em poucos minutos o filme menciona o carnaval, a eleição de Arthur Bernardes, a fundação do Partido Comunista, as greves gerais e a insatisfação dos tenentes, a Revolta dos 18 do Forte, com imagens de carnaval dos anos 1920, de Arthur Bernardes e tropas. Até aqui, através da explicação do narrador, o filme apresentou alguns dos temas que fazia parte da lista de pesquisa.

Vejamos um outro momento do filme no qual os fatos pesquisados são apresentados.

O Ocidente é sacudido pela crise de 29. A Velha República agoniza nas mãos de Washington Luis. Inconformado com o rumo da sucessão presidencial. Getúlio Vargas, governador do Rio Grande do Sul, oferece a Prestes o comando da Revolução de 30¹⁴¹.

Ao iniciar a narração, aparece a imagem de um jornal anunciando a crise com a manchete “A Bolsa de Nova York registrou ontem um formidável desastre financeiro”¹⁴². Em seguida, a câmera faz um movimento sobre uma charge na qual aparece Washington Luiz com as “barbas de molho”. Quando fala sobre a sucessão presidencial vemos um jornal com a manchete “O mestre e o discípulo” e uma foto na qual aparece Washington Luiz em primeiro plano, e em segundo plano, Julio Prestes. Ao falar sobre Getúlio Vargas, o vemos saindo de um carro.

Mais uma vez, é possível perceber o procedimento de “colar” as imagens ao texto. Parece que o que norteia essa colagem é a ilustração: quando a crise de 29 é anunciada pelo

¹⁴¹ Time: 0:20:26 a 0:20:45.

¹⁴² Jornal (Mesquita) de 25 de outubro de 1929.

narrador a imagem mostra uma manchete de jornal mencionando a mesma. Quando se fala em sucessão presidencial, vemos uma foto do presidente e seu sucessor. Quando fala em Getúlio Vargas, é ele que vemos e assim por diante. Apesar de essa ser uma tendência geral do filme, em alguns momentos as imagens assumem significados e possibilitam uma leitura simbólica.

Vários outros temas aparecem nos blocos seguintes obedecendo a mesma prática do texto ilustrado por imagens. Vejamos alguns:

Por exemplo, a “revolta integralista (38)” é apresentada com a seguinte narração, ilustrada com imagens do evento:

A onda nazi-fascista desembarca em nossas praias. Os camisas-verdes arregaçam as mangas liderados por Plínio Salgado, uma espécie de Führer tupiniquim, e se une a Getulio Vargas na destruição de um inimigo comum: o já esfacelado Partido Comunista do Brasil. Em 1938, os integralistas sentem-se traídos pelo Estado Novo e apelam para uma solução de força: tentam tomar o poder, e invadem o Palácio do Catete. Poucas horas depois, 1500 camisas verdes são presos e Plínio é mandado para o exílio em Portugal.¹⁴³

Em outro momento do filme, o narrador menciona “Os anos JK (construção de Brasília 58-61)” com imagens de JK na multidão, andando de carro, imagens de Brasília:

1955. O Brasil renasce de espírito desarmado. Juscelino Kubitschek inaugura a Gordini, abre o país ao capital estrangeiro e faz seu sonho se erguer no planalto central¹⁴⁴.

Mais uma vez, o “contexto histórico” dos “meses Jânio Quadros (1961)” é ilustrado com imagens de Jânio Quadros, mulheres de biquíni, Jânio em Havana:

Em 1961, o Brasil anda na corda bamba do peculiar humor do seu novo presidente eleito. Jânio Quadros, como um galo de brigas, dita regras bastante incomuns. Proíbe o biquíni de duas peças em Ipanema. E sacode maracas com revolucionários cubanos em Havana¹⁴⁵.

O que vemos na tela, como resultado do procedimento de colagem da imagem ao texto, é uma pesquisa com caráter de levantamento de dados sem crítica documental. Nesse sentido, os documentos, mais especificamente as imagens, não são tratados como frutos de seleções, elaborações e pontos de vistas, mas tomados como fontes de verdade que ilustram a

¹⁴³ Time: 0:51:35 a 0:52:23

¹⁴⁴ Time: 1:12:55 a 1:13:13

¹⁴⁵ Time: 1:14:06 a 1:14:35

fala do narrador. Se a crítica documental é um procedimento associado a uma prática historiográfica, ela é importante também na compreensão das diversas manifestações culturais como resultados de processos de elaboração.

Por outro lado, acredito que a prática adotada na pesquisa do filme também está associada a um campo de saber, no caso, ao campo jornalístico.

As autoras Marcia Benetti Machado¹⁴⁶ e Nilda Jacks¹⁴⁷, em seu texto “discurso jornalístico” criticam algumas posturas jornalísticas que desconsideram as subjetividades e pretendem criar uma inexistente objetividade. De acordo com elas,

É comum que o jornalista se utilize não só da visão sobre a realidade fornecida pelas fontes, mas também de suas expressões. Em muitos momentos, assume as perspectivas de enunciação de outros pensando serem as suas. No momento em que produz o texto, considera-se o dono deste discurso, seu autor.¹⁴⁸

É possível observar esse mesmo tipo de prática na elaboração do documentário *O Velho*, quando, por exemplo, as imagens são usadas apenas como uma ilustração do que é dito pelo narrador. Ou seja, o autor incorpora a imagem ao seu texto como se fosse de sua autoria. As imagens supostamente mostram um “real” independente do autor por trás das câmeras.

Artur Autran critica esse tipo de uso no qual “...as imagens como que comprovam as informações da locução...” e propõe um outro uso: “...entendo que trabalhar o material de arquivo de maneira menos calcada nas suas referências efetivas pode, de maneira dialética, *representar* questões ligadas à história de modo bem mais abrangente”¹⁴⁹

Trata-se sim de transformar o material de base até na sua textura, destarte exponenciando para o espectador o caráter fabricado de qualquer imagem, inclusive daquela considerada como “documento histórico”. No caso do cinema não-ficcional há que se combater duas ordens de senso comum: a herdada do positivismo que atribui ao documento histórico um caráter de

¹⁴⁶ Doutora em Comunicação pela PUC-SP. Professora do Departamento de Comunicação da UFRGS e do PPGCOM.

¹⁴⁷ Doutora em Comunicação pela USP. Professora do Departamento de Comunicação da UFRGS e do PPGCOM. Coordenadora do projeto “A representação da Argentina e dos argentinos na imprensa sulina”.

¹⁴⁸ MACHADO, Márcia B. e JACKS, Nilda. “O discurso jornalístico” in: *GT Estudos de Jornalismo*, UFBA, 2001. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/Pos/gtjornalismo> Acesso em out/2007, p.4

¹⁴⁹ Autran, Arthur “Documentário(s) e ideologia(s)” in: *Ampla Visão – Ensaios*. Disponível em: <http://www.heco.com.br/amplavisao>

transparência em relação aos fatos e a proveniente da atribuição ao documentário de possibilidade de acesso puro ao real.¹⁵⁰

Esse tipo de compreensão do documento e a compreensão da fotografia como acesso ao real, apesar de ter sido bastante debatido parece ser uma prática ainda presente, como ressalta o combate de Autran.

Michele Lagny também critica esse uso da imagem de arquivo como “prova” de algo e chama a atenção para o uso de imagens de arquivos como sendo parte de um processo de manipulação.

Mesmo sendo autênticas, mesmo não tendo sido alteradas, trucadas, reconstituídas ou fabricadas, as imagens são buscadas, montadas e comentadas. Seu papel de prova é, portanto, fraco, sobretudo porque perderam sua credibilidade, mesmo para os mais ingênuos. Elas só podem ser tomadas pelo que são¹⁵¹.

Aqui, vale ressaltar que a autora não está “denunciando” a manipulação da imagem, mas apontando para o seu uso como uma “prova” de algo que não é.¹⁵² Essa idéia fica clara quando defende as reconstituições.

Pode-se assim pensar que a imagem ‘dissimulada’, de reconstituição ou de ficção, substitui com vantagem a imagem ‘verdadeira’ dos arquivos, quando se trata, não de fazer acreditar na possibilidade de reencontrar o real do passado, mas de fazer compreender a significação de uma maneira ao mesmo tempo sensível e global. De fato, nem uma nem outra dão prova segura do valor da interpretação que implicam; elas só se revestem de um sentido, e por vezes de uma dimensão crítica, quando ocupam o lugar que lhes atribui a estrutura da narrativa, que é a verdadeira responsável pela intenção do filme¹⁵³

Tendo em vista que qualquer imagem inserida em um discurso fílmico faz parte de uma argumentação, qualquer que seja ela, reconstituída ou não, faz parte do discurso construído pelo filme.

¹⁵⁰ AUTRAN, Arthur. “Documentário(s) e ideologia(s)” in: *Ampla Visão – Ensaios*. Disponível em: <http://www.heco.com.br/amplavisao>

¹⁵¹ LAGNY, Michele. “Escritura fílmica e leitura da história” in: *Cadernos de antropologia e imagem 10*. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1995, v.10, n.1, pp 19-37, p.21

¹⁵² *Ibid.*, p.22.

¹⁵³ *Ibid.*, p.23

Ao analisar o uso das fontes iconográficas do arquivo Edgard Leuenroth, Mirian Manini¹⁵⁴ constatou, em 1997, que uma pequena parte das imagens solicitadas seriam usadas levando em consideração o discurso imagético em si. A maioria das imagens naquele momento eram solicitadas para “ilustrar” algum trabalho. “As solicitações de imagens para ilustrar trabalhos, seminários, teses e outras publicações - livros, artigos, cartazes de eventos – são maciçamente maiores que as pesquisas que partem da imagem como ponto de análise, seja ela histórica ou de qualquer outra natureza”¹⁵⁵

Para essa autora, a causa dessa prática possivelmente advém do receio da análise da imagem em si.

Em verdade, talvez a escassez de análises de fotografias históricas comparativamente à sua utilização como ilustração advenha de um certo receio em interpretar a realidade interna de uma imagem. Analisar imagens seria revisitar o mito platônico da caverna: interpretar a realidade aparente de uma fotografia colocando em risco sua verdade imperscrutável, o que significaria, para Philippe Dubois, levar a ficção ao documental¹⁵⁶.

O autor Boris Kossoy ressalta a importância de uma análise documental da imagem e do seu processo de produção:

Os estudiosos das fontes fotográficas - teóricos, historiadores da fotografia e pesquisadores de outras áreas que se utilizam da iconografia fotográfica do passado em suas investigações específicas - deverão, mais cedo ou mais tarde, confrontar-se com o fato de que no momento em que observam e analisam uma fotografia eles estão diante da segunda realidade: a do documento. (...) um artefato que contém um registro visual, formando um conjunto portador de informações multidisciplinares, incluindo estéticas.”¹⁵⁷

¹⁵⁴ Fez “Mestrado em Múltiplos Meios pela Universidade Estadual de Campinas, 1993; Especialização em Conservação e Preservação Fotográfica pelo Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Fundação Nacional de Arte, 1994; Especialização em Organização de Arquivos pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1998; e Doutorado em Ciências da Comunicação (Área: Ciência da Informação) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2002. Desde 2002, é professora do Curso de Arquivologia (do qual é Coordenadora) e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, atuando principalmente com os seguintes temas: Leitura e Indexação de Imagens, Análise Documentária de Fotografias e Conservação de Documentos em geral”. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/8356225456381660>

¹⁵⁵ MANINI, Miriam. “Os usos da iconografia no ensino e na pesquisa: o acervo múltiplos meios do arquivo Edgard Leuenroth” in: *Cadernos AEL*, 5/6, 1996/1997, pp.221-244, p.230. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/ael/website-ael_publicacoes/cad-5/artigomiriam.pdf

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.232.

¹⁵⁷ KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo, Ática (Série Princípios), 1989, p. 98 *Apud* MANINI, Miriam. “Os usos da iconografia no ensino e na pesquisa: o acervo múltiplos meios do arquivo Edgard Leuenroth” in: *Cadernos AEL*, 5/6, 1996/1997, pp.221-244 disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/ael/website-ael_publicacoes/cad-5/artigomiriam.pdf

A análise documental pressupõe a compreensão dos processos de produção das diversas manifestações humanas, sejam elas iconográficas ou explicações históricas.

A utilização das imagens como acesso a um “real”, sem levar em consideração sua autoria também pode ser percebido no uso de imagens de outros filmes. De acordo com o roteirista, esse uso pautou-se na necessidade de materializar a imagem do filme:

O critério era usar todo o material possível. Aquilo que eu te falei, a gente não tinha muito material visual, [procurarmos] usar o máximo que a gente conseguisse, mesmo que fosse de outros realizadores, em função do filme. (...) Na época das greves do ABC tem Renato Tapajós, tem filme do Sérgio Santeiro, tem filme do Emilio Galo. Aquela chegada caótica do Prestes no aeroporto, aquilo era imagem de super 8 de um estudante da UFRJ. Assim, sem preconceito nenhum, a gente queria imagens que contextualizassem aquela época.¹⁵⁸

A citação de filmes pode ser um recurso interessante em um audiovisual a medida que pode criar um diálogo entre eles. Muitos filmes foram utilizados em *O Velho*, cuja lista aparece nas legendas finais do documentário¹⁵⁹. Ao longo do filme, no entanto, só é possível identificá-los se for de conhecimento prévio do espectador. Além dos citados nos créditos, há também a utilização de outros filmes, fragmentos ou reportagens que possuem, em si, uma autoria. No entanto, essa autoria foi desconsiderada no discurso do filme. Mas, como vimos, a idéia era usar as imagens “a favor do filme”, em função da falta de material visual. O interesse não era a “citação” dos filmes, mas o uso das suas imagens em função do seu valor documental.

Vejamos alguns exemplos.

No início aparece um filme sobre a Revolução de 1924. Depois que o narrador fala que São Paulo se transformara numa trincheira de luta tenentista e sofreu fortes bombardeiros foram inseridas imagens em movimento do resultado desses bombardeios¹⁶⁰. Aparece a

¹⁵⁸ MORETTI, Di. São Paulo, 03/02/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

¹⁵⁹ Depoimento Prestes (Nelson Pereira dos Santos, Frank Acker, Guerrinha, nov.85); *O cão Louco, Mário Pedrosa* (Roberto Moreira, 1993); *Comício Pacaembu* (Ruy Santos, 1945)(Comício – São Paulo a Luis Carlos Prestes ou O Comício de Prestes no Pacaembu); *Vala Comum* (João Godoy, 1994); *Persistência* (Luis Carlos Prestes Filhos); *Em nome da segurança nacional* (Renato Tapajós, 1984); *PCB* (Luis Fernando Taranto, 1984); *Encontro com Prestes* (Sérgio Santeiro, 1987)

¹⁶⁰ Time: 0:07:31 a 0:08:15

legenda, na própria imagem antiga: “Dias mais sombrios escureceram o horizonte (sic) da Pátria. São Paulo foi flagelado pelo bombardeio”. Tanto as imagens de casas destruídas e escombros quanto a legenda citada acima, confirmam o que fora dito pelo narrador: bombardeios castigando São Paulo.

Essas imagens são do filme *Revolução de 1924* (Humberto Caetano, 1924)¹⁶¹, que faz parte do acervo da Cinemateca Brasileira e registra imagens da destruição causada pela passagem dos tenentistas. No entanto, elas foram produzidas do ponto de vista daqueles que sufocaram a rebelião, portanto, enfatizando aspectos físicos da destruição causada. Assim, a inserção dessas imagens no filme sem a consideração da autoria acaba por incorporar o discurso do seu produtor.

Outro filme inserido¹⁶², inclusive com o título, é o *Comício São Paulo a Luis Carlos Prestes* (Ruy Santos, 1945)¹⁶³. Novamente, as imagens são usadas como janelas para o real e não fontes de discursos.

Por exemplo, o filme *Cão Louco Mário Pedrosa* é citado nos créditos, mas foram usadas algumas imagens de arquivos que seriam interessantes para o filme, por exemplo, as que mostram Stalin¹⁶⁴. As imagens foram utilizadas na medida em que era necessário ilustrar essas referências. Aqui, novamente, percebemos que não são consideradas como frutos de discursos e pontos de vistas, resultados da seleção de um sujeito com determinado objetivo, mas dados do real, incorporados ao discurso do filme como sendo o próprio discurso.

¹⁶¹ *A Revolução de 1924 em São Paulo*, de Humberto Caetano Barbacena, 1924, 35mm, P&B, 15' – silencioso – Elenco: General Eduardo Sócrates. Sinopse: “Os efeitos da Revolução de 1924 em alguns bairros da cidade de São Paulo. O Brás, com algumas casas danificadas, a Mooca, o Cambuci. Igrejas, estação férrea e fábricas com telhados e paredes bombardeados. Uma casa operária destruída. A Cotoneira Crespi danificada e com escombros. Os danos no prédio do hipódromo, no moinho das Indústrias F. Matarazzo. Aspectos do centro da cidade: estátua de Olavo Bilac, o Mappin, o Anhangabaú. As tropas legalistas. Paredes esburacadas na Rua Florêncio de Abreu e no Teatro São Paulo. O Quartel do 1º Batalhão, Q.G. dos revoltosos. A cadeia pública. Prédios da cidade: o Palácio Campos Elíseos, o Colégio Salesiano, o Palácio do Governo, o Teatro Municipal, a Estação da Luz, o Monumento da Independência, o Museu do Ipiranga”. Exibido na Mostra *Cinema em Retrospectiva* (Cinemateca Brasileira) - *Revolução de 1924*, de Humberto Caetano. O filme também foi exibido no curso ministrado por Eduardo Morettin, “Uma história do documentário” 06 março a 17 de abril de 2007.

¹⁶² Time: 0:58:07 a 1:00:00.

¹⁶³ Para uma análise do filme cf. SOUZA, Antonio C.C. “*Comício: São Paulo a Luis Carlos Prestes* – O partido comunista no cinema”. Núcleo de Estudos Contemporâneos – UFF. Disponível em: www.historia.uff.br/nec/textos/text15.pdf

¹⁶⁴ Time: 0:26:28

Vimos até aqui a relação estabelecida entre o filme, os temas elencados na pesquisa, o uso das imagens que supostamente explicam o *contexto*, mencionados rapidamente na narrativa e a relação ilustrativa entre narrador e imagem. Mas a pesquisa não esteve pautada apenas no levantamento de imagens e temas, apesar de ter sido a maior parte. É possível perceber também a preocupação com a dramaturgia do filme.

Essa dramaturgia pode ser percebida na escolha dos depoentes (criação de conflitos) e nas dramatizações (canteiro de rosas, mãe lendo cartas). Houve também a seleção de temas para aprofundamento, como por exemplo, a Coluna Prestes e a organização e desfecho do Levante de 1935. A escolha desses temas e a maneira como os debates foram encaminhados na tela tem uma relação estreita com as idéias norteadoras do filme, que veremos a seguir. No item seguinte, trataremos da pesquisa em busca de uma dramaturgia.

2.2 – Idéias norteadoras: o fim e o início

Ao mesmo tempo em que o documentário menciona vários assuntos cronologicamente, como vimos acima, associando-os à trajetória temporal do biografado, também conta uma história bem delimitada. O fato de abranger vários temas não significa deixar de ter um ponto de vista e uma argumentação nessa escolha. A cronologia pode parecer neutra, mas não é.

De acordo com Pierre Bourdieu, há um tipo de construção biográfica que apresenta a experiência de vida a partir da linearização temporal¹⁶⁵. A organização de *O Velho* segue essa

¹⁶⁵ Sobre essa questão da linearização da biografia Bourdieu faz colocações interessantes. “Essa vida organizada como uma história transcorre, segundo uma ordem cronológica que também é uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira, até seu término que também é um objetivo. O relato, seja ele biográfico ou auto biográfico, (...) propõe acontecimentos que, sem terem se desenrolado sempre em sua estrita sucessão cronológica (...) tendem ou pretendem organizar-se em seqüências ordenadas segundo relações inteligíveis. BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica” in: FERREIRA, Marieta M. e AMADO, Janaina (coord.). *Usos e abusos da história oral*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. pp.183-191, p.184

lógica: organiza cronologicamente a vida de Prestes. Mas, essa organização também cria um ponto de vista e uma explicação para a vida do biografado.

Vejamos esse ponto de vista a partir, inicialmente, de dois elementos: as primeiras e as últimas cenas¹⁶⁶.

2.2.1 – Princípios: o ponto de vista na primeira cena

O desenvolvimento de uma ação dramática inicia com a apresentação do problema. Assim, os filmes em geral apresentam suas personagens principais e seus conflitos logo nas primeiras cenas. Em um texto, poderíamos comparar com a introdução e a apresentação do problema a ser tratado. Vejamos as primeiras cenas do documentário *O Velho*.

Sons de picaretas. Numa imagem noturna, homens cerram e furam um muro. Num plano próximo, vemos um buraco ser aberto no muro pichado. Num outro plano, mais aberto, aparecem, em primeiro plano, pessoas de costas que seguram câmeras e ao fundo uma fatia do muro sendo removida. Som de muitos aplausos.

Muitas pessoas correm pelas ruas. Vemos uma mulher, no meio da multidão, correndo feliz com uma criança em cada mão. Em seguida, vemos muitas pessoas cercadas pelo muro, tentando subir. Vários sobem e pulam triunfantes em cima do muro. Aparece a legenda “Berlim, 1989”. Para muitos daqueles que sabem do que se trata, as imagens podem ser emocionantes. Para aqueles que não identificaram o emblema imediatamente, a legenda dá mais uma pista.

Sob a imagem de pessoas pulando no muro, entra a voz do narrador: “Quando se põe abaixo um pedaço da história não se tem idéia de onde tudo começou”. (Essa frase não estava no roteiro de edição, nem a imagem do muro de Berlim). A montagem entre a voz do narrador

¹⁶⁶ Cf. VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994. Ismail Xavier, na análise do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* parte da última cena do filme na sua interpretação. Cf. XAVIER, Ismail. *Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983

e a imagem do muro nos leva a compreender a metáfora: não é apenas colocar abaixo um pedaço de muro, mas um pedaço da história. O muro não é só um muro, mas representa uma forma de pensar, de encarar o mundo e de direcionar as ações para o futuro. A queda do muro não é uma metáfora apenas no filme, o é também, para todos aqueles que vivenciaram esse momento da história.

O narrador, em seguida, responde à pergunta de onde tudo começou. Ele situa o início de algo cujo fim foi a queda do muro: “Outubro, 1917”, sob a imagem preto e branco de uma bandeira e a legenda “Moscou, 1917”.

Sob imagens de homens correndo, o narrador fala “aqueles primeiros passos dividiriam os homens por mais de 70 anos”.¹⁶⁷ Dividiriam os homens assim como um muro dividiu um país. Com essas imagens o documentário *O Velho* se inicia. Um início significativo na configuração do “argumento” principal do filme.

A explicação do passado é, na maior parte das vezes, marcada por acontecimentos do presente. O historiador François Furet, por exemplo, refere-se ao estudo da Revolução Francesa marcada pela Revolução Russa.

Tudo se altera com 1917. Visto que a revolução socialista tem finalmente um rosto, a Revolução francesa deixa de ser um modelo para um futuro possível, desejável, esperado, mas ainda sem conteúdo. Tornou-se a mãe de um acontecimento real, datado, registrado, que é Outubro de 1917.¹⁶⁸

1917 muda *1789*. E *1989* muda *1917*. O presente transforma as concepções do passado. A queda do Muro de Berlim foi decisiva na produção do documentário *O Velho*. Seu diretor, Toni Venturi, tinha o interesse de fazer um documentário sobre a vida de Prestes antes da queda do muro, desde 1985, quando voltou ao Brasil.

Como disse em entrevista, enquanto esteve fora do país acompanhava o movimento político da anistia e das “Diretas Já”. E quando voltou, se aproximou de Prestes, que, segundo

¹⁶⁷ 70 anos é o tempo da vida de Luiz Carlos Prestes ao qual o documentário pretende fazer referência. São 70 anos de comunismo e 70 anos de vida política de Prestes.

¹⁶⁸ FURET, François. “A Revolução Francesa terminou” in: *Pensar a Revolução Francesa*. Lisboa: Edições 70, 1988, p.20

ele, não estava interessado em fazer um filme, mas nas questões políticas do momento. E como já estava com idade avançada e isolado do partido, tinha tempo para conversar com jovens. Toni Venturi, um jovem, gravou uma série de entrevistas com a velha lenda e manteve esse contato durante cinco anos.

Esse projeto inicial também teve a participação de Luiz Carlos Prestes Filho, cineasta. No entanto, o projeto não foi realizado. Perguntado sobre as diferenças entre o projeto inicial e o que se concretizou, Venturi pontuou duas questões importantes. Quando retomou o projeto em 1993, Luiz Carlos Prestes já havia morrido. E, além disso, o muro de Berlim havia caído. Esses dois eventos modificaram a natureza da obra:

...o filme acho que ganhou na sua liberdade de expressão porque ele já veio em um momento que ele [Prestes] estava morto, que o muro de Berlim tinha ruído e que o império soviético tinha ruído também. Então, ele já não estava embebido da guerra ideológica entre socialismo e capitalismo. Não que essa guerra tenha acabado hoje, mas, vamos dizer, a guerra fria explícita havia mudado de característica. Então, as pessoas estavam muito mais a vontade, inclusive, para falar sobre o Velho. Porque ele estava morto, porque a guerra fria tinha amainado.¹⁶⁹

Sem dúvida foram acontecimentos marcantes. Possivelmente a visão inicial do jovem cineasta, com um “pensamento humanista de esquerda”, segundo suas palavras, era bem diferente da visão que se configurou depois. Possivelmente, a sua visão crítica sobre Prestes não estava delineada nos idos dos anos de 1980. Assim sendo, a imagem inicial do documentário marca também o lugar de onde se fala: depois da queda, a queda do muro e do mito.

O depoimento do diretor que compõe o DVD do documentário nos ajuda a compreender melhor esse posicionamento.

A minha opinião, no decorrer do processo, foi mudando, bastante. Porque, uma coisa é a idéia que você tem através dos livros, através de um contato pessoal. Porque Prestes é o grande mito da esquerda da nossa história. E é claro que isso exercia em mim um fascínio. À medida em que você vai entrando na história do personagem, aprofundando, verticalizando ela, obviamente você vai descobrindo o lado humano dele. E, como todo homem

¹⁶⁹ VENTURI, Toni. São Paulo, 17/05/2005, 90 minutos . Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

tem seus defeitos e suas virtudes. Então, à medida que o processo ia se desenvolvendo, e foi um filme que eu fiquei envolvido na produção quatro ou cinco anos, de um lado foi diminuindo o fascínio que eu tinha pela personagem e de outro lado foi crescendo a minha admiração pela pessoa, pelo o que ele representou, pela quase ingenuidade da luta dele. Me parecia uma coisa meio quixotesca já no final da vida dele, ele com noventa e poucos anos, ainda trabalhando, falando, pregando o comunismo, pregando o marxismo leninismo. Ele morreu em 1990 defendendo a União Soviética, pregando que a Glasnost, a abertura, era grande salto do mundo socialista. Tudo isso foi crescendo em mim a admiração por um homem, um homem falível também, e não um mito¹⁷⁰.

Podemos perceber nessa fala que o diretor busca não manifestar suas críticas ao personagem, apenas deixar claro que sua visão não é mais marcada pela visão que Prestes costumava deixar: a imagem do mito. Ele marca o seu posicionamento distante da mitificação ressaltando a humanidade de Prestes e sua falibilidade¹⁷¹.

A produção do documentário não foi feita num tempo muito distante da morte de Prestes, apenas três anos depois, ainda sob os efeitos dos eventos de exaltação, por um lado, e detração por outro da figura emblemática. A imagem de Prestes no documentário é muito marcada pelo momento em que foi realizado, marcado também pelas disputas em torno da sua memória.

Além disso, acredito que Prestes aparece como a personificação dos erros do Partido Comunista. A história do homem isolado da sociedade é a história também de uma idéia utópica que viveu descolada da realidade brasileira.

O personagem, que é quase uma personificação do comunismo, passa por uma trajetória de *fracassos* no documentário. Essa idéia pode ser percebida através de vários elementos: na montagem, na escolha de entrevistados, a posição que ocupa suas intervenções, em determinadas passagens mais sutis, nas idéias que vão sendo construídas a cada bloco.

A partir da análise das primeiras imagens do filme podemos indicar e perceber o posicionamento dos autores do filme. Fala-se sobre algo que começa em 1917 e “cai” em

¹⁷⁰ VENTURI, Toni. “Extras” – *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes*, DVD, Versátil Home Vídeo, 2004

¹⁷¹ Há uma idéia que aparece nessa fala e que também pode ser identificada na fala do roteirista de que como deve haver identificação no cinema com os personagens é necessário que esses personagens sejam humanizados. E essa humanização passa pela apresentação dos seus erros. Essa idéia parece ter marcado também a escolha dramática do filme.

1989. A vida de Prestes, que foi profundamente marcada pelo ideário comunista, também “começa” no início do século XX e termina em 1990. A Queda do Muro, e tudo que representou, foi marcante nas abordagens desse filme.

2.2.2 - *Últimas imagens: a impressão que fica*

O filme dialoga, mesmo que seus produtores não tenham consciência disso, com tradições de interpretações e se insere nas disputas pela memória de Prestes. Uma das oponentes mais ferrenhas ao documentário parece ter sido Anita Leocádia Prestes, que procurada na pesquisa, recusou-se a fazer parte do filme. Anita Leocádia Prestes, filha de Luiz Carlos Prestes e Olga Benário, é historiadora e tem vários livros publicados sobre momentos históricos do qual o pai participou. Para ela, a história do pai é mal conhecida e muito deturpada: “Luiz Carlos Prestes tornou-se, indiscutivelmente, um personagem altamente controvertido da história do Brasil contemporâneo. Sua vida é pouco conhecida e muito deturpada”.¹⁷²

Segundo Moretti, “Anita Leocádia era fundamental no filme. Bom, chegamos lá, ela falou que éramos incapazes, a gente tentou negociar ainda...”¹⁷³ Mas, não tiveram sucesso: “ela foi irreduzível, não tinha negociação com ela”¹⁷⁴. Ela se recusou a participar da realização do documentário, como escreveu em uma declaração em jornal:

As razões de nossa recusa [Anita, Eloiza e Lygia Prestes] devem também ser conhecidas do público, para que não se pense que não temos interesse em contribuir para um melhor conhecimento da vida de Prestes. Não quisemos colaborar – e o dissemos claramente a Toni Venturi – porque, tendo examinado e discutido com ele o roteiro do filme projetado, consideramos que sua realização seria prejudicial à imagem de Luiz Carlos Prestes, distorcendo e deturpando fatos históricos da maior importância. Um dos argumentos que apresentamos na ocasião foi o de que os principais depoimentos sobre a vida política de meu pai seriam dados por inimigos ou

¹⁷² PRESTES, Anita L. Luiz Carlos Prestes e a Aliança Nacional Libertadora- os caminhos da luta antifacista no Brasil (1934/35). Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. p.9

¹⁷³ MORETTI, Di. São Paulo, 03/02/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

¹⁷⁴ Idem

adversários seus, como William Waack, João Amazonas, Roberto Freire, Jacob Gorender, etc¹⁷⁵

Por esta declaração podemos perceber que há uma série de questões que envolvem a pesquisa do filme. O motivo dessa polêmica, que podemos supor a partir da declaração acima, é que, a partir do roteiro Anita Prestes percebeu a argumentação do filme e não concordou, principalmente, como declara, pelas escolhas de entrevistados que, possivelmente, levariam a uma visão parcialmente negativa.

E suas críticas não se limitaram à produção do documentário, após o lançamento escreveu vários textos e declarações para diferentes jornais¹⁷⁶ criticando a visão do filme. Em uma delas, declara sua indignação pelo prêmio ganho no “É tudo Verdade”. As críticas ao documentário por parte de “prestistas” também são recorrentes. Por outro lado, há aqueles que consideram o filme muito suave¹⁷⁷. No entanto, esse posicionamento nos remete não ao documentário, mas ao que esses espectadores esperavam de qualquer construção da memória de Prestes.

A história de Prestes e a sua imagem criada é envolta de muitas paixões: de um lado defesa quase religiosa, de outro, ataques raivosos. As controvérsias geradas pelo documentário *O Velho* não se explica pelo que foi apresentado na tela, mas pelo que já existia na memória dos espectadores. Controvérsias que sempre estiveram presentes ao longo da longa vida de Prestes.

¹⁷⁵ PRESTES, Anita Leocádia. Em uma carta para o Jornal Folha de S. Paulo, publicado na sessão Paineis do Leitor, de 28/03/97, p. 1-3. Posteriormente ela publicou um artigo comentando os “erros” do documentário.

¹⁷⁶ “Polêmica em torno de ‘O Velho’ continua” *Folha de São Paulo*, 02/05/1997, p.4-13. “Filme sobre Prestes gera polêmica” *Diário do Nordeste*, 2/05/1997. “‘O Velho’ continua a causar polêmica”. *Diário do Nordeste*. 1/10/1997;

¹⁷⁷ De acordo com Vandek Santiago, em artigo para Folha, “Arraes gostou do documentário (‘muito bem montado’), mas fez restrição à ‘falta de profundidade’ na análise da carreira de Prestes – que ele considera ‘uma grande personalidade do século’. ‘O filme mostra apenas traços da personalidade dele, em meio a grandes acontecimentos históricos’, disse Arraes. Luciano Siqueira, dirigente estadual do PC do B, classificou o filme de ‘precário’ e de ‘nuances anticomunistas’.”(SANTIAGO, Vandek. “Miguel Arraes critica obra sobre Prestes” *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 16/05/1997.). Se por um lado, o filme desagradou setores “prestistas”, também foi visto como favorável ao personagem, com poucas críticas. “O problema é que se a imagem da ação de Prestes é nítida, a de sua pessoa não consegue entrar em foco. A exemplo de uma historiografia em geral excessivamente ideológica e da própria mistificação alimentada pelo dirigente comunista, não se faz força para tentar entender as motivações do homem. Seus possíveis erros são minimizados, seus atos atingem proporções míticas, seu íntimo é sepultado. Apenas nos momentos finais, quando seus filhos falam do pai ausente, a máscara cai parcialmente.” (GABRIELLI, Murilo. “‘O Velho’ não vê Prestes”. Ilustrada, *Folha de São Paulo*, 14/04/1997, p.3). De acordo com Toni Venturi “algumas pessoas acham o filme muito favorável a ele, outras se incomodam com episódios desfavoráveis. Acho que acertei” (GABRIELLI, Murilo. “ ‘O Velho’ apresenta Prestes para não-iniciados” *Ilustrada, Folha de São Paulo*, 21/04/1997, p.6)

Em um artigo publicado na revista *Estudos Históricos*, intitulado “Batalhas em torno do mito: Luiz Carlos Prestes” o autor, Rodrigo Patto Sá Motta¹⁷⁸, identifica as imagens associadas à figura de Luiz Carlos Prestes desde a década de 1920: endeusamento por parte do PCB e críticas acirradas pela propaganda anticomunista. Se por um lado Prestes era louvado, representando e se confundindo com o Partido Comunista, de outro, ele passou a ser severamente criticado por aqueles que faziam propaganda anti-comunista.

Os anticomunistas acreditavam na eficácia política do processo de construção do mito de Prestes, pois trataram de combatê-lo e esvaziá-lo. Ao mito *prestista* – em parte apropriado, em parte construído pelos comunistas – opuseram representações contrárias, retratando o ‘Cavaleiro’ com caracteres negativos¹⁷⁹.

Analisando os principais argumentos da propaganda anticomunista Motta identifica algumas das imagens mais utilizadas. Uma delas era considerá-lo traidor do Brasil e submisso à Moscou; ser covarde; ser um assassino frio e, para completar a destruição do mito, essa propaganda procurava destruir a imagem criada na Coluna: o efeito dessa marcha “teria sido disseminar terror entre as populações camponesas, saqueadas e assassinadas pelos homens de Prestes”¹⁸⁰.

Essas idéias aparecem em vários meios inclusive em caricaturas. Na capa do livro *O Bagageiro de Stalin*, de Benedicto Mergulhão¹⁸¹ aparece uma imagem de Stalin, “todo poderoso” e sarcástico observando Prestes carregando uma bagagem pesada.

As principais críticas identificadas por esse autor reaparece no filme *O Velho*: o efeito danoso da Coluna Prestes, a submissão a Moscou, e a questão do assassinato aparece quando menciona o caso da garota “Elza”.

¹⁷⁸ Rodrigo Patto Sá Motta é professor do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais e autor de *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2002.

¹⁷⁹ MOTTA, Rodrigo P.S. “Batalhas em torno de um mito: Luiz Carlos Prestes” in: *Estudos Históricos*, n.º.34, julho-dezembro de 2004. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea da Fundação Getúlio Vargas, 1988 - pp.91-115. p.97

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.100

¹⁸¹ Editora Moderna, 1945

Em toda a sua história pública Luiz Carlos Prestes deparou-se com essa oposição: um mito da “esperança”, por um lado, e o culpado por muitos erros, que impediriam a concretização dessa “esperança”, de outro. No entanto, o Prestes-mito ou Prestes-autoritário são duas faces da mesma moeda: a supervalorização do papel de um único homem em um processo histórico.

Assim como o biografado, o filme *O Velho* gerou muitas polêmicas. E é interessante que para uns, o filme é a “história oficial da esquerda”, criando uma imagem altamente positiva do personagem. Para outros, o filme é altamente crítico e injusto com a memória de Prestes. Mas, como o mesmo filme poderia gerar posicionamentos tão opostos?

Para compreender os motivos dessa dupla leitura do filme e, ao mesmo tempo, tentando compreender o posicionamento mais presente ao longo do filme, proponho uma leitura do final do filme.

Depois da filha Mariana narrar os últimos momentos de Prestes no hospital, aparece a imagem de um casulo de borboleta preso a um galho seco do jardim¹⁸², plantado no decorrer do filme. Enquanto ouvimos uma narração poética, vemos imagens nas quais o casulo se rompe, se transforma numa borboleta, que sai voando. A narração poética faz uma espécie de panorama da trajetória do biografado e termina o filme:

Luiz Carlos Prestes calejou suas mãos no preparo da terra, viu com seus próprios olhos a planta crescer, frutificar. Surpreso, assistiu o céu se fechar em nuvens negras e a tempestade carregar seus sonhos para outro lugar. Não aqui, não agora, talvez um dia como qualquer outro dia.¹⁸³

Essa narração, dita com uma voz suave e “poética”, cria uma impressão de que, ao final, Prestes é absolvido de todos os erros cometidos ao longo do filme. Assim, acredito que há um paradoxo entre o tom assumido durante o filme e o seu final. O sentimento gerado no final é diferente daquele construído ao longo. E isso pode gerar uma impressão de que o filme

¹⁸² Time: 1:41:40

¹⁸³ Time: 1:41:40 a 1:42:21

está transformando Prestes em um herói que “calejou suas mãos” e viu seus sonhos serem carregados para “outro lugar”.

Vejamos como essa imagem é diferente daquela construída ao longo do filme.

Voltando algumas cenas antes de sua filha falar sobre sua morte, Prestes aparece, já com 90 anos, em um palanque discursando¹⁸⁴. Essa imagem é significativa. Em plano médio, vemos apenas algumas pessoas ao seu lado. Um homem, maior que ele, faz alguns movimentos com as mãos, aparentemente tentando melhorar a acústica enquanto o velho fala. No entanto, seus movimentos chamam mais atenção do que Prestes. Cercado de pessoas que não dirigem seu olhar para ele, cercado de bandeiras, ele parece isolado no meio de tantos elementos que chamam mais atenção que ele. Mesmo inferindo que provavelmente Prestes esteja falando para um público grande e que tenha pessoas prestando atenção, a impressão dada por essa imagem, é de que ele está falando sozinho.

Em geral, para criar a impressão de legitimidade de um “discursante”, mostra-se o contra plano: o público. De preferência atento, ou aplaudindo. Nesta imagem de Prestes não veio o contra plano. E a impressão que fica é como se estivesse preso e isolado naquele quadro. Imagem significativa para reafirmar o isolamento que Prestes viveu ao longo de toda sua vida.

De acordo com as declarações do diretor: “...me parecia uma coisa meio quixotesca já no final da vida dele, ele com noventa e poucos anos, ainda trabalhando, falando, pregando o comunismo, pregando o marxismo leninismo”¹⁸⁵. Essa idéia aparece na narração que acompanha a imagem citada:

Como Quixote da sua própria lenda, o Velho, agora com 92 anos, ainda desafia os moinhos da intolerância e ainda sobe nos palanques de inúmeras campanhas cívicas, Prestes se torna uma referencia de luta, a imagem de um homem obstinado, muitas vezes teimoso, um homem coerente, muitas vezes incompreensível.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Time: 1:39:29

¹⁸⁵ VENTURI, Toni. “Extras” – *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes*, DVD, Versátil Home Vídeo, 2004

¹⁸⁶ Time: 1:39:29 a 1:40:03

Aqui, ao mesmo tempo em que a narração tenta começar a matizar as visões sobre Prestes, a imagem escolhida deixa claro uma idéia presente ao longo do filme: Prestes viveu isolado.

Observando mais atentamente as conclusões apresentadas em cada um dos blocos podemos inferir sobre o posicionamento do filme. Na conclusão do primeiro bloco¹⁸⁷ Prestes é um homem abandonado pelos tenentes e não aceito pelos comunistas, que realizou uma grande epopéia militar com muitas mortes e violências que não resultou em nada a não ser no trauma deixado por onde passou.

Na conclusão do bloco seguinte, *A coragem*¹⁸⁸, a pergunta lançada no seu início é respondida: Moscou dirigia as ações no Brasil e a revolta de 35 foi um desastre. Terminando mais um bloco sobre a vida de Prestes que, na primeira parte ficou isolado de seus iguais e nessa segunda parte é responsável pelo episódio desastroso que foi 35 e ainda é acusado e condenado por assassinato.

No fim do bloco *A esperança*¹⁸⁹, Prestes, que fora exaltado pelo “povo”, é novamente um solitário exilado no próprio partido. No outro bloco, *A maturidade*¹⁹⁰, Prestes não aparece muito, mas, ao final, também é exilado em Moscou. No fim da vida, e do documentário, ele é um velho que continua atuando, mas, a partir do depoimento dos filhos, fica a idéia de que não deu a devida atenção aos filhos: foi um pai ausente.

Assim, diferente do poema que aparece na conclusão, a mensagem que o documentário passa não é de um homem que “cultivou uma causa”, mas um homem profundamente solitário, isolado e não aceito nos meios nos quais circulou e que fracassou nas suas ações.

¹⁸⁷ Primeiro Bloco – A inocência – Time: 0:02:35 a 0:25:12. Duração: 22’37”

¹⁸⁸ Segundo Bloco – A coragem – Time: 0:25:13 a 0:51:12. Duração: 25’59”

¹⁸⁹ Terceiro Bloco – A esperança – Time: 0:51:13 a 1:02:35. Duração: 11’22”

¹⁹⁰ Quarto Bloco – A sombra – Time: 1:02:36 a 1:12:25. Duração 9’49” e Quinto Bloco – A maturidade – Time: 1:12:26 a 1:29:22. Duração: 16’56”

Para finalizar este item é interessante observar algumas diferenças entre o roteiro de montagem e a montagem final. É significativo que tenha sido retirado o depoimento de várias pessoas sobre Prestes. Essa série de depoimentos¹⁹¹, se inserida, criaria um choque ainda maior entre a mensagem final e a narrativa do filme.

Prestes não era fascinado por bens materiais, tinha uma notável força de caráter e grande capacidade de sacrifício pela causa à qual dedicava os seus esforços...Mas, ao mesmo tempo, o exercício da liderança também levou a que se evidenciassem os defeitos da personalidade de Prestes...Prestes nos momentos cruciais, fazia avaliações errôneas e tomava decisões não raro desastrosas para a causa à qual se dedicava e para os seus seguidores...” – *Jacob Gorender*

“...foi um herói em todos os sentidos, um homem com uma pureza ideológica, uma pureza humana, entendeu...e não há paralelo na história.” – *Carlos Heitor Cony*

“um homem de caráter, era um homem reto, era um homem de uma vontade férrea, ele quando pretendia alcançar determinado objetivo ele lutava arduamente para isso.”
Nelson Werneck Sodré

“uma coisa que me chamou sempre muito a atenção: eu não conheci, na geração dele, uma pessoa que tivesse tanto respeito, pela mulher...”
Marly Vianna

“Ele é um grande revolucionário, né...um patriota”
Oscar Niemeyer

“tudo, com aquele dinheiro que ele dava, ele queria troco... e não gostava, como disse antes, de estender a mão prá cumprimentar.”
Vantuil dos Santos

“não importa se no curso dessa luta ele errou aqui, errou ali...o que importa é o desprendimento, a entrega, o patriotismo, né...o desinteresse pessoal total, a capacidade de sacrifício”
Ferreira Gullar

“nunca, em nenhum momento, se deixou corromper”
João Prestes

“...encontrar alguém que morre aos 90 anos e tantos anos coerentes, fiel às suas idéias, fiel mesmo nos erros, mas reto como uma espada, é prá se admirar...”
Fernando Morais

“...a vida digna não significa só acertar, significa também dignidade nos próprios erros, isso ele teve e é uma figura histórica nesse país e marcou esse século...” – *Roberto Freire*

¹⁹¹ Depoimentos presentes no roteiro de montagem cedido pelo roteirista.

“Um homem muito ameno, muito fino, muito bem educado, mas de uma inteireza de idéias, é uma fortaleza”

Dr. Aldo

“como homem coerente e que contribuiu de uma forma admirável para que o nosso povo adquirisse uma consciência dos seus verdadeiros interesses do seu destino...”

Leonel Brizola

“Prestes é uma vítima basicamente dos seus próprios dogmas e das suas características pessoais, entre elas, uma notável teimosia...”

William Waack

“como todo filho, sou profundamente apaixonado pelo meu pai...”

Luiz Carlos Prestes Filho

“um homem honesto, um homem fiel e extremamente teimoso...”

Fernando Gabeira

“Acho que como homem, como dirigente, com todas as falhas, com todas as mazelas, com todas as visões místicas do partido e da União Soviética...é uma coisa grandiosa na história da nossa sociedade, na história do movimento de esquerda e na história do partido comunista...”

Apolônio de Carvalho

2.3 – Pesquisa e dramaturgia: em busca de emoções

*Como eu construo o Prestes, que tipo de declaração? Eu tenho 8 horas, que tipo de declaração eu pego? Eu posso desvirtuar totalmente o personagem. Isso é dramaturgia. Essa linha que eu construo dos depoimentos do Prestes tem uma intenção. Essa é a minha dramaturgia enquanto roteirista.*¹⁹²

Ao elaborar o roteiro desse filme, o roteirista Di Moretti tinha consciência da necessidade de criar elementos que pudessem gerar uma identificação no espectador: identificação necessária para que “entrasse” no filme.

Qual é o princípio do cinema, seja documentário ou ficção? É a identificação. Se eu me identifico com o personagem, com algum personagem, com o protagonista, eu entro no filme. Se ele me é irreal, incrível, distante, frio, calculista, eu não *linko* com ele e se eu não *linko* com ele eu não entro no filme.¹⁹³

Era importante que criasse algum tipo de emoção. Sendo pensado como uma narrativa linear e cronológica, com um narrador “monocórdio” fazendo referência aos diversos fatos

¹⁹² MORETTI, Di. São Paulo, 03/02/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

¹⁹³ idem

ocorridos nos 70 anos de história que aborda, seria quase inevitável que essa estrutura não “prendesse” o espectador. Assim, foram inseridos outros elementos que pudessem gerar *emoção*.

Tinha uma coisa que incomodava muito a gente: era a falta de humanidade do Prestes, no sentido emocional. Tudo era muito...ele era positivista, ele era muito militar. Nesse sentido, muito certinho. Então, a gente achava, e hoje eu tenho certeza, que ia ficar muito chato. Ele é um personagem muito monocórdio, não tinha emoção na trajetória, emoção no sentido de depoimentos vibrantes e tal. Então a gente achou que essas reconstituições tanto da mãe, quanto de 35, quanto a roseira, aquilo que eu falei no começo, ia trazer humanidade para o filme, ia trazer poesia.¹⁹⁴

Além da narrativa cronológica, era necessário, de acordo com o roteirista, inserir elementos que criassem um pouco de emoção e identificação nessa história. Os momentos mais significativos dessa escolha foram a inserção algumas cenas nas quais a mãe de Prestes é interpretada por uma atriz e lê as cartas enviadas pelo filho e uma dramatização de um canteiro de rosas sendo plantado ao longo do filme.

De acordo com o roteirista, a escolha pela dramatização da mãe foi uma escolha acertada:

...em vez de eu ler uma carta em *off* da mãe para ele, mostrando a foto dele, mostrando a foto da mãe, a gente achou que se a gente mostrasse (...) ela cozinhando e o *off* da carta ia dar mais humanidade porque você está vendo o personagem tridimensional, de corpo inteiro. É diferente de você ver uma foto chapada. Então, isso dá mais humanidade, o rosto, o detalhe. Acho que todas as opções pelas reconstituições eram para humanizar mais o documentário, acho que a gente não errou não.¹⁹⁵

Diferente dessa dramatização, a utilização do canteiro de rosas assume também um outro papel: é também um eixo narrativo.

¹⁹⁴ MORETTI, Di. São Paulo, 03/02/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

¹⁹⁵ Idem

2.3.1 – A imagem como metáfora: canteiro de rosas

*Fazer documentário não é fórmula matemática, que você põe num caldeirão, depoimento, material de arquivo, reconstituição, e narração. Não é isso. Você tem toda uma dramaturgia. E quando eu falo dramaturgia é dessa coisa da construção*¹⁹⁶

A imagem no cinema é uma metáfora. A imagem de um filme não é apenas o que é mostrado. A imagem é polissêmica, seus significados podem variar de acordo com a leitura do espectador, da época, do local assistido.

O'Connor retoma o debate semiótico sobre a natureza icônica, indexada ou simbólica da imagem para falar da sua complexidade. A linguagem é linguagem, e não *realidade*. Assim, ela é um meio de comunicação de uma idéia (no sentido genérico da palavra). Uma imagem num filme cumpre uma determinada função. Um documentário é, da mesma maneira que uma ficção, o resultado de um processo de elaboração de um discurso. E as diversas imagens cumprem funções nesse discurso. Mas, nem sempre isso é explícito. No caso dos canteiros de rosas, no filme *O Velho*, ele passou de dado biográfico para metáfora.

Segundo o roteirista,

Lendo o livro da D. Maria, a viúva, descobri aquela coisa da roseira que muito pouca gente falava sobre o Prestes. Eu, pelo menos, nunca tinha lido nada disso, de que todo o aparelho que ele escolhia para se refugiar da repressão, se o aparelho tivesse um quintal, um terreninho, ele plantava uma roseira [...] Cheguei para o Toni e falei 'como a gente está fazendo um filme sobre um comunista, é um filme muito duro, cheio de informação, acho que a gente podia ter um lado poético, um lado de poesia, com essas roseiras'. Fazer a evolução dessas roseiras na evolução da vida do Prestes[...] Os vários estágios da roseira também combinava com os vários estágios da vida do Prestes, das fases diferentes da vida do Prestes. E, elas eram ilustradas, isso está bem claro nos capítulos da GNT, da Televisão, eram ilustradas com poesias ou textos de poetas famosos como Pablo Neruda, como Carlos Drummond de Andrade, textos sobre o Prestes. Eu acho que era uma maneira de você dar uma arejada e a coisa não ficar tão dura, tão informativa.¹⁹⁷

Nesse caso, a escolha das rosas se configura também como um eixo narrativo. As rosas contam uma história.

¹⁹⁶ MORETTI, Di. São Paulo, 03/02/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

¹⁹⁷ Idem

Na abertura, aparece a imagem de uma mão que, com uma mini enxada, faz um buraco na terra e planta uma roseira. O bloco que se segue, a *Inocência*, aborda a trajetória de vida de Luiz Carlos Prestes desde a Coluna Prestes até a sua aceitação no partido comunista. Tentando fazer essa aproximação, poderíamos dizer que o personagem, no início, planta uma causa, representada por essa roseira.

Na abertura do próximo bloco, intitulado *A Coragem*, uma rosa é colhida. O personagem já se apropria do resultado de sua plantação. E o tema subsequente é o levante fracassado de 1935 e a submissão de Prestes a Moscou. Ou seja, poderíamos inferir que este foi o resultado da “causa” plantada. As próximas imagens dos canteiros não serão animadoras.

Na abertura do bloco *A sombra* o jardim passa por uma tempestade e aparece a imagem de rosas afundando na água. Em seguida, a silhueta de um homem de chapéu em primeiro plano, observando o jardim sendo atingido pela chuva. O assunto será, principalmente, a clandestinidade em que vivia Prestes nos anos 50/60. Nesse caso, a causa plantada passa percalços e tempestades.

Um botão de rosas no chão, uma mão tenta pegá-la e é ferida com seu espinho. Abertura do bloco *A maturidade*. No último bloco, *O resto dos anos*, o canteiro já está seco, o galho de uma rosa se quebra, um outro galho se quebra ao som de uma ventania.

Até aqui, a história contada pelas aberturas dos blocos é que a roseira foi plantada no início dos anos 20, colhida em 35 e passou por muitas dificuldades até ser quase extinta ao final. O canteiro aparece concluindo a história. O espaço está totalmente seco e resta apenas uma pequena folha em um galho seco e uma lagarta, como já foi citado.

Através das aberturas dos blocos e da imagem das roseiras percebemos uma interpretação, do que teria sido a trajetória da vida de Prestes: alguém que não teve sucesso pois não conseguiu ver seus ideais realizados.

A interpretação desse eixo narrativo (somado à apresentação das idéias no início do documentário e análise dos finais dos blocos) nos traz elementos que ajudam a compreender o ponto de vista do filme. Vejamos agora como esse ponto de vista foi sendo construído e reiterado ao longo do documentário principalmente a partir da atuação dos entrevistados.

2.3.2 – O papel dos entrevistados

...voltando ao exemplo, a construção dos depoentes, como Gullar e Gabeira, ali tem uma dramaturgia: ponto e contra ponto.(...) a sua visão contra a minha. Isso tem uma dramaturgia. Quando eu te falei que na Coluna Prestes tinha alguém para falar bem e alguém para falar mal, isso é dramaturgia.¹⁹⁸

Podemos dividir os depoentes em grupos: jornalistas, historiadores, ex-membros do PCB, familiares, conhecidos, além do próprio Prestes. Dentre eles, alguns ocupam um papel nos debates, outros informam sobre situações ou fatos.

Dentre os jornalistas, e principais depoentes, aparecem: Willian Waack, autor do livro *Camaradas*¹⁹⁹, Eliane Brum, autora do livro *Coluna Prestes: o avesso da lenda*²⁰⁰, Fernando Moraes, autor de *Olga*²⁰¹. Dentre os historiadores (e ex-membros do PCB) estão Marly Vianna, autora do livro *Revolucionários de 35*²⁰²; Jacob Gorender, autor de *Combate nas trevas*²⁰³ e Nelson Werneck Sodré. Outros historiadores são: Miguel Costa Junior, filho de Miguel Costa e Yuri Ribeiro Prestes, filho de Prestes.

Além de Yuri, aparecem os outros filhos e a viúva: Luiz Carlos Prestes Filho (cineasta), Maria Ribeiro Prestes (viúva), Paulo Ribeiro Prestes (publicitário), João, Rosa, Zóia, Mariana Ribeiro Prestes. Além da família, o outro depoente, que teve maior proximidade com Prestes, foi o seu ex-segurança, Vantuil dos Santos.

¹⁹⁸ MORETTI, Di. São Paulo, 03/02/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

¹⁹⁹ WAACK, Willian. *Camaradas: nos arquivos de Moscou: a história secreta da revolução brasileira de 1935*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

²⁰⁰ BRUM, Eliane. *A Coluna Prestes: o Avesso da lenda*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1994

²⁰¹ MORAIS, Fernando. *Olga*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994 – 16ª edição.

²⁰² VIANNA, Marly A. G. *Revolucionários de 35: sonho e realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

²⁰³ GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. São Paulo: Editora Ática, 2003

Os outros depoentes são ex-comunistas, socialistas ou políticos de esquerda: Beatriz Riff, Zuleika D'Alambert, Carlos H. Cony, Fernando Gabeira, Ferreira Gullar, Roberto Freire e Leonel Brizola. Dentre os depoentes que estavam previstos no roteiro de edição e que foram retirados da edição final estão: Armênio Guedes; Apolônio de Carvalho, Oscar Niemeyer e Aldo Silva.

Os dois temas abordados pela historiografia e com uma participação central de Prestes são a Coluna Prestes e o Levante de 1935. São também os temas tratados com mais profundidade pelo filme. No procedimento de escolha dos depoentes foi possível perceber a preocupação com os momentos de conflitos, ou momentos em que é possível criar uma contraposição de temas. E esses momentos foram, principalmente, os dedicados aos temas citados acima.

Essa postura é justificada pelo roteirista como a necessidade de criar os contrapontos e não fazer um documentário “chapa-branca”, que tenha uma única explicação, a partir de um único ponto de vista. Por isso houve o esforço, na medida do possível, de levantar e construir os debates na tela.

Esses conflitos inseridos ao longo do filme criaram um ritmo importante. Se comparado, por exemplo, ao filme *Cineasta da Selva*, que constrói a narrativa sobre a vida de Silvino Santos pautada numa cronologia, é possível perceber que essa narrativa é bastante monótona, não cria expectativas, não cria oposições.

A narrativa dividida em blocos vai costurando diálogos com temas específicos elencados para serem abordados. Alguns desses temas recebem um tratamento mais detalhado através do debate. Esse procedimento nos informa sobre as *escolhas*. Neste item tentaremos identificar essas escolhas, e como contribuem para construção da idéia central do filme.

Os procedimentos de escolha em um documentário nem sempre são de total controle dos realizadores. Muitas vezes, as escolhas, por exemplo, de entrevistados, não podem ser

levadas ao término em função de circunstâncias diversas/adversas. Mas, há aquelas escolhas pensadas que vão configurando a trajetória do processo.

Em uma dessas escolhas se insere a seleção de entrevistados. No entanto, há também a seleção do que cada entrevistado fala (as perguntas feitas também demonstram um delineamento da abordagem). Além disso, escolhe-se também em que *momento* essa fala será inserida no documentário. Essas escolhas configuram uma determinada opinião que aparece no filme.

Por exemplo, para abordar a questão da Coluna Prestes, de acordo com o roteirista:

... a gente entrevistou o historiador Nelson Werneck Sodré, no Rio, para falar da marcha da coluna. Ah, mas tem uma jornalista o sul, a Eliane Brum que escreveu um livro dizendo que a marcha da coluna não foi tão legal assim. Que os caras chegavam, estupravam, roubavam, então, vamos colocar a Eliane Brum para falar da coluna.²⁰⁴

Para falar sobre o Levante de 1935 e Olga:

Quem pode nos contar sobre a Revolta de 35 dos comunistas? Procuramos a professora Marly, em São Carlos (...) Como bom jornalista, (...) a gente precisava ter um contraponto. (...) [Quem] pode falar sobre Olga? Então a gente ouviu o Fernando Morais que escreveu um livro sobre ela e colocamos também Willian Waack que também escreveu um livro, *Camaradas*, que fala que a Olga era uma espiã.²⁰⁵

Ou então, sobre o Golpe Militar:

... 68, vamos falar do PCB, da luta armada, da divisão do partido comunista. Ah tá, quem pode falar da linha pacifista? Ferreira Gullar que foi um dos expoentes. Quem fala da luta armada? Gabeira. Então foi assim que foi sendo construído²⁰⁶.

Assim, a partir da eleição de temas que deveriam ser tratados foram escolhidos os entrevistados e seus contrapontos. “... a gente sempre queria criar esse contraponto, entendeu? Ter uma nova versão sobre o assunto”.²⁰⁷

O procedimento inicial já demonstra um direcionamento da abordagem do documentário que tem como base uma concepção dualista do conhecimento. Essa idéia

²⁰⁴ MORETTI, Di. São Paulo, 03/02/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

²⁰⁵ Idem

²⁰⁶ Idem

²⁰⁷ Idem

pressupõe um “certo” e um “errado”. Ou seja, parte-se do pressuposto que existe um fato, e desse fato existem duas visões: *um lado* e *outro lado*.

No caso dos entrevistados, os conflitos criados, além de serem uma maneira de criar uma dramaturgia, também obedeciam a uma prática jornalística de mostrar o “outro lado”: “como bom jornalista, também como a gente não podia fazer um documentário chapa branca, a gente precisava ter um contraponto”, como fala Moretti.

Mas supor que sobre determinado tema existem *apenas* dois lados é reduzir e simplificar bastante o debate sobre temas históricos. Essa é uma outra idéia a respeito do conhecimento histórico que direcionou os procedimentos de pesquisa e deixou seus resultados na tela.

2.4 - A construção dos temas

2.4.1 - A Coluna Prestes

Na abordagem da Coluna Prestes podemos perceber esse procedimento de ponto e contra-ponto. Depois de mencionar os acontecimentos 18 do Forte, revolta de 1924, início da marcha e organização da coluna, é colocado um debate que questiona as conseqüências desse movimento. Sob a imagem de um mapa do Brasil com a imagem de Prestes em pé, uma linha vermelha percorre o trajeto em cima do mapa. Depois de muito movimento e voltas em cima do mapa, a linha vermelha pára no território boliviano. Enquanto isso, a voz do narrador informa: “A Coluna Prestes ainda hoje gera polêmica. A coluna heróica rasga o interior do país, do Rio Grande ao Piauí, se transforma em epopéia militar e deixa em seu rastro lembranças amargas”.²⁰⁸

²⁰⁸ Time: 0:14:17

A escolha da abordagem do tema recai sobre as conseqüências boas ou ruins da Coluna. Essa é uma opção. Por exemplo, existem outros temas que poderiam ser debatidos, e, no entanto, não o são. Vejamos o caso da explicação do tenentismo. No documentário, essa explicação aparece basicamente na fala de Werneck Sodré:

Mas tudo está ligado a agonia da chamada republica oligárquica. Onde a representação política era inteiramente falseada. Tudo isso culminou no episódio de 1922, manifestação de descontentamento violenta, ardorosa e heróica, evidentemente.²⁰⁹

Se há um contraponto sobre o lado bom e o lado ruim da Coluna Prestes, não há contraponto da idéia colocada por Sodré. Contraponto que sabemos que existe na historiografia. A explicação de Sodré é uma no documentário, dentre outras na historiografia.

Vejamos, por exemplo, como Anita Prestes fala sobre a questão. Na Introdução de seu livro *A Coluna Prestes*, situa sua abordagem e faz um balanço historiográfico. Independente do posicionamento que assume, ela faz uma síntese de algumas linhas interpretativas do movimento tenentista. Identifica três linhas interpretativas. A primeira delas, identificada com Santa Rosa, “o tenentismo seria a expressão da revolta da pequena burguesia urbana contra as oligarquias”²¹⁰. Nelson Werneck Sodré, também seria um autor destacado dessa concepção. Essa visão estaria ligada “à concepção ‘dualista’ da sociedade brasileira, que por tantos anos imperou em nossa historiografia.”²¹¹

A segunda corrente interpretativa veria no tenentismo um movimento estritamente militar. Boris Fausto seria um dos autores mais importantes dessa corrente, para o qual os tenentes não se identificam com a pequena burguesia e sim como responsáveis pela “salvação nacional” e “pureza das instituições republicanas”. A terceira corrente não absolutiza tanto o movimento, nem para um lado, nem para outro.

²⁰⁹ SODRÉ, Nelson W. in: *O Velho Time*: 0:04:56 a 0:05:18

²¹⁰ PRESTES, Anita Leocádia. *A Coluna Prestes*. 4ª. edição - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997 – p.29

²¹¹ *Ibid.*, p.29

O debate trazido por Anita Prestes faz parte de procedimentos de pesquisa do *campo* historiográfico. Partindo do pressuposto, por exemplo, de que na historiografia não há apenas a descrição de fatos encadeados numa linha, mas a construção de argumentos, interpretações, explicações, questionamentos, quando um determinado assunto é abordado, é necessário identificar os autores que pesquisaram sobre ele e seus argumentos. A prática do balanço historiográfico, do meu ponto de vista, é um passo para não cair na absolutização da história, compreendendo que, acima de tudo, ela possui autorias.

Ao inserir a fala de Nelson Werneck Sodré, o público não está sendo informado apenas através das suas *palavras*, ou a sua *explicação*, mas através da própria pessoa que ocupa um determinado *lugar* nesse discurso. As palavras dos entrevistados importam tanto quanto sua *imagem*, física ou construída. E os entrevistados podem representar mais do que eles mesmos. Nesse caso, Nelson Werneck Sodré representa uma linha de pensamento, uma linha de abordagem, uma linha de explicação do evento em questão. No documentário, Sodré poderia ser parte de um debate maior, mas é inserido apenas como um *informante*. Outros temas, no entanto, são problematizados.

Não é debatida a questão das diferentes explicações do tenentismo, mas as conseqüências desse movimento. Para o debate, foi escolhida a jornalista Eliane Brum e o Luiz Carlos Prestes Filho. A escolha vem do fato de ter escrito o livro *Coluna Prestes - O avesso da lenda* e colocar o suposto “outro lado”, como o próprio título informa. Pesquisando sobre esse trabalho foi possível perceber as suas condições de produção: uma reportagem realizada sem um método de análise de fontes orais apropriado.

Eliane Brum percorreu vários lugarejos que ainda guardavam memórias da passagem da Coluna Prestes.²¹² Recolheu depoimentos e construiu sua história baseado em fontes orais, traçando um panorama de invasão, injustiças, misérias e violências. Sem tirar a grande

²¹² Sobre o seu trabalho e outros a respeito da Coluna Prestes, Cf. SOUZA, José Augusto. *A Coluna em discurso*. Dissertação. (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2005

importância dessa reportagem é possível perceber que sua análise de fontes é carente de uma leitura mais rica. Suas fontes orais são tomadas como vozes da verdade, narrando fatos acontecidos 70 anos antes. Ela viajou durante 44 dias, realizou 101 entrevistas, passando por 50 cidades e 15 estados.

A cada novo curto capítulo do seu livro, ela faz referência a uma cidade, ou batalha por onde a Coluna Prestes passou. Em alguns momentos, esquece do eixo principal para falar das outras injustiças vividas pela população. Se por um lado, a iniciativa de ouvir pessoas, que pudessem dar suas impressões sobre o passado é bastante interessante, por outro, a maneira como foi desenvolvida a pesquisa faz com que a leitura seja bastante comprometida. Além disso, não há análise da fala dos depoentes. Estas são inseridas numa narrativa de viagem, na qual, à medida que vai passando pelos lugarejos, são mencionados os acontecimentos de 70 anos antes.

Desta maneira, os depoentes apenas confirmam uma narrativa anterior. A autora menciona o que aconteceu, a partir de algum outro autor que não cita, e insere os depoentes que confirmam o narrado. Observando apenas a narrativa final é possível notar essa falta de análise. Não foi possível, e nem é propósito deste trabalho, analisar os procedimentos de pesquisa da autora. Mas, pelo tempo que gastou e a quantidade de entrevistas que realizou, podemos supor que foram breves entrevistas tomadas daqueles que se dispusessem a falar. Assim, o seu trabalho fica comprometido em termos de rigor.

Evidentemente que podemos supor que aconteceram variadas atrocidades na marcha desta Coluna, no entanto, a sua análise não pode prescindir de uma leitura das fontes mais acurada, observando os procedimentos de construção de memórias. O trabalho de Eliane Brum é interessante, mas não se trata de uma estudiosa do assunto.

Assim sendo, o que motivou a sua inserção como depoente? O que motiva a escolha do debate sobre as conseqüências da Coluna e não outro debate?

Além da sua escolha como parte dos depoentes, podemos observar o lugar que ocupa no documentário. Diferente de Sodré, cuja fala não é questionada, o depoimento de Eliane Brum é contraposto ao depoimento de Luiz Carlos Prestes Filho. No entanto, o resultado é bastante desfavorável para o último.

O narrador inicia o debate pontuando a sua versão: a Coluna ainda gera polêmica e “...deixa em seu rastro lembranças amargas”. As “lembranças amargas” serão o foco do debate.

É inserido, inicialmente, o depoimento de Eliane Brum, informando que a Coluna percorria lugares inóspitos. Em seguida, em um movimento de panorâmica, vemos uma foto de alguns homens da Coluna. E, Brum continua contando:

Então, de repente aparecia aquele monte de homens, eles me diziam assim: ‘aparecia aquele povo esquisito, de fala arrevesada, que não sei o que estava fazendo aqui, que fazia uma bagaceira danada, comia a criação, prendia os donos, eu não sei o que eles vieram saber. só Deus que deve saber’. Então, essa era a impressão. De repente aparecia aquele monte de gente, comendo, precisando comer, num lugar onde a comida não era suficiente, precisando vestir, ‘precisando’ de mulher, e, eles viram a coluna, a maioria viu a coluna como uma tropa de ocupação.²¹³

Quando ela fala “...só Deus deve saber” volta para sua imagem até o fim da fala. Em seguida, corta para a imagem de uma foto de Prestes jovem e o som de sua voz dizendo que o povo fugia para o mato. Vemos a imagem de Prestes, que continua seu depoimento:

...e isso era um mal porque quando a cidade estava completamente abandonada não era possível uma vigilância para impedir o saque, impedir que entrassem nas casas comerciais, etc. Estava tudo abandonado, de maneira que isso era inviável. Mas quando tinha população, a população era respeitada, nos recebia bem, facilitava tudo, fornecia mesmo víveres, alimentos e etc. De maneira que as relações eram realmente muito boas.²¹⁴

Há aqui uma oposição. Ao mesmo tempo que Brum informa que a maioria via a Coluna como uma tropa de ocupação, Prestes diz que era bem recebido. Da maneira como é encadeada as duas falas, cria-se uma suspeita sobre a fala de Prestes, pois fala em causa própria. O depoimento seguinte de Brum ajuda a confirmar essa impressão: ela fala de um

²¹³ BRUM, Eliane. In: *O Velho...* Time: 0:14:46 a 0:15:21

²¹⁴ PRESTES, L. Carlos. In: *O Velho...* Time: 0:15:29 a 0:15:51

caso em que um camponês teve sua mulher estuprada por alguém da Coluna. Para se vingar, ele entrou na Coluna, matou o estuprador e virou matador, morrendo na prisão.

Em seguida, Luiz Carlos Prestes Filho fala que o homem que estuprasse uma mulher era fuzilado. O que parece não ser confirmado pela fala anterior visto que foi necessário que o camponês entrasse na Coluna para se vingar. Ele continua dizendo que ocorriam violências e que não era possível para o comandante controlar a todos. Essa fala soa como uma desculpa fora de hora, que tira de Prestes a responsabilidade pelas violências ocorridas.

O depoimento de Eliane Brum ganha uma força muito grande, primeiro, em função do próprio conteúdo da sua fala: violência, estupro, injustiças. Os espectadores tendem a tomar as dores dos injustiçados. Além disso, a pessoa que vai tomar as dores do lado oposto não tem autoridade para fazê-lo: é o filho falando sobre algo em que o pai estava envolvido, ou o próprio envolvido. No embate criado, o espectador é levado a ficar do lado de Eliane Brum e a considerar o discurso do filho bastante parcial.

A maneira como esse trecho foi montado não nos leva a compreender que esses podem ser dois lados de um mesmo acontecimento. Mas, nos leva a refletir sobre o quanto o depoimento de Prestes é *falso* e o quanto seu filho é tendencioso.

A oposição é criada através da desqualificação da fala dos depoentes (Prestes e o filho) com “fatos” que contradizem a visão defendida. Ou seja, Brum supostamente traz dados da *realidade* que contradizem o discurso “heróico”. Essa oposição faz parte da dramaturgia do documentário na busca de criar conflito, como já observamos anteriormente, e como o próprio roteirista informou.

2.4.2 – O Velho e o caso de 35

O outro debate importante relacionado à vida de Luiz Carlos Prestes diz respeito ao episódio de 1935. O documentário incorpora à sua narrativa algumas questões que aparecem na historiografia sobre o tema.

Depois da apresentação do bloco “A coragem”, o primeiro depoente é o filho de Prestes, Yuri Ribeiro Prestes que fala sobre a atuação do pai em Moscou e já indica que, apesar de não haver documentos, as atividades realizadas em Moscou resultaram em 1935. Uma idéia já é lançada: o levante começa a ser organizado por volta de 1931, em Moscou.

O enfoque desse bloco, com duração de 26 minutos, é a questão da participação de Moscou no Levante. Com imagens em movimento de desfile na União Soviética, no qual aparece Stalin, o narrador fala da política de depuração empreendida pelo ditador naquele momento. Fala sobre Prestes, que inicialmente não consegue sua filiação ao partido.

Em determinado momento o narrador fala: “Prestes trabalha na construção civil e é trabalhado como futuro comandante revolucionário”²¹⁵. Na palavra “trabalhado”, vemos a imagem de Stalin apontando o dedo em direção à câmera. Essa montagem gera um efeito interessante, no qual Prestes é associado a Stalin, como alguém que foi “trabalhado por ele”. Isso se configura numa das principais críticas a Prestes ao longo de sua história: o autoritarismo stalinista.

Entra em cena a questão da não aceitação por parte do PCB (Partido Comunista do Brasil) em filiar Luiz Carlos Prestes. Marly Vianna e Prestes falam sobre como a filiação foi conseguida: uma *ordem* da IC (III Internacional Comunista). Percebe-se, com o gesto, o quanto o PCB era subordinado à III Internacional, visto que, mesmo contra sua vontade, deve acatar a ordem.

²¹⁵ Time: 0:26:23

Em seguida, vemos a imagem de Stalin, que continua seu gesto de brincar com alguém no extra-campo. Ele faz movimentos com as mãos e aponta em direção à câmera. O narrador fala: “A semente da insurreição de 35 começa a germinar.”. É significativa essa montagem também pois novamente relaciona a insurreição de 35 com Stalin.

O narrador lança questões ao espectador: “qual a verdadeira participação da Internacional Comunista no levante? Esta dúvida sempre impregnou a história de Prestes”²¹⁶. Esse ponto faz parte dos questionamentos levantados sobre a história de 1935. O documentário incorpora o questionamento e constrói toda a narrativa desse segundo bloco em cima dele.

Para responder à questão, são colocados para debater o jornalista Willian Waack e a historiadora Marly Vianna. Tanto um quanto outro tiveram seus livros publicados nos anos de 1992 e 1993. O livro de Waack, intitulado *Camaradas* foi lançado no ano de 1993, fruto de uma pesquisa empreendida nos Arquivos de Moscou em 1992. Marly Vianna escreveu o livro *Revolucionários de 35: sonho e realidade*, fruto de sua pesquisa de doutorado, de mesmo nome, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo, entre 1987 e 1990.

A presença, no entanto, de Waack é mais marcante do que a de Vianna. E não apenas através da sua fala, mas também na maneira como o tema foi construído nesse bloco. A linha argumentativa adotada tem muitas semelhanças com o trabalho de Waack.

A resposta à pergunta: “qual a verdadeira participação da Internacional Comunista...” vai sendo respondida aos poucos no documentário. O primeiro depoente, depois do questionamento, é o próprio Willian Waack, que *apresenta*, calmamente, a Internacional Comunista:

A Internacional sempre se preocupou em promover revoluções em todo lugar, aliás, nunca nenhuma deu certo. Foram os maiores colecionadores de

²¹⁶ Time: 0:27:35

fracassos que se conhece na história dos movimentos políticos do século XX. Provavelmente a decisão do Brasil foi tomado ao redor de 1931, 32, quando Prestes chegou em Moscou.²¹⁷

Em seguida, Marly Vianna fala, um pouco exaltada:

Às vezes as pessoas falam nisso parecendo que descobriram a pólvora. Os partidos eram filiais da Internacional. Os partidos se chamavam, por exemplo, o nosso, “partido comunista do Brasil”, entre parênteses: sessão brasileira da Internacional Comunista. Quer dizer, todos os partidos eram sessões da internacional.²¹⁸

Ambos são colocados em posições opostas: Waack acusa, Marly defende. Em seguida, Waack vai *revelar* uma nova verdade que *descobriu*:

Outro erro da historiografia brasileira foi atribuir ao PCB um papel central. Na verdade o PCB era considerado, por Moscou, como um risco de segurança. Desde o nascimento do partido sabia-se que o partido era completamente infiltrado, completamente manipulado e completamente dividido nas mesmas lutas interiores que acompanharam toda a história dessa agremiação política. Ou seja, na fase inicial, no momento de se planejar a insurreição o PCB foi conscientemente tirado de lado.²¹⁹

Na batalha inicial, a testemunha de acusação vence. Ele tem a última palavra, é ponderado, tem argumentos e mais tempo para falar.

Mas é interessante que Marly aparece como uma defensora da IC (Internacional Comunista). Em seu livro, o primeiro capítulo é dedicado a este grupo. A autora explica a sua formação, maneiras de atuação e é bastante crítica no que diz respeito à maneira como lida com os outros países.

O desconhecimento da IC dos problemas da América Latina era completo, o que a levava a cometer o sério erro de englobar os países da região na mesma categoria: seriam todos meros apêndices do imperialismo ianque, sem qualquer dinâmica própria que os diferenciasses em seu desenvolvimento interno, e isso tornava sua visão sobre a revolução latino-americana acentuadamente unidirecional.²²⁰

Não há, por parte da autora, uma postura de *defesa* da atuação da Internacional Comunista, mas a tentativa de compreender suas formas de atuação. E explica que, nos idos

²¹⁷ WAACK, Willian. In: *O velho...* time: 0:27:44 a 0:28:00. (Dur: 16”)

²¹⁸ VIANNA, Marly. In: *O Velho...* time: 0:28:01 a 0:28:18 (Dur: 17”)

²¹⁹ WAACK, Willian. In: *O Velho...* time: 0:28:18 a 0:28:48 (Dur: 30”)

²²⁰ VIANNA, Marly A. G. *Revolucionários de 35: sonho e realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.44

de 1935, a IC estava em fase de desmonte. A sua fala ganha uma conotação diferente no documentário.

Depois de apresentar o debate e a questão sobre qual teria sido a participação de Moscou no Levante, o documentário passa a fazer referência à Olga. Com uma música suave, vemos um plano detalhe de um olho. O plano vai abrindo e se configura o rosto de Olga.

Para falar sobre ela, são colocados depoimentos de Fernando Morais, Waack e Prestes. Depois de descrever suas características físicas, Morais fala sobre a escolha de Olga para acompanhar Prestes.

E é exatamente nesse momento que ela é destacada pelo Manuilski, por Dimitri Manuilski, que era o secretário do Komintern, para fazer segurança do Prestes na volta do Prestes para o Brasil, para a tentativa de revolução de 1935.²²¹

Essa idéia será imediatamente depois contraposta pela fala de Willian Waack:

Olga era uma agente do serviço de espionagem militar do exército vermelho. Os soviéticos sempre foram, desde o começo, obcecados com a idéia de juntar informação confidencial. Eu acho que Olga foi mandada ao Brasil com duas funções: uma de recolher informações de caráter geral que servissem aos interesses do Exército Vermelho. A outra, realmente, Olga tinha uma função, não há provas documentais disso, mas o tipo de trabalho que foram efetuados por outros que estiveram nos mesmos departamentos dela, mostra que uma das funções seria ter um olho sobre o Prestes sim.²²²

O assunto é encerrado nesta fala. É inserido um rápido *black*. Volta para Morais que narra a volta do casal para o Brasil, com a fachada do “casal em lua de mel”, como foi o clima e o fato de se transformarem em um verdadeiro casal no meio da viagem. Depois de apresentar a nova personagem, Olga, e o romance entre ela e Prestes, o documentário passa a narrar a preparação do episódio de 35.

Marly fala sobre os movimentos de Prestes para articular os tenentes.

Por outro lado, a vinda de Prestes para cá, a experiência dele com a Coluna, a perspectiva dele de fazer uma outra coluna, de chegar a um movimento revolucionário, a quem ele recorre? Aos tenentes. Onde era o trabalho principal do partido comunista? Nos quartéis, no exército. Toda a correspondência de Prestes, desde que ele chegou ao Brasil, até outubro de

²²¹ MORAIS, Fernando. In: *O Velho...* 0:29:37 a 0:29:52

²²² WAACK, Willian. In: *O Velho ...* 0:29:53 a 0:30:32

35 é aos seus antigos companheiros militares da Coluna pedindo que fossem para o interior, que organizassem guerrilhas para reviver a coluna. E eu estou convencida, e acho que, porque os documentos, creio que, mostram isso, que Prestes era fundamentalmente um tenente. Evidentemente que ele era um comunista, mas a sua tradição de luta foi uma tradição tenentista muito forte que ele manteve e ele inclusive diz isso: eu era fundamentalmente um tenente nessa época.²²³

É interessante que Marly fala sobre a documentação utilizada e sua leitura: ela *supõe* que os documentos mostrem que Prestes era fundamentalmente um tenente na época. Imagem corroborada por Prestes.

O narrador, em seguida à fala de Marly, contradiz essa idéia de que Prestes teria apenas apoio dos tenentes para o levante de 35: “Uma grande polêmica se estabeleceu com a recente abertura dos arquivos de Moscou. Prestes realmente contava com o apoio de experientes agentes internacionais na preparação da insurreição comunista”²²⁴. Em tom de revelação, a idéia anunciada pelo narrador contraria a idéia de recorrer aos tenentes: “Prestes *realmente* contava com o apoio de experientes agentes”. O documentário passa a descrever os agentes.

É interessante que o encadeamento das duas idéias e a maneira como o narrador anuncia a “revelação” da abertura dos arquivos de Moscou cria a imagem de que recorrer aos tenentes, como fala Marly, é oposto ao apoio recebido por agentes internacionais. O que não necessariamente ocorre.

A pergunta inicial começa a ter provas da resposta: Moscou enviou vários agentes para a preparação do levante de 1935. O documentário apresenta os agentes: Harry Berger, Frans Gruber, Rodolfo Ghioldi, Amileto Locatelli e Pavel Stutchevski. Waack, em tom de grande descoberta, fala do papel preponderante deste último, o membro da polícia política. E o documentário segue a linha argumentativa de Waack.

²²³ VIANNA, Marly. In: *O Velho...* 0:33:29 a 0:34:22

²²⁴ Time: 0:34:35

Após apresentar as condições, e os personagens, o documentário entra no tema da execução do Levante de 35. O narrador descreve rapidamente a situação, sob imagens de jornais da época:

Em 25 de novembro de 1935, a cidade de Natal amanhece vermelha. O primeiro estouro é espontâneo e surpreende Prestes e a direção do movimento no Rio de Janeiro. Horas depois, unidos em Recife, os comunistas se rebelam e dominam duas cidades. O levante não tem as dimensões planejadas. O nordeste socialista é sufocado em menos de 3 dias²²⁵.

Após essa descrição, continua o debate sobre a participação externa no levante. Marly fala sua explicação para o movimento:

Em natal foi um movimento de Quartel. Mais uma quartelada que desde 30 vem ocorrendo no Brasil com a maior frequência. Eu fiz o levantamento de algumas mas não passava muitos meses sem haver uma rebelião de quartel. E houve esse movimento de quartel por causa da expulsão de uns militares que tinham feito baderna lá. Quando detonou o movimento em Natal, a de Recife foi resolução da direção do partido em Recife. E Prestes, quando sabe, a posição dele está nos documentos e ele repetiu sempre isso mais tarde. ‘E agora, o que a gente vai fazer?’²²⁶

Waack, novamente, fala sobre suas descobertas:

Houve uma grande discussão no Brasil se a ordem para deflagrar o movimento veio de Moscou ou se foi dada pelo Prestes. Na verdade foi dada pelos dois. Por uma daquelas coincidências históricas que se a gente colocar num filme todo mundo acha que é um roteiro mal feito. É o seguinte, Prestes pergunta a Moscou Posso ir para a luta? E Moscou manda a resposta: ‘vá porque eu estou dando mais dinheiro’. Só que as coisas andaram mais depressa do que o Prestes imaginava e ele foi obrigado a ir para luta antes que a resposta positiva de Moscou chegasse. Então, no fundo, quando Prestes dizia, como ele disse a vida toda, ‘fui eu que dei a ordem’, ele está dizendo uma meia verdade, porque ele ocultou que primeiro ele pediu ordens.²²⁷

Marly explica que o levante de Natal foi uma quartelada, o de Recife foi decisão do PCB em Recife e no Rio de Janeiro foi ordem de Prestes, como indica a documentação. Waack traz um questionamento sobre esse último item quando afirma que Prestes disse uma “meia verdade”. E coloca uma dúvida sobre a confiabilidade das declarações de Prestes. Em seguida, é inserida uma declaração deste último, que confirma a dúvida lançada por Waack.

²²⁵ Time: 0:37:27 a 0:37:55

²²⁶ VIANNA, Marly. In: *O Velho...* 0:37:57 a 0:38:35

²²⁷ WAACK, Willian. In: *O Velho...* 0:38:35 a 0:39:12

As duas falas são montadas consecutivamente. A última parte da fala de Waack “...primeiro ele pediu ordens” é seguida da de Prestes “Dei as ordens principais, algumas delas foram apreendidas pela polícia, outras são conhecidas, particularmente para o III Regimento de Infantaria...”²²⁸ Ao inserir a fala de Prestes, o documentário confirma o que ele “disse a vida inteira”, ou seja, o fato de der dado as ordens. E confirma o fato de não mencionar que “antes pediu ordens”, como falou Waack, reafirmando, assim, a credibilidade de Waack e colocando em dúvida a credibilidade de Prestes.

Até este ponto, seguiu-se uma linha argumentativa que procurava responder à pergunta inicial: qual a verdadeira participação de Moscou no Levante? Resposta: enviaram agentes especializados, os participantes eram pagos por Moscou e Prestes pedia orientações de Moscou para agir, o que sugere que todas as suas ações eram resultados da vontade de Moscou.

Essa argumentação é semelhante à do livro *Camaradas*, que traz importantes documentos vindos dos Arquivos de Moscou. No entanto, tem uma argumentação frágil. O principal questionamento do livro não se sustenta, uma vez que a maneira como lida com a documentação é questionável.

De acordo com a crítica de Marly Vianna,

...os revolucionários brasileiros transformam-se, nas páginas de *Camaradas*, em fantoches que só se movimentam quando Moscou puxa suas cordinhas. Waack chega a ponto de afirmar que boa parte do fracasso das insurreições de 35 foi devida à falta de comunicação com Moscou (p. 204). A partir da abordagem teórica do autor, os levantes de novembro de 35 só poderiam ter ocorrido por ordens de Moscou. A dificuldade está em comprovar a tese. Só no capítulo "Decidam vocês mesmos", podemos encontrar inúmeras provas de que a decisão dos levantes foi tomada no Brasil.²²⁹

Ou seja, apesar de Waack usar uma documentação importante, é indisfarçável a sua antipatia a Prestes e aos comunistas que o leva a forçar conclusões que não são mostradas pela

²²⁸ PRESTES, L.C. In: *O Velho...* Time: 0:39:12 a 0:39:25

²²⁹ VIANNA, Marly. “Malvados Camaradas” in: *Teoria e Debate* - n° 23 - dezembro de 1993/janeiro/fevereiro de 1994. Disponível em: <http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=1089> Acesso: set/2007

documentação. O PCB, como um partido dependente, tinha relações de subordinação à Internacional Comunista que, a partir de seus congressos, direcionava as ações nos diversos países. Fazer uma análise sobre isso e criticar essa atuação é algo que, por exemplo, Vianna fez em sua tese. No entanto, no caso do levante de 1935, como demonstra a pesquisa de Vianna, não é possível compreendê-la sem levar em consideração a situação política no Brasil. O movimento não é um reflexo mecânico da política de Moscou em países estrangeiros.

No seu trabalho, Waack se esforça em demonstrar a subordinação a Moscou, o que, de fato, não é difícil de fazer. Ele utiliza alguns documentos para fazer isso, dentre eles, o citado:

...duas frases que caracterizam de maneira crua a dependência dos enviados de Moscou – e de Prestes – em relação a seus chefes no Komintern: ‘Pedimos resposta sobre a questão decisiva do levante. Exigimos envio imediato da soma pedida. Falta de dinheiro impede trabalho em grande escala’²³⁰

Ele utiliza trechos de cartas e telegramas como estes para comprovar suas idéias. No entanto, tentar comprovar que o PCB era subordinado a Moscou é querer demonstrar o já comprovado. Mas, Waack supõe que, sendo o PCB subordinado, qualquer atitude sua deve ter sido a mando de Moscou. O que ele mesmo contradiz quando afirma, por exemplo, que Prestes tomou atitudes contrárias a Moscou. No início do capítulo “Decidam vocês mesmos”, do livro *Camaradas*, o autor coloca a questão do que teria levado Prestes a agir em todo o país, mesmo correndo o risco de contrariar Moscou.

Os questionamentos de Waack fazem parte de uma tradição de interpretação. Marly apresenta um balanço historiográfico da abordagem do tema. Vários autores aceitam a idéia de que o levante foi uma decisão da Internacional Comunista.

A idéia de que as insurreições de 1935 resultaram de uma decisão da Internacional Comunista vem sendo aceita há muito tempo como algo evidente, fazendo com que um aspecto a ser pesquisado torne-se um pressuposto, nuançado de acordo com a postura política e intelectual dos

²³⁰ WAACK, Willian. *Camaradas: nos arquivos de Moscou: a história secreta da revolução brasileira de 1935*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.199

vários autores que trataram o tema: desde considerar os movimentos como diretamente telecomandados de Moscou a vê-los simplesmente como uma mecânica transposição para o Brasil da linha estratégica da IC. No primeiro caso está toda a literatura da história oficial e da repressão²³¹ e – embora não necessariamente vinculada a uma postura tendenciosa – grande parte da bibliografia sobre o assunto: é o caso, por exemplo, dos brasilianistas²³² e de diferentes autores²³³ nacionais.²³⁴

Diferente dos autores que fazem uma análise mecânica do levante considerando-o como um desdobramento natural das ações de Moscou, Vianna se debruça na análise do movimento em si. E demonstra que a IC foi um ator coadjuvante: “não planejou nem sugeriu”, “mantendo sobre as anunciadas possibilidades revolucionárias do país uma expectativa conivente”²³⁵; que na segunda metade de 1935 houve dissonância entre PCB e IC. A IC influenciava na vida do partido, mas não direcionava suas ações. Mais importantes são “as tradições políticas e a mentalidade dos diversos setores, grupos e classes que atuavam na sociedade brasileira da época”²³⁶. Ou seja, analisa o levante do ponto de vista da efervescência social e política que vivia o país naquele momento.

O tema é incorporado ao documentário a partir do ponto de vista de Waack. Há aí uma escolha de abordagem, uma opção. E nem precisamos nos referir a autores exógenos ao documentário. Dentre um e outro, um deles tem sua abordagem privilegiada. Talvez por parecer mais interessante, mais verdadeira e/ou mais “reveladora”. Nesse trecho, a estrutura de argumentação é semelhante a usada por um dos autores entrevistados.

²³¹ A autora se refere MEDEIROS FILHO, João. 82 horas de subversão (A Intentona Comunista de 1935 no Rio Grande do Norte) Natal: Ed. Centro Gráfico do Senado Federal, 1980; MEDEIROS FILHO, João. Meu depoimento: sobre a Revolução Comunista e outros assuntos. Natal: Imprensa Oficial, 1937; MURICY, A. C. da Silva. A guerra revolucionária no Brasil e o episódio de novembro de 1935. Natal: Instituto Histórico e Geográfico, 1966; CARVALHO E SOUZA, O. “A infiltração comunista nas Forças Armadas” in: Em guarda! (contra o comunismo), Rio de Janeiro: 1937.

²³² A autora se refere a LEVINE, Robert M. *O regime de Vargas, 1934-38*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. CHILCOTE, M. *Partido Comunista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Graal, 1982; HILTON, Stanley. *A rebelião vermelha*. Rio de Janeiro: Record, 1986; DULLES, John W.F. *Anarquistas e comunistas no Brasil: 1900-1935*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

²³³ SILVA, H. *1935: a revolta vermelha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969; PERALVA, O. *O retrato*. Porto Alegre: Globo, 1969; TAVARES, J.N. “1935: reavaliação de análise” in: CANALE, D. *et alii. Novembro de 1935, meio século depois*. Petrópolis: Vozes, 1985.

²³⁴ VIANNA, Marly A. G. *Revolucionários de 35: sonho e realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.114, p.17

²³⁵ *Idem*, p.19

²³⁶ *Idem*, p.19

2.5 – Levando em conta a pesquisa...

Como tentei demonstrar, os procedimentos de pesquisa influenciam a abordagem do filme. Percebemos isso através dos diferentes elementos, desde a escolha por uma narrativa cronológica, a organização em blocos, a escolha e seleção dos depoentes e suas falas.

O filme dialoga com os elementos dessa pesquisa. Os seus depoentes trazem debates, representam lugares e abordagens que remetem a um debate maior. A própria visão construída pelos realizadores é fruto de uma visão historicamente construída.

As representações do passado, em diferentes áreas, fazem parte de um mesmo regime de historicidade, uma mesma maneira de compreensão e de representação desse passado. A diferença, no entanto, entre a construção do passado na história, ou no cinema, está no processo de construção da legitimidade. A construção da legitimidade em um e em outro partem de procedimentos diferentes.

A legitimidade de um filme histórico existe quando mantém a verossimilhança com a idéia que o público e/ou crítica têm do passado. E, nesse sentido, as declarações da existência de pesquisa, ou a incorporação de dados de pesquisa, são alguns dos elementos para construir essa legitimidade.

Ou seja, a legitimidade de um filme histórico é construído também através da pesquisa, no diálogo que estabelece com as fontes, na maneira como incorpora e constrói a sua interpretação do passado.

CAPÍTULO 3

O Cineasta da Selva: Silvino em várias linhas

No capítulo anterior vimos como os procedimentos de pesquisa atuaram criativamente no resultado do filme *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes*. Nesse capítulo veremos como foi estabelecido o diálogo entre o filme *O Cineasta da Selva* e a documentação/historiografia sobre o tema. Foi possível perceber que, além do filme incorporar ao seu discurso as questões presentes nessa historiografia, ele também traz algumas tensões e problemáticas em torno da elaboração da história do personagem Silvino Santos.

Para analisar essas questões, proponho considerar a divisão do filme, basicamente, em três linhas narrativas: uma narrativa externa, que aborda questões contextuais, uma narrativa interna, focada no universo do mundo interior de Silvino Santos e narrativa das imagens, construída pelas imagens do cineasta. Esses três eixos compõem também três itens deste capítulo a partir dos quais será possível apresentar o forte diálogo que o filme estabeleceu com as suas fontes de pesquisa.

A narrativa interna, pessoal, foi construída em cima do documento principal sobre a vida de Silvino Santos, que são suas memórias. A narrativa externa, contextual, foi baseada, principalmente, nos autores Selda Vale Costa e Márcio Souza e visava a construção dessa relação entre a vida de Silvino e o mundo político/econômico/social à sua volta. E, por último, a inserção das imagens dos filmes de Silvino Santos acabou por construir uma narrativa à parte, exibindo as suas imagens ainda existentes e conservadas.

No roteiro do filme²³⁷ estavam previstos apenas os dois primeiros níveis acima referidos. O outro, das imagens, foi criado na montagem, e falaremos sobre ele mais à frente.

Para contar essa história, temos uma narração exterior que vai localizando o tempo e os acontecimentos. Já a narração de Silvino é uma narração interior,

²³⁷ RODRIGUES, Julio e MICHILES, Aurélio. *O Cineasta da Selva* – terceiro tratamento. In mimeo. Novembro, 1994

que tem conflitos, lembranças, afetividade, formando o perfil psicológico de um tempo e de uma pessoa.²³⁸

É interessante notar que dentre as poucas críticas encontradas²³⁹ sobre o filme *O Cineasta da Selva* publicadas²⁴⁰ no dia do seu lançamento²⁴¹, os dois aspectos mais valorizados estão relacionados, em alguma medida, à sua pesquisa. Um deles é o fato de narrar a história de um personagem importante e desconhecido do cinema brasileiro. E o outro aspecto valorizado é o fato do filme exibir as imagens produzidas por Silvino Santos ao público contemporâneo.²⁴²

“‘O Cineasta da Selva’ é um documentário admirável por pelo menos duas razões. Primeiro, por apresentar com clareza um personagem importante e pouco conhecido da cultura brasileira – o documentarista Silvino Santos – em sua interação com o meio onde surgiu: a opulenta Amazônia do ciclo da borracha. Segundo, por entregar generosamente ao público, restauradas e contextualizadas, as imagens magníficas do Brasil e de Portugal tomadas pelo próprio Silvino Santos”²⁴³ “Um dos méritos do filme é ter reunido o material produzido por Silvino, até então espalhados por vários países”²⁴⁴; “...a virtude da fita é resgatar as imagens do começo do século”²⁴⁵; “é mais importante pelo resgate da vida e obra de Santos do que por suas qualidades”²⁴⁶.

Esses aspectos exaltados pela imprensa, em detrimento, inclusive, de qualidades estéticas que são poucas vezes mencionadas, está de acordo com os principais objetivos da realização do filme. De acordo com Aurélio Michiles, o projeto foi pensado para dar uma

²³⁸ RODRIGUES, Julio e MICHILES, Aurélio. *O Cineasta da Selva* – terceiro tratamento. In mimeo. Novembro, 1994, p.3

²³⁹ Há vários artigos de jornais e revistas que divulgam o filme, mas poucos fazem uma análise. Artigos pesquisados na Cinemateca do MAM-RJ, Folha de São Paulo On Line, Jornal do Brasil, Cinemateca Brasileira, acervo pessoal.

²⁴⁰ COUTO, José Geraldo. “‘O Cineasta da Selva’ revela Amazônia oculta”. Folha de São Paulo, Ilustrada, p.4, 05/12/97; COUTO, José Geraldo. “Filme combina informação e poesia”. Folha de São Paulo, Ilustrada, p.4, 05/12/97; EDUARDO, Cleber. “Vida de diretor revela Amazônia”. São Paulo, Diário Popular, 05/12/97; ESTEVES, Marcela. “Um Brasil que pouca gente conhece” O Dia. Caderno D, 07/12/1997; FOLHA de São Paulo. “O melhor da semana” – Revista da Folha, p.1, 05/12/97; FOLHA de São Paulo. “Primeira página” (anúncio de estréia de “O Cineasta da Selva”, Folha de São Paulo, 05/12/97; GIANINI, Alessandro. “Um pioneiro do cinema revisitado”, São Paulo, Jornal da Tarde, 05/12/97; HADDAD, Naief. “Documentário revê ‘cineasta da selva’”. Revista da Folha, p.44, 05/12/97; JANOT, Marcelo. “‘O Cineasta da Selva’. Raras e belas imagens” Jornal do Brasil, 05/12/97; ORICCHIO, Luiz Zanin. “‘O Cineasta da Selva’ revê desbravador da imagem”. Caderno 2, O Estado de São Paulo. 05/12/1997; PELLEGRIN, Dejean M. “O homem com a câmera no país das amazonas”, Tribuna da Imprensa, 05/12/97; WHITEMAN, Vivian. “‘Cineasta da Selva’ resgata saga de pioneiro do cinema”, Diário do Grande ABC, 05/12/97; SALEM, Helena. “Mérito do diretor é não ter manipulado idéias”. Caderno 2, O Estado de São Paulo. 05/12/1997; WAJNBERG, Daniel S. “Mito da selva amazônica” JORNAL do Comércio. 07/12/1997

²⁴¹ 05/dezembro de 1997

²⁴² Esse era, inclusive, um dos objetivos do filme: divulgar a história e as imagens de Silvino.

²⁴³ COUTO, José Geraldo. “Filme combina informação e poesia”. Folha de São Paulo, Ilustrada, p.4, 05/12/97

²⁴⁴ WHITEMAN, Vivian. “‘Cineasta da Selva’ resgata saga de pioneiro do cinema”, Diário do Grande ABC, 05/12/97

²⁴⁵ CAMACHO, Marcelo. “Câmera no mato” *Revista Veja*, 10/12/1997, p.152

²⁴⁶ GIANINI, Alessandro. “Um pioneiro do cinema revisitado”, São Paulo, Jornal da Tarde, 05/12/97

“visibilidade maior ao Silvino, uma visibilidade não somente histórica, mas cinematográfica”.²⁴⁷

No entanto, essa necessidade de dar a conhecer a história de Silvino Santos não começa nesse filme, mas muito antes. O filme é um dos produtos criados a partir de uma grande movimentação para construir uma memória para aquele que seria uma espécie de “pai fundador” do cinema amazonense. E o filme traz, não apenas na sua realização, mas também nas suas imagens, o diálogo com essa tradição de construção de uma história, seja através da inserção dos próprios personagens que fizeram parte dela²⁴⁸, seja através do uso de uma documentação levantada em função desse interesse, seja através da argumentação em torno da vida de Silvino Santos. O filme não está isolado de um contexto de discursos criados em torno do personagem. E esse diálogo é estabelecido através dos dados levantados na sua pesquisa.

3.1 – Pesquisa inicial

Como vimos²⁴⁹, a sugestão para fazer um filme sobre Silvino Santos partiu de Cosme Alves Neto, para o qual, Aurélio Michiles era a pessoa mais apropriada para falar do cineasta tendo em vista ser um amazonense e ter experiência com as questões ligadas ao Amazonas. Essa sugestão é significativa pois Cosme foi uma pessoa extremamente atuante,²⁵⁰ diretamente participativa no processo de “descoberta” de Silvino Santos e, principalmente, no processo de constituição do Acervo audiovisual do mesmo, a partir da sua atuação na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM-RJ).

²⁴⁷ MICHILES, Aurélio. São Paulo, 05/07/2004, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

²⁴⁸ Por exemplo, inserção de depoimentos de Joaquim Marinho, Márcio Souza, e outros, sobre como descobriram Silvino Santos.

²⁴⁹ Cf. capítulo 1

²⁵⁰ Cosme Alves Netto, falecido em 1996, foi considerado “embaixador do cinema brasileiro” e recebeu uma homenagem no Amazonas Film Festival 3º. Mundial do Filme de Aventura (2006), com exposição da sua trajetória em defesa do cinema brasileiro. Ele também recebeu homenagens em outros locais.

A vivência e a experiência cultural de Michiles foram fundamentais na trajetória do filme. Ele tinha uma ligação pessoal e estreita com o tema²⁵¹, e com aqueles que produziram conhecimento sobre o assunto. Assunto esse que não se resume à trajetória de vida do cineasta Silvino Santos, mas que traz também o que ele representou, do ponto de vista cinematográfico e cultural para esse grupo de pessoas. Aquilo que é visto através das suas imagens, significa mais do que belas imagens, representa também um momento daquela sociedade que deixou ressentimentos e críticas.

Como indica Ana Mauad, há uma complexidade de sentidos engendrados a partir da imagem, na qual permeiam experiências e memórias, individuais ou coletivas :

Compreendida como resultante de uma relação entre sujeitos, a imagem visual engendra uma capacidade narrativa que se processa numa dada temporalidade. Estabelece, assim, um diálogo de sentidos com outras referências culturais de caráter verbal e não-verbal. As imagens nos contam histórias (fatos/acontecimentos), atualizam memórias, inventam vivências, imaginam a História.²⁵²

Nesse sentido, o filme, e suas imagens, carregam e dialogam com uma série de interpretações e vozes. Os elementos pesquisados para o filme não se desassociam da própria bagagem cultural do cineasta, com a qual está em constante diálogo.

A pesquisa de Aurélio Michiles, visando a realização do filme, começou com um levantamento de elementos básicos sobre a vida de Silvino Santos, sobre a qual não tinha um conhecimento muito aprofundado. Vivendo em Manaus, se interessando por cinema, ouvia falar de Silvino Santos, quando se falava dele. E teve conhecimento da movimentação em torno da história desse personagem, os artigos que saíam nos jornais, o trabalho da Selda Vale da Costa.

Já trabalhando na TV Cultura, ele foi convidado para fazer um documentário sobre a borracha no Amazonas e, “como era a saga da borracha, imagina, Silvino Santos fazia parte e

²⁵¹ Aurélio declarou em vários artigos a relação entre o tema e a sua experiência pessoal. “Foi quase inevitável para mim, que sou de Manaus e passei muito tempo de minha vida ouvindo falar sobre aquele homem, que fez históricas imagens da Amazônia” (SAMPAIO, João Carlos. “O Cineasta da Selva”. *Coisa de Cinema*. Festival de Brasília, n.25, nov.1997, p.14-15)

²⁵² MAUAD, Ana Maria. “Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX” *Anais do Museu Paulista*. São Paulo.N. Sér. v.13. n.1. p. 133-174. jan. - jun. 2005, p.135

era a grande expressão artístico e cultural desse ciclo econômico. Aliás, toda a parte palpável, visível desse ciclo está no filme dele...”²⁵³.

Assim, tinha algum conhecimento sobre Silvino, mas não muito detalhado. Era necessário iniciar uma pesquisa visando elaboração de um roteiro cinematográfico. Primeiro, recolheu “...o que estava na mão, artigos de jornais, fui lá na Cinemateca do Rio, o Cosme tinha lá um arquivo, no MAM, [...] coisas do Silvino Santos, fui conversando com as pessoas, sabendo da importância do Silvino”²⁵⁴.

Paralelamente começou a levantar as imagens existentes e disponíveis do cinegrafista para que pudesse inserir no filme. Imagens essas fundamentais tendo em vista o fato de que foram produzidas pelo biografado, que foram muitas, dentre longas, médias e curtas metragens.

A pesquisadora Selda Vale da Costa, a partir das *Memórias*²⁵⁵, autobiografia escrita por Silvino, de notícias de jornais, anúncios e panfletos, fez um levantamento dessa grande produção. O resultado desse levantamento está nos livros *No Rastro de Silvino Santos*²⁵⁶ e atualizadas em *Eldorado das Ilusões*²⁵⁷.

Costa, juntamente com Neto (Cinemateca do MAM) e Ana Pessoa (Embrafilme) trabalharam em cima da localização²⁵⁸, identificação, restauro e aquisição dos filmes encontrados²⁵⁹. O processo de pesquisa sobre Silvino Santos também contou com a aquisição

²⁵³ MICHILES, Aurélio. São Paulo, 05/07/2004, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

²⁵⁴ idem

²⁵⁵ SANTOS, Silvino. *Memórias – Romance da minha vida*. Manuscrito datado de 9 de maio de 1969 (mimeo). Museu Amazônico.

²⁵⁶ Há uma nota explicando que a pesquisa sobre a produção de Silvino Santos havia se encerrado em 1986, podendo, no entanto, aparecer novos títulos. Nesse levantamento, a autora identificou no total 90 produções, dentre longa, média e curta metragens.

²⁵⁷ No livro *Eldorado das ilusões*, resultado da dissertação de mestrado defendida em 1988, a autora apresenta um resumo dessa listagem e informa que dos filmes localizados no Brasil ou exterior (aproximadamente 24 títulos), a Fundação Cinemateca Brasileira possui uma cópia.

²⁵⁸ De acordo com esclarecimentos de Selda Vale, via email, “Agesilau Araújo, filho, que morreu há uns três anos, tinha muitos filmes realizados por Silvino Santos, em 16mm, produzidos por seu pai, Comendador Agesilau Araujo, que filmava com Silvino na década de 20. Teresa Araújo é irmã de Agesilau e mora em Lisboa e acredito que ainda esteja viva, possuía fotos e alguns rolos de filmes domésticos.”

²⁵⁹ Na Cinemateca do MAM existe documentação sobre o processo de negociação para aquisição e restauro dos filmes. Esse processo, no entanto, não foi foco da presente pesquisa. De acordo com esclarecimentos de Selda Vale, via email, “os filmes na Cinemateca do MAM, foram doados por Silvino Santos quando do festival de cinema em 1969 aos jovens Cosme, Marcio

de peças e objetos pela Universidade do Amazonas visando montar o “Acervo Silvino Santos”²⁶⁰, em torno da década de 1980.

Apesar do acervo de imagens em movimento existente na Cinemateca Brasileira, Michiles procurava as imagens que estavam no exterior, tentando ir um pouco além do grande levantamento já realizado por Selda Vale.

De acordo com a sua entrevista, encontrou algumas imagens importantes. Foi para Washington em busca do último longa de Silvino, intitulado “Vila Amazônia” e encontrou, acidentalmente, imagens que Silvino fez na Expedição de Hamilton Rice²⁶¹.

Através de amigos, Michiles teve acesso a uma pessoa no *Smithsonian Institution*. Nessa instituição havia um material doado pela família de Hamilton Rice, intitulado “Amazônia”. Quando projetaram para Michiles identificar o conteúdo ele descobriu serem imagens realizadas por Silvino Santos.

Michiles também foi a Portugal²⁶² procurando as imagens restauradas do filme *Miss Portugal*. Encontrou-se com a filha de Max Linder, Maud Linder, que cedeu imagens do pai, inseridas no documentário.

Além da pesquisa de imagens, havia também o Acervo no Museu Amazônico, o qual possui objetos de Silvino e, principalmente, uma documentação que foi fundamental, não apenas para o filme, mas para a pesquisa sobre a vida e obra de Silvino Santos, que são suas *Memórias*.

De acordo com Hênio Trindade,

Souza, Demasi, Roberto Kahane e outros. Depois, o material que eu localizei com Agésilau foi mandado para a Cinemateca de São Paulo e lá se fez um grande acervo, juntando com o material que estava depositado no Rio. Parte deste material do Rio deu origem a três filmes em 1970, da BATOQUE Cinematográfica: "Silvino Santos, o fim de um pioneiro" e "Fragmentos de Terra Encantada" e "Exposição do Centenário da Independência", dirigidos por Kahane”.

²⁶⁰ Cf. BARRETO FILHO, Hênio Trindade. “Descrição sumária do Acervo Silvino Santos”. *Boletim Informativo do Museu Amazônico*, v.2, n.2, jan-jul/1992, pp.44-47. Cinemateca Brasileira.

²⁶¹ De acordo com Selda Vale, via e-mail, o material de pesquisa apresentado no filme “...inclusive de Washington era inédito no Brasil, em termos de maior divulgação”. Sobre a expedição e a participação de Silvino Santos Cf. STEVENS, Albert W. “Exploring the Valley of the Amazon in a Hydroplane”. *The National Geographic Magazine*, nº 4, 1926)

²⁶² De acordo com Selda Vale, “quando estive em Portugal, encontrei material na terra de Silvino e fragmentos na Cinemateca Portuguesa. Em Londres localizei o filme de 1924 "No Rastro do Eldorado". Com a Cinemateca Portuguesa fizemos um acordo e o filme veio para São Paulo e os filmes de conteúdo português, localizados com Agésilau e Teresa, e que estavam na Cinemateca de São Paulo, foram copiados e trocados com a Cinemateca Portuguesa por esse longa”

O manuscrito das “memórias” de Silvino é outro objeto que se destaca no Acervo, ao lado da caneta personalizada com a qual o redigiu. Intitulado *Romance da Minha Vida*, trata-se de um caderno de espiral com 150 páginas manuscritas, não constando data de abertura, somente de encerramento: Manaus, 09 de maio de 1969. Referido volume é fonte de inúmeras informações singulares sobre a vida e a obra do cineasta – que tem servido a todos os estudiosos que se debruçam sobre o trabalho de Silvino Santos. Esse manuscrito está aguardando uma publicação comentada, que poderá ampliar o conhecimento sobre o legado do autor²⁶³.

Para Michiles, esse texto, encontrado no Museu Amazônico, compunha a espinha dorsal do seu filme: “...estava lá um caderninho espiral, com o diário dele [...] e em cima desse diário, com cuidado, eu pude trabalhar. Cada frase, entender o que ele queria dizer.”²⁶⁴ No entanto, o trabalho de Selda Vale, também pautado, em certa medida, no mesmo documento, foi fundamental na roteirização do filme.

Quando o roteirista Júlio Rodrigues entrou no projeto, em 1994, a pesquisa já estava bastante avançada. E o processo de roteirização durou, ao que parece, até depois das filmagens, em 1997. Dentre a documentação cedida pelo diretor há duas versões do roteiro: o terceiro e o sexto tratamento, de maio de 1996 e abril de 1997, respectivamente.

Durante a roteirização, Aurélio Michiles passava para Júlio Rodrigues a documentação pesquisada:

Na medida em que eu ia descobrindo os conteúdos sobre o Silvino Santos eu passava para ele. Ele assistiu todos os filmes, viu todas as fotos. Eu filmava em VHS o Museu do Silvino (hoje não tem mais, na época tinha), lá em Manaus. [...] ele ia entrando no clima. O diário: tirei uma cópia, passei para ele.”²⁶⁵

De acordo com o diretor, o roteiro inicial era muito televisivo. Tanto Aurélio Michiles quanto Júlio Rodrigues tinham experiências com documentários televisivos. Na experiência do roteirista, era importante transmitir um conhecimento audiovisual de forma que as pessoas (os telespectadores) conseguissem ter acesso a ele. “As pessoas não tem conhecimento

²⁶³ BARRETO FILHO, Hênio Trindade. “Descrição sumária do Acervo Silvino Santos”. *Boletim Informativo do Museu Amazônico*, v.2, n.2, jan-jul/1992, pp.44-47, p.46

²⁶⁴ MICHILES, Aurélio. São Paulo, 05/07/2004, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

²⁶⁵ Idem.

científico, você tem que dar acesso numa linguagem que as pessoas alcancem”²⁶⁶. Um dos pontos importantes para Rodrigues é construir uma narrativa que torne a compreensão fácil para o espectador. O uso de cenas dramatizadas teve esse objetivo.

O Cineasta da Selva tem um pouquinho de cenas dramatizadas. Ele não é só um documentário em cima de iconografia, depoimentos e imagens. Isso daí também vai ajudar a dar aquele interesse num assunto que aparentemente não tem muito interesse. Isso é uma coisa muito presente porque o documentário é muito utilizado na área de educação²⁶⁷.

No caso da história de Silvino Santos, que, segundo Rodrigues, já possuía elementos para construir dramas, era necessário apenas organizar essa história, identificar os momentos de tensão, suspense, emoção, enfim, momentos que pudessem “render” cinematograficamente. Há vários momentos “interessantes” dessa história, segundo Rodrigues:

... ele se projeta, ele começa a fazer filmes, ele cria uma produtora de filmes, ele faz longas metragens. Os longas metragens dele são apresentados com sucesso. Então, tem uma história, assim, de conquistas e depois de fracasso. Porque acaba o ciclo da borracha, acaba o dinheiro. Os filmes dele são vendidos para fazer vassoura, pentes de cabelo, fita celulóide. Uma coisa terrível para um cineasta. [...] Aí ele vai para o abandono total. Ele é encontrado quando ele já tinha 80 anos, encontrado esquecido num fundo de quintal, com as moviolas antigas dele e tal. E ele é reconhecido num festival de cinema. O primeiro festival de cinema da região norte. Naquela época que tinha o cinema novo, que tinha toda essa vanguarda, ele é reconhecido. É um momento fantástico. E aquele momento que as pessoas iam ficar comovidas. Então, você já pontua na história dele quais são os momentos fascinantes. Aí a gente monta a história. E aí você tem todo esse desenho dramático.²⁶⁸

Apesar da vida de Silvino Santos, e a história que narra em suas “memórias”, já possuir esses elementos para criar uma narrativa na tela, a execução disso não é um processo simples, e não foi, no caso da roteirização de *O Cineasta da Selva*. O roteiro passou por um processo de constante lapidação. No caso da experiência de Rodrigues, esse processo de lapidação é sempre presente, como relata:

Eu costumo escrever o primeiro tratamento de três vezes o tamanho da peça. E não é por intenção. É porque é o meu processo. Construo aquela peça inteira, com todos os conflitos, todos os conteúdos, todas as informações. Aí

²⁶⁶ RODRIGUES, Júlio. São Paulo, 08/12/2005, 60 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

²⁶⁷ Idem

²⁶⁸ Idem

eu chegou em um outro problema que é você chegar no tempo que você quer. Então, no momento da pesquisa e da estruturação do roteiro, eu tenho essa cabeça de priorizar o que é essencial, o que é acessório, o que é importante, o que não é, o que rende, o que não rende. E vou montando. E depois eu faço um exercício de síntese forte. No momento de pesquisa tem essa triagem realmente. Você vai vendo, separando, vai vendo o que é, o que não é. E depois, estruturou tudo? Tá ali uma peça clara? Inteligível? Tá. Então, agora vamos colocá-la no tempo certo. É síntese, síntese, síntese²⁶⁹.

E essa síntese segue um eixo principal, um argumento que é a história do filme. E o que não contribui para essa história é secundário. Esse processo de escolha de um eixo narrativo é semelhante ao que ocorre com um texto histórico. A narrativa histórica, como uma narrativa, não prescinde de uma linha argumentativa, que Paul Veyne chama de trama. E é, essa trama, que decide o que é mais ou menos importante: “Quais são, pois, os fatos dignos de suscitar a atenção do historiador? Tudo depende da trama escolhida, um fato não é nem interessante, nem o deixa de ser.”²⁷⁰

O eixo principal da história, de acordo com Rodrigues, e com o argumento do filme, era contar a história de “um garoto português que chega ao Brasil com 13 anos e acaba se tornando um dos pioneiros do cinema no Amazonas.”²⁷¹ Mas o filme não se resumia à trajetória de Silvino, iria fazer referência também à sociedade a qual Silvino estava ligado; o cinema em Manaus; dentre outros temas:

Português de 13 anos, Silvino cruza o Atlântico na passagem do século em busca daquela Amazônia fantástica imaginada pelos europeus. Ele viveria sua aventura amazônica contracenando com as grandes personalidades daquele período do fausto da borracha, testemunhando acontecimentos marcantes como a chegada do cinema à Amazônia, a queda do monopólio da borracha, a Expedição Rice à Amazônia, a Revolução tenentista e a criação da Comuna de Manaus. Mais que presenciar os momentos históricos, Silvino fotografou e filmou essa Amazônia que não existe mais²⁷²

Abordar a vida inteira do referido personagem, cheia de “aventuras”, que produziu vários filmes, já seria um volume grande de informações para organizar no tempo de um

²⁶⁹ RODRIGUES, Júlio. São Paulo, 08/12/2005, 60 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

²⁷⁰ VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982, p.28

²⁷¹ RODRIGUES, Júlio. São Paulo, 08/12/2005, 60 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

²⁷² RODRIGUES, Júlio e MICHILES, Aurélio. *O cineasta da selva*. Terceiro tratamento de roteiro. In mimeo.

único filme. Além disso, abordar outros temas relacionados à sua vida seria ampliar ainda mais a história, o que poderia gerar problemas de seleção.

Essa variedade de temas, indicado no trecho acima, está contemplado no terceiro tratamento de roteiro (cuja trajetória de Silvino Santos foi organizada cronologicamente) inseridos nos momentos referidos a seguir. Assim, menciona-se o ambiente de riqueza vivido por Manaus em função da borracha, a vinda de imigrantes portugueses, as formas de exibição cinematográficas em Manaus inicialmente através de ambulantes e depois com algumas salas de exibição. Ao longo do roteiro é previsto a inserção de vários filmes que foram exibidos; a problemática em torno das denúncias a Julio César Araña, a semana de 1922, a revolta tenentista, intercalados à narrativa sobre os filmes, e as situações em torno da produção cinematográfica de Silvino Santos. A escolha dos temas a serem abordados não foi aleatória. Essa escolha está ligada aos textos consultados na pesquisa.

Mas, o efeito desses vários temas no roteiro foi uma falta de foco. E muitos desses elementos foram desbastados na montagem final. O próprio roteiro passou por várias versões. “A gente reescreveu várias vezes. E vai ficando dessa grossura, depois vai diminuindo, aí, quando fica desse tamanho aí você começa a reduzir mais ainda.”²⁷³

Após as filmagens, essa questão da vasta quantidade de informações ainda era um problema. De acordo com Michiles, ele tinha uma idéia, uma tese, sobre Silvino. Mas, parece que essa idéia acabou se perdendo no processo.

O filme é uma tese, sobretudo o documentário. Você tem uma idéia e eu tinha uma idéia sobre o Silvino Santos. Mas, o problema do cinema é que você leva muito tempo para fazer. E no Silvino foi muito tempo, muita gente, muitos lugares. Então, de repente eu tinha tanta idéia, ainda mais que eu queria fazer uma coisa que homenageasse o cinema, ficção e documentário [...] Quando você começa a trabalhar nesses anos todos você começa a entrar em um desgaste com o tempo. (Você sabe o que é isso com a sua tese). Tem hora que você não quer saber, acha que: “não vai dar certo”, “vai dar errado”, “vou trocar de tema”, “chega”, [...] Eu passava quinze dias sem... de repente

²⁷³ MICHILES, Aurélio. São Paulo, 05/07/2004, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

surgia uma idéia e eu pegava de novo e escrevia. O processo é esse, não muda, você sofre muito.²⁷⁴

Na montagem, Michiles fez um *off line*, um roteiro linear, que, no entanto, ficou muito denso e comprido. Roberto Moreira, cineasta e montador, que acabara de sair de um curso e estava com muita disposição para colocar tudo em prática, fez a montagem do filme: “...fomos para a ilha e começamos a montar o filme de outro jeito, a partir [...] daquele *off line* que já existia. Hoje já vejo que ainda sobrou muita coisa, podia ser mais curto, enfim.”²⁷⁵

Na montagem o filme ganhou outra forma. Apesar da sua narrativa cronológica, ganha uma força grande ao valorizar mais as imagens produzidas por Silvino Santos e menos as outras referências temáticas. Segundo Roberto Moreira, o mérito de Aurélio Michiles, “...não é fazer um discurso, é revelar o Silvino. É muito isso. É descobrir esse cara. É dar a ver aquelas imagens”²⁷⁶(grifo meu).

O montador propõe um outro eixo para o filme. Um eixo no qual as imagens de Silvino Santos fossem centrais. E, de certa forma, tenta colocar de lado o tom quase “panfletário” da cultura amazonense que havia no filme. Assim, vários elementos são valorizados e outros são retirados. Apesar das alterações da montagem, as referências aos outros discursos construídos sobre Silvino Santos não são anulados e, ao contrário, são valorizados na montagem.

O primeiro ponto importante valorizado no filme é o momento primeiro de construção dessa história, através da referência àqueles cineastas que “descobriram” Silvino Santos. O outro elemento importante é a incorporação, na estrutura narrativa, do texto de Selda Vale da Costa. Além disso, incorporaram as *Memórias* do Silvino; as imagens do cineasta, e as tensões em torno da categorização de Silvino Santos como um “cineasta do ciclo da

²⁷⁴ MICHILES, Aurélio. São Paulo, 05/07/2004, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

²⁷⁵ Idem

²⁷⁶ MOREIRA, Roberto. São Paulo, 25/01/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

borracha”. Esses vários elementos que compõem o filme são referências a uma história anterior, com a qual o filme dialoga, constantemente.

3.2 - Narrativa exterior: as vozes dos outros

3.2.1 - Primeiras imagens da construção de uma história

No primeiro momento do filme, como introdução ao tema, há referências ao “descobrimento” de Silvino Santos por jovens cinéfilos amazonenses. As primeiras imagens fazem referência ao Primeiro Festival Norte de Cinema realizado em Manaus, em 1969. São exibidas imagens, em preto e branco, de pessoas sendo recebidas. E a legenda: “Manaus, 1969”.

Em seguida, a câmera passeia pelo *hall* do Teatro Municipal de Manaus onde vemos cartazes de filmes como *Nosferatu*, *Deus e o Diabo na terra do sol* e *O Homem da câmera*. A câmera enquadra um grupo de pessoas. Dentre elas estão Joaquim Marinho, Domingos Demasi, Márcio Souza e Djalma Batista conversando no saguão do Teatro Amazonas. O grupo no teatro folheia um exemplar de *O Cruzeiro*²⁷⁷ que exibe uma reportagem sobre Silvino Santos.

Joaquim Marinho fala sobre o momento em que ficou conhecendo Silvino Santos: “Mas foi exatamente aquele papo da janela, que o velho Cosme chegou e falou ‘vocês esquecem que é um cineasta que vocês não estão descobrindo’. A gente estava se organizando pra fazer o festival de cinema”²⁷⁸.

Após essa fala, corta para imagens de uma revista noticiando o Festival Norte. A voz do narrador (Rosi Campos) pergunta ironicamente: “Você gosta de Jean Luc Godard? Senão,

²⁷⁷ *O cruzeiro* 6/11/1969, p.108-9 e 11/12/1969, p.89.

²⁷⁸ MARINHO, Joaquim in: *Cineasta...* Time: 0:01:03 a 0:01:13, Anexo, p.257

está por fora”. Com imagens de Rogério Sgarzela e sua esposa Helena Ignez cercados de pessoas, ouvimos o narrador, que continua sua fala: “Esta era a moda nos anos sessenta. Os jovens cinéfilos amazonenses queriam estar por dentro”²⁷⁹.

Esse grupo de pessoas, o Teatro Amazonas e o Festival indicam algumas referências discursivas. É o início da configuração dessas histórias: seja a história de Silvino Santos, do cinema amazonense e do próprio filme.

A escolha do Teatro Amazonas para o local de filmagem desse grupo não foi sem significado. Em todo o filme há várias referências simbólicas e metafóricas, e o Teatro é uma delas. De acordo com o diretor, o filme teria que dialogar com a simbologia em torno do cineasta e o Teatro Amazonas, é um dos símbolos da exuberância daquela sociedade da borracha, “...é um símbolo de um processo de riqueza que fez surgir o Silvino Santos.”²⁸⁰

A referência ao Festival Norte de Cinema é significativa pois representa o momento de “descoberta” de Silvino Santos. Depois desse momento, a sua história passou a ser conhecida e difundida. Esse Festival é sempre citado como um divisor de águas na história do cinema amazonense: “...a descoberta do Silvino Santos mexeu com a cabeça da gente e despertou o desejo de verificar e estudar um pouco a história do cinema no Amazonas”²⁸¹

Um dos organizadores do Festival foi Cosme Alves Neto, que iniciou um movimento cinematográfico com exibições de filmes e valorização do cinema brasileiro e do Amazonas.

Silvino Santos, homenageado e reconhecido como um grande artista em todo o mundo nos anos 20, permaneceu esquecido em Manaus, vivendo como funcionário da firma J.G. Araújo & Cia Ltda., até que em Manaus se realizou o ‘I Festival Norte de Cinema Brasileiro’, promovido pelo DEPRO (Departamento de Propaganda e Turismo do Amazonas), em outubro de 1969. Quem e como foi Silvino Santos descoberto, já virou lenda. Cosme Alves Neto, atual diretor da Cinemateca do MAM do Rio, Márcio Souza, Joaquim Marinho, Ivens Lima e outros foram responsáveis pela feliz iniciativa de levá-lo ao Cinema Odeon...²⁸²

²⁷⁹ Time: 0:01:13 a 0:01:19. Anexo, p.257

²⁸⁰ MICHILES, Aurélio. São Paulo, 05/07/2004, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

²⁸¹ Cosme Alves Neto numa entrevista, concedida a Selda Vale Costa e Narciso Lobo, juntamente com Ivens Lima e Joaquim Marinho in: COSTA, Selda V. e LOBO, Narciso J. F. *No rastro de Silvino Santos*. SCA/Edições Governo do Estado. Manaus: 1987. pp.72-146, p.122

²⁸² COSTA, Selda Vale. “No rastro de Silvino Santos” in: *A crítica. Caderno C*. Manaus, 01/07/1985, p.2

Esse momento também é marco para as pesquisas sobre o cineasta. A partir do grupo formado, de acordo com Neto, abriram-se duas frentes de trabalho.

o Festival de Cinema foi um momento divisor de águas, com o surgimento de dois caminhos complementares, no fenômeno cinematográfico amazonense. Nós temos, por um lado, as pessoas que começaram a se dedicar às diversas atividades na área de cinema: Márcio Souza, Domingos Demasi, Roberto Kahané que se especializaram, se dedicaram mais à realização cinematográfica, além de Djalma Batista, e a outra faixa que partiu para a pesquisa de nossa história cinematográfica: Ivens Lima, Selda Vale da Costa, eu mesmo, Flávio Bittencourt [e outros]²⁸³

Anos depois do Festival, em função da pesquisa empreendida por Selda Vale e Narciso Lobo, em janeiro de 1986, algumas pessoas desse grupo (Joaquim Marinho, Márcio Souza e Cosme Alves Neto, além dos entrevistadores Selda Vale da Costa e Narciso Júlio Lobo) se reuniram para conversar sobre a memória do cinema amazonense²⁸⁴. No filme, o diretor tentou recriar essa mesma situação, reunido pessoas desse grupo²⁸⁵.

No roteiro estava previsto que esse grupo iria conversar sobre o primeiro contato com Silvino Santos: “contam a história do pai do Cosme que contribuiu nessa redescoberta”²⁸⁶.

Aí, aparece meu pai na janela, de pijama, nunca esqueço isso, ficávamos discutindo até altas horas da noite e disse: ‘vocês deviam era procurar o Silvino Santos, um português que fez cinema aqui na década de 20 e ninguém fala dele’. Eu que nunca tinha ouvido falar em Silvino Santos! – ‘Quem é Silvino Santos?’. ‘Ele é funcionário do J.G. Araújo’. [...] No dia seguinte fomos à caça de Silvino Santos.²⁸⁷

Como não foi possível o próprio Cosme dar esse depoimento no filme, como estava previsto no roteiro, o momento foi indicado por Joaquim Marinho que diz: “Mas foi exatamente aquele papo da janela, que o velho Cosme...”, fazendo referência a uma história que possivelmente era conhecida de muitas pessoas e que faz parte da memória daquele grupo.

²⁸³ NETO, Cosme A. apud COSTA, Selda V. e LOBO, Narciso J. F. *No rastro de Silvino Santos*. SCA/Edições Governo do Estado. Manaus: 1987. pp.72-146, p.123

²⁸⁴ O resultado dessas conversas estão publicadas no livro COSTA, Selda V. e LOBO, Narciso J. F. *No rastro de Silvino Santos*. SCA/Edições Governo do Estado. Manaus: 1987. pp.72-146.

²⁸⁵ No roteiro estava previsto a participação de Cosme A. Neto, que, no entanto, faleceu em 1996. Também estava previsto a participação de Selda Vale, que, por algum motivo, não participou das filmagens.

²⁸⁶ RODRIGUES, Júlio e MICHILES, Aurélio. *O cineasta da selva*. Terceiro tratamento de roteiro. In mimeo, p.58

²⁸⁷ NETO, Cosme A. apud COSTA, Selda V. e LOBO, Narciso J. F. *No rastro de Silvino Santos*. SCA/Edições Governo do Estado. Manaus: 1987. pp.72-146, p.113

A “descoberta” de Silvino Santos abriu novas possibilidades:

[...] a gente descobriu Silvino Santos e descobriu de repente que nós, inconscientemente, éramos parte de uma cadeia, que tinha começado muitos anos antes. Na verdade, nós não estávamos inventando o cinema no Amazonas, mas que o cinema no Amazonas existia desde a década de 10.²⁸⁸

Naquele momento, essa busca pelas “origens” do cinema nacional não estava restrita ao Amazonas. Em vários outros lugares existia esse interesse. Podemos citar o caso de Humberto Mauro que, se não foi “descoberto” na década de 1950 - 1960, foi valorizado e passou a ocupar o lugar de pioneiro do cinema nacional a partir desse momento. Glauber Rocha exaltava o elo que ligava a história do cinema presente a uma tradição:

Esquecer Humberto Mauro hoje – e antes não se voltar constantemente sobre sua obra como única e poderosa expressão do Cinema Novo no Brasil – é tentativa suicida de partir do zero para um futuro de experiências estéreis e desligadas das fontes vivas de nosso povo[...] ²⁸⁹

Márcio Souza coloca Silvino Santos ao lado de Humberto Mauro na estante dos pioneiros.

[...] o cinema dele é um cinema que ainda precisa ser contextualizado no processo generativo do cinema nacional. Certamente, essa condição final vai dar a grandeza de Silvino Santos, embora na Amazônia a sua grandeza já seja um fato consumado. Mas o cinema brasileiro precisa também se reencontrar em Silvino Santos porque ele tem enormes afinidades com Humberto Mauro. Ambos são fundadores e alicerces do cinema nacional. Tanto quanto Mauro, Silvino era um apaixonado ingênuo e um virtuose.²⁹⁰

No filme, um dos depoentes faz essa referência direta, Djalma Batista:

Havia uma procura, vamos dizer, de alguma identidade, de alguma tradição cultural, e, se buscava, na realidade, no país inteiro, o Cinema Novo com o Humberto Mauro, Recife com o seu Ciclo, Minas com seu Ciclo, e nós claro, buscamos alguma coisa semelhante no Amazonas. E havia ali de mão beijada esse português fantástico²⁹¹.

Essa seqüência de referência à descoberta de Silvino Santos foi deslocada do final do filme, como estava previsto no roteiro, para o início. Essa foi uma inversão importante no

²⁸⁸ NETO, Cosme A. apud COSTA, Selda V. e LOBO, Narciso J. F. *No rastro de Silvino Santos*. SCA/Edições Governo do Estado. Manaus: 1987. pp.72-146,p.117

²⁸⁹ ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p.30-31 apud CARVALHO, Maria do Socorro. “Origens de um cinema novo em Mauro, Humberto” in: CATANI, Afrânio Mendes [et al]. *Estudos Socine de Cinema: ano V*. São Paulo: Panorama, 2003. pp.153-160, p.153

²⁹⁰ SOUZA, Márcio. *Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha*. Rio de Janeiro: Funarte, 1999. p.13 e idem. “O diretor da natureza indomada”. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, , 30/11/97 p.5-8

²⁹¹ BATISTA, Djalma. In: *Cineasta...* Time: 0:02:10 a 0:02:39. Anexo, p.257

roteiro. Se ficasse no final, essa seqüência informaria, dentro da narrativa cronológica, o que aconteceu no final da vida de Silvino.

No entanto, inseri-la no início pode gerar uma outra leitura do momento: o lugar de onde se fala sobre Silvino Santos. Sendo essas pessoas e esse Festival o momento da sua descoberta, inverter a cronologia, passando do final para o início, marca o momento de inauguração dessa história de Silvino, a partir da qual também foi construída a história do filme. Essa inversão ocorreu na montagem com essa função de apresentar o lugar de onde parte o discurso construído em torno da história de Silvino Santos.

Aquela coisa do Festival Norte, a idéia era um pouco isso: qual era a versão? O que as pessoas dizem? [...] Começar com o discurso sobre e não colocar aquilo no fim porque aí fica parecendo a moral da história. E era. Tem um tom oficial naquelas declarações. Então, é uma espécie de apresentação da questão para o espectador, para ele ter uma idéia de onde ele está entrando.²⁹²

Essa idéia da homenagem ser o início da sua história é sugerida também pela voz narradora quando indica a continuidade dessa história ao informar, após a apresentação da homenagem, que no “...ano seguinte, em 1970, Silvino morre. Mas não seria o fim da sua história...”²⁹³. Ou seja, a história dele não acaba com a sua morte, ela continua a partir daqueles que a contam.

3.2.2 – *Eldorado das ilusões e Cineasta da Selva: estreita relação*

Os dois autores principais que criaram interpretações sobre Silvino Santos são Selda Vale da Costa e Márcio Souza. No filme, essas interpretações aparecem na “narrativa exterior”, que propõe leituras, análises e que relaciona a vida de Silvino Santos a outros aspectos de uma dimensão sócio-cultural mais ampla.

²⁹² MOREIRA, Roberto. São Paulo, 25/01/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

²⁹³ Time: 0:03:46. Anexo, p.258

A narrativa da biografia de Silvino pautada na cronologia dos seus filmes é recorrente na maioria dos ensaios biográficos sobre sua trajetória. O texto mais antigo publicado sobre a sua vida foi encontrado no cartaz da Exposição de 1981: *Silvino Santos – 95 anos de seu nascimento*, escrito pelo jornalista Flávio Araújo Lima Bittencourt. O mesmo autor publicou um folheto com uma breve biografia de Silvino em *Silvino Santos – Série Memória*²⁹⁴. Atualmente esse texto encontra-se disponível no site Biblioteca Virtual do Amazonas²⁹⁵ e “Amazônia de A a Z”²⁹⁶.

Costa fez uma biografia de Silvino no texto “Paixão e arte na Amazônia”²⁹⁷ e em “Um poeta da imagem - Silvino Santos: Uma reconstrução biográfica”²⁹⁸. Como já indicamos, ela foi uma das pessoas que se envolveu com a pesquisa em torno do pioneiro²⁹⁹.

Nesses dois textos encontramos uma cronologia básica da vida de Silvino pautada pela realização de seus filmes.

A estrutura é mais ou menos a seguinte: Silvino nasceu numa vila de Portugal, em 1886, veio para o Brasil em 1900. Em 1910 inicia seu trabalho como fotógrafo, em 1912 é convidado a trabalhar para Julio César Araña. É enviado por ele, em 1913, para aprender a filmar em Paris. Neste mesmo ano volta e casa-se com Anita. Realiza o filme nos seringais de Araña, que naufraga a caminho da Europa. Em 1918 participa da criação da Amazônia Cine-Film, e por meio desta produtora realiza, em 1920, *Amazonas, o maior rio do mundo*, também perdido em função de um roubo, que leva a empresa à falência. Em função disso, procura J.G. Araújo, um rico empresário português, que compra os equipamentos e contrata Silvino Santos. Araújo produz, em 1921 *No paiz das Amazonas*, filme exibido com sucesso no Rio de

²⁹⁴ BITTENCOURT, Flávio Araújo Lima. *Silvino Santos- Série Memória*. Imprensa Oficial, março/1982

²⁹⁵ Disponível em: http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/serie_memoria/04_silvino.php

²⁹⁶ Disponível em: http://portalamazonia.globo.com/artigo_amazonia_az.php?idAz=250

²⁹⁷ COSTA, S. V. e LOBO, N.J. *No rastro de Silvino Santos*. SCA/Edições Governo do Estado. Manaus:1987, pp.15-57.

²⁹⁸ *Ibid*, pp.151-172.

²⁹⁹ Ela iniciou duas pesquisas. Uma de mestrado em Antropologia Visual e uma para a Embrafilme, em 1983. Essa pesquisa resultou em um levantamento e localização de vários filmes. Além de uma exposição como comemoração do centenário do nascimento de Silvino, em 1986, e a publicação, um ano depois, do livro *No Rastro de Silvino Santos*. Sua dissertação de mestrado foi defendida em 1988 e transformada em livro em 1996, com o nome *Eldorado das Ilusões*.

Janeiro. Silvino viaja para o Rio, em 1923, onde filma *Terra Encantada*. Entre 1924-25 participa da Expedição Hamilton Rice como cinegrafista e faz *No Rastro do Eldorado*. Entre 1927-29 vai para Portugal onde realiza *Terra Portuguesa*. No retorno, J.G. Araújo desativa a produção de filmes e Silvino passa trabalhar com ele fazendo de tudo. Nos anos 50 realiza ainda um último longa *Santa Maria da Vila Amazônia*. Em 1969 é homenageado por jovens cineastas no Festival Norte de Cinema e falece em 1970³⁰⁰.

Essa mesma estrutura cronológica foi usada no filme *O Cineasta da Selva*, com alguns deslocamentos realizados na montagem. Mas, parece que o trabalho que influenciou diretamente a confecção do roteiro foi o livro *Eldorado das ilusões* de Selda Vale da Costa, resultado de sua dissertação. Nos créditos finais, em “agradecimentos especiais” aparece: “para Selda Vale da Costa, cuja tese de mestrado sobre Silvino Santos foi fundamental para contar esta história”. Fundamental porque seu trabalho está presente em vários momentos do filme.

A sua proposta de leitura da biografia de Silvino Santos contribuiu para a organização da narrativa macro no filme. Outros temas abordados em sua dissertação, como as exhibições cinematográficas em Manaus também aparecem ao longo da narrativa³⁰¹. Além disso, o seu trabalho em cima da organização, identificação e restauro da filmografia de Silvino foi imprescindível para constituir a materialidade do filme.

3.2.2.1 - Referências ao “cinema em Manaus”

O livro de Costa, *Eldorado das ilusões*, está dividido em duas partes: uma abordando o cinema em Manaus e a outra, a vida de Silvino e sua obra. No roteiro, essas duas dimensões

³⁰⁰ Suponho que essa cronologia é a presente na autobiografia. Segundo Selda Vale o levantamento dos filmes de Silvino foi feito a partir da cronologia apresentada nas Memórias.

³⁰¹ Muitas referências à história do cinema em Manaus foram indicadas no roteiro, mas suprimidas no filme.

do livro foram unidas numa única narrativa. Assim, são intercaladas as referências à biografia de Silvino e o cinema em Manaus, tema da primeira parte do livro³⁰².

Várias referências ao cinema em Manaus, tema da dissertação de Costa, foram inseridas no roteiro, tais como: sua chegada em 1897, a figura dos “exibidores” ambulantes; a existência de salas de cinema quando perceberam que poderia ser um bom negócio, a citação de filmes americanos exibidos, a exibição e sucesso de *viagem à Lua*, de Mèliès. Algumas dessas foram mantidas no filme, outras retiradas.

Por exemplo, quando o roteiro faz referência à chegada de Silvino a Manaus menciona um ambiente de esplendor e riqueza, do qual fazia parte as “modernidades” européias, dentre elas, o “cinematografo”. “Hoje! Espetáculo popular! Exposição do cinematographo! As impressionantes fotografias animadas, scenas de Londres, Paris e Nova Iorque!” anuncia um personagem. Em seguida, a narração pontua: “Num ambiente de esplendor e fortuna, o cinema chega a Manaus no ano de 1987”³⁰³.

Em outros momentos também são inseridas referências ao cinema em Manaus:

Nessa época surgia o empresário cinematográfico. Eram ambulantes que iam de cidade em cidade. Com seu aparelho, instalavam-se em qualquer lugar: bares, teatrinhos ou residências de pessoas ilustres. O cinema oferecia ‘vistas animadas’, ‘uma distração decente e barata’, ‘um interessante divertimento’ e ‘que faz rir pra valer’...³⁰⁴

Em dezembro de 1902, no mesmo ano de seu lançamento em Paris, estreou em Manaus ‘Viagem Fantástica à Lua’ de Georges Meliès. Com magias e trucagens, esse filme inaugurava o gênero da ficção científica encantando a todos.³⁰⁵

Essas referências que aparecem no roteiro, Costa aborda no item “o cinema conquista Manaus” de seu livro, no qual faz um mapeamento das condições de exibição em Manaus em fins do século XIX e em princípios do século XX. É interessante que essa referência, no roteiro, é dita pelo narrador, e seria ilustrada no filme com imagens de bares, cafés e também

³⁰² Para esta análise utilizei o livro de Costa e não a sua dissertação.

³⁰³ RODRIGUES, Júlio e MICHILES, Aurélio. *O cineasta da selva*. Terceiro tratamento de roteiro. In mimeo

³⁰⁴ *Ibid*, p.11

³⁰⁵ *Ibid*, p.11

com manchetes de jornais anunciando os filmes. E os jornais foram as principais fontes usadas por Costa para fazer o levantamento dos filmes exibidos. O diálogo entre o roteiro/filme e o seu trabalho não aparece apenas na citação textual, mas em outras referências.

Por exemplo, uma referência ao cinema americano, tratado por Costa no item “Os americanos invadem as telas” também é previsto no roteiro: com a inserção de iconografia do cinema americano da década de 1920, imagens da Família J.G e a narração “A partir de 1918, a Amazônia é invadida pelos cowboys do cinema americano. As telas das salas de cinema são iluminadas pelo brilho de astros e estrelas”³⁰⁶.

Além de abordar os mesmos temas o roteiro segue, em linhas gerais, a mesma estrutura narrativa do texto de Costa, citando, inclusive, várias de suas passagens.

Quando, no roteiro, a narração explica as condições de migração vividas por Silvino Santos, o texto que aparece é bastante semelhante ao de Costa. No roteiro aparece:

Entre 1886 e 1916, saíram de Portugal mais de um milhão de pessoas e noventa por cento delas veio ao Brasil, cuja remessa em dinheiro equilibrava a balança comercial portuguesa. Alguns procuravam comércio, outros o extrativismo. Silvino Simões dos Santos e Silva queria aventura³⁰⁷.

No texto de Costa lemos:

Entre 1886 e 1916 saíram de Portugal mais de um milhão de pessoas e 90% dirigiram-se para o Brasil. Para a Amazônia, durante o ‘ciclo da borracha’, emigraram milhares de portugueses. Alguns buscaram o comércio, outros o extrativismo. Silvino Simões dos Santos Silva procurava aventura.³⁰⁸

Em vários momentos, os assuntos abordados no roteiro/filme e no livro os assuntos são os mesmos, mudando apenas as linguagens.

Por exemplo, a referência ao ambiente de riqueza e diversões vivida pelos barões da borracha, descrita por Costa, é transformada, no filme, em imagens dramatizadas de pessoas entrando no Teatro Amazonas, outras bebendo em torno de uma mesa, e uma maquete

³⁰⁶ RODRIGUES, Júlio e MICHILES, Aurélio. *O cineasta da selva*. Terceiro tratamento de roteiro. In mimeo. p.30

³⁰⁷ Ibid, p.8

³⁰⁸ COSTA, Selda Vale. *Eldorado das Ilusões. Cinema e Sociedade: Manaus (1897-1935)* Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996, p.151

animada de um cinema da época. Acompanhadas da narração de Silvino:³⁰⁹ “havia muitas diversões, corridas de cavalo no parque amazonense, companhias de ópera, comédias”³¹⁰.

3.2.2.2 - *Início de carreira: escândalo do Putumaio*

Um aspecto importante na biografia de Silvino parece ter sido o início da sua carreira, marcado pela associação com um grande seringueiro que patrocinou-o para fazer cinema. E as imagens em movimento seriam usadas supostamente para encobrir uma realidade de exploração nos seringais de Júlio César Araña. O grau de consciência de Silvino Santos nesse processo é especulado pelo filme e por Costa.

Júlio César Araña, como explica Costa, era acusado pelo assassinato de muitas pessoas em suas propriedades. E, para ela, esse tipo de história de massacre “...não difere significativamente de outras sobre as milhares de mortes em toda a Amazônia na época da borracha...”³¹¹. E, o que para alguns não passava de intriga dos opositores de Araña, para Costa, “...dadas as condições bem conhecidas do trabalho indígena e dos nordestinos nos seringais da Amazônia, é de crer que a realidade dos fatos ultrapasse a ficção.”³¹²

Silvino Santos foi convidado a fotografar, a serviço do seringalista, para, justamente, desmentir essas acusações consideradas verdadeiras por Costa. Assim, de acordo com ela, Silvino Santos, nega as acusações porque “ingenuamente não percebeu a farsa que seus patrões armaram...”³¹³

No roteiro, e no filme, essa questão é bastante ressaltada e segue a opinião de Costa. A voz narradora apresenta o contexto seringalista. E em função das acusações, a narração

³⁰⁹ Quando menciono a narração de Silvino no roteiro/filme estou me referindo ao personagem representado por José de Abreu.

³¹⁰ Time: 0:08:51 a 0:10:31. Anexo, p.259

³¹¹ COSTA, Selda Vale. *Eldorado das Ilusões. Cinema e Sociedade: Manaus (1897-1935)* Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996, p.157

³¹² *Ibid* p.158

³¹³ *Ibid* p.158

informa: “dom Julio teve a idéia de realizar um filme institucional sobre os seus seringais. E mandou Silvino fazer um estágio em Paris”³¹⁴. Em seguida, o personagem Silvino conta como foi a viagem e o que aconteceu depois.

Costa cita rapidamente esse período da vida do cineasta:

[...] enviou Silvino Santos a Paris, em 1913, para um estágio de três meses nos estúdios da Pathé-Films e nos laboratórios dos irmãos Lumière. Lá, pesquisou uma combinação química que, aplicada à emulsão da fita, assegurasse a resistência ao calor e à umidade do clima tropical. Com milhares de metros de negativos e uma filmadora Pathé, voltou ao Brasil para filmar os índios no Peru. Na viagem, conheceu Ana Maria Shermuly, peruana e tutelada de Arana. Casaram-se em Iquitos a 30 de agosto de 1913 e foram passar lua-de-mel filmando o Putumayo.³¹⁵

No filme, essas referências ocupam um espaço maior. Por exemplo, a personagem Silvino Santos, enquanto revê vários postais e cartazes, narra sua permanência em Paris e suas diversões. Quando fala de Anita, menciona os primeiros contatos, a aproximação, e, por fim, o casamento. Essas referências são apresentadas com imagens e música criando um clima de romance³¹⁶.

Na seqüência seguinte³¹⁷, na qual aparece a legenda “1913”, será mencionada a realização do primeiro filme de Silvino, nos seringais do Putumaio, com o qual deveria comprovar que não havia maus tratos nas terras de Dom Julio, esse filme, no entanto, naufragou a caminho da Europa.

Falando sobre o resultado do filme, a voz narradora emite seu ponto de vista: “Desde o principio já estava claro. Não seria desta vez que os massacres nos seringais da Amazônia seriam filmados”³¹⁸

Mas é interessante que é colocado um comentário na boca de Silvino que contradiz a idéia de Costa de que Silvino, ingenuamente, não percebeu o que estava acontecendo. O filme

³¹⁴ Time: 0:14:21. Anexo, p.260

³¹⁵ COSTA, Selda Vale. *Eldorado das Ilusões. Cinema e Sociedade: Manaus (1897-1935)* Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996, p.159

³¹⁶ Time: 0:14:13 a 0:17:35. Anexo, p.260

³¹⁷ Time: 0:17:36. Anexo, p.260

³¹⁸ RODRIGUES, Júlio e MICHILES, Aurélio. *O cineasta da selva*. Terceiro tratamento de roteiro. In mimeo, p.24. Time: 0:19:55. Anexo, p.261

cita o texto das memórias, com algumas modificações: “Nos dois meses que filmei os seringais, o que vi foram os índios trazendo a borracha em troca de ferramentas, missangas e um sem número de outras coisas trazidas no navio, que chegava até La Chorrera e El Encanto”³¹⁹. No texto citado por Costa, Silvino escreve: “Fui várias vezes aos índios e não vi nada disso. Os índios traziam a borracha, em troca de ferramentas, missangas e um número de coisas... os índios é quem carregavam e descarregavam o navio, todos satisfeitos...”³²⁰.

No texto do filme, houve um acréscimo significativo, que não está presente, ao que consta, nas *Memórias*: Silvino denuncia: “Mas o fato é que contavam histórias...” E ele cita um diálogo que sugere a morte de seringueiros: Um pergunta sobre uma fumaça e o outro responde “são seringueiros defumando o ouro negro. Quem lá está não sai nunca mais!”³²¹. É interessante que o roteiro prevê esse diálogo que sugere desconfianças de Silvino sobre o que acontecia nos seringais, algo diferente do que escreve Costa, para quem Silvino, “nega as acusações” não percebendo a farsa montada por seus patrões.

3.2.2.3 – *Onde termina a história*

A biografia de Silvino escrita por Costa termina após as referências aos seus principais filmes com um balanço positivo da sua figura ressaltando suas características artísticas. O filme, no entanto, prolonga o pouco mais a história mostrando imagens do que seria o último filme de Silvino e fazendo referências à decadência vivida em Manaus. Esse final acaba gerando uma impressão diferente daquela criada por Costa.

Voltemos à narrativa do filme e do livro.

³¹⁹ RODRIGUES, Júlio e MICHILES, Aurélio. *O cineasta da selva*. Terceiro tratamento de roteiro. In mimeo, p.24. Time: 0:20:13. Anexo, p.261

³²⁰ SANTOS, Silvino. *Memórias – Romance da minha vida*. manuscrito datado de 9 de maio de 1969. Apud COSTA, Selda Vale. *Eldorado das Ilusões. Cinema e Sociedade: Manaus (1897-1935)* Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996, p.158

³²¹ RODRIGUES, Júlio e MICHILES, Aurélio. *O cineasta da selva*. Terceiro tratamento de roteiro. In mimeo, p.24

Depois de perder o seu primeiro filme, Silvino continua sua jornada. Em 1916, volta a Manaus e “...com as sobras do documentário perdido no naufrágio, Silvino lança aquele que seria seu primeiro filme a chegar nas telas: o curta metragem *Índios Huitotos do rio Putumayo*.”³²². Em seguida, funda *Amazon Cine Film* e começa a filmar o que seria seu segundo filme *Amazonas, o maior rio do mundo*, de 1918, que fora roubado levando sua empresa à falência.

A personagem de Silvino informa a sua situação: “Eu já estava com 36 anos e tudo que tinha era o meu corpo e minha alma. Possuía as máquinas mas não tinha como produzir. Estava à mercê da divina providência, com mulher e dois filhos”³²³. Nas memórias, esse trecho assim aparece: “Estava mais uma vez à mercê da Divina Providência, com mulher e dois filhos. Era o ano de 1920, eu já tinha atingido 36 anos, tinha corpo e alma, nada mais... Estava com as máquinas de filmar, mas sem ter uma solução”³²⁴

Até aqui a narrativa fez dois movimentos de ascensão e decadência. O herói, no entanto, apesar da situação continua a sua luta. Entra em contato com um grande empresário, J. G. Araújo, que compra seus equipamentos e o contrata para fazer filmes institucionais. A narração informa:

Silvino reagiu. Procurou o comendador Joaquim Gonçalves Araújo, um patricio que vindo de Portugal sem um tostão, havia se tornado muito rico com a borracha. Prevendo a crise, a lendária figura de J. G. Araújo tinha diversificado os seus negócios e queria fazer filmes de propaganda de suas empresas. Melhor ainda, J.G. havia comprado todos os equipamentos da falida Amazônia Cine Film³²⁵

Seu primeiro trabalho com J.G. foi o filme *No paiz das Amazonas* que se torna um sucesso e é exibido em todo o Brasil. A narração informa o sucesso atingido pelo cineasta

Numa exclusiva apresentação no palácio do governo, o filme impressionou o presidente da República Arthur Bernardes, que mandou várias cópias em

³²² Time: 0:23:34. Anexo, p.262

³²³ Time: 0:28:21 a 0:28:50. Anexo, p.263

³²⁴ SANTOS, Silvino. *Memórias – Romance da minha vida*. manuscrito datado de 9 de maio de 1969. Apud COSTA, Selda Vale. *Eldorado das Ilusões. Cinema e Sociedade: Manaus (1897-1935)* Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996, p.165

³²⁵ Time: 0:28:51 a 0:29:24. Anexo, p.263

inglês e francês para divulgar o Brasil no exterior. [...] Numa época em que os filmes brasileiros ficavam apenas dois ou três dias em cartaz, *No paiz das Amazonas* ficou cinco meses em exibição no cine Palais, sendo assistido por 15 mil pessoas somente em um final de semana. Fazendo a carreira pelo Brasil, conquistou a unanimidade da crítica³²⁶.

O sucesso desse filme rendeu frutos. “Entusiasmado com a grande repercussão de *No paiz das Amazonas*, o comendador J.G. Araújo parte para uma outra produção cinematográfica e convida Silvino para realizar um documentário sobre a cidade do Rio de Janeiro”³²⁷, informa o narrador. Essas filmagens resultarão no filme *Terra Encantada*.

O próximo trabalho importante de Silvino e que representa também um reconhecimento será aquele realizado junto a uma Expedição do norte americano Hamilton Rice. Segundo o personagem, Rice assistiu ao filme *No paiz das Amazonas* e “depois da exibição, eu já estava contratado para realizar o meu quinto filme de longa metragem”³²⁸, conta.

Na seqüência seguinte explora um fato narrado em um artigo da revista internacional National Geographic Magazine, na qual o fotógrafo Albert Stevens fala sobre o processo de revelação de Silvino. “O cinegrafista Silvino, realizador obstinado, vinha a noite [...] trazendo no mínimo um ou dois pés de filme, mostrando a todos a sorte que teve ao conseguir aquele resultado. Se êle não aparecesse todos sabiam que seu dia teria sido um fracasso.”³²⁹

Nessa expedição, uma fatalidade possibilitou a Silvino realizar as primeiras imagens aéreas do Amazonas. O narrador informa que “o trabalho de Silvino já era reconhecido por Rice quando se tornou indispensável. O fotógrafo da expedição Albert Stevens ficou doente. Mais uma vez Silvino estaria no lugar certo, na hora certa participando da realização da primeira tomada aérea da floresta amazônica”³³⁰. Nesse trecho, o filme exhibe várias imagens, dessa expedição, produzidas por Silvino, inclusive as imagens aéreas.

³²⁶ Time: 0:43:23. Anexo, p. 267

³²⁷ Time: 0:45:54. Anexo, p.267

³²⁸ Time: 0:49:59. Anexo, p.269

³²⁹ Esse texto, com algumas alterações também foi citado em Bitencourt, *Série Memória – Silvino Santos*

³³⁰ Time: 0:53:00 a 0:53:36. Anexo, p.270

O sucesso do filme *No paiz das Amazonas* e a participação de Silvino numa expedição desse porte são os dois momentos de auge da carreira de Silvino.

Segundo Costa

[...] com a parceria de Agesilau de Araújo, filho do comendador, filmou sua principal obra, *No paiz das Amazonas*, seguida de *No rastro do eldorado*, *Terra Encantada*, *Miss Portugal*, e dezenas de filmes documentando a vida amazônica e a família Araújo. O sucesso estava alcançado.³³¹

Depois de mencionar o sucesso de Silvino Santos, o texto de Costa aborda alguns aspectos e termina. Ela faz referências aos outros filmes que fez em Portugal e o fim das produções cinematográficas. A autora faz um balanço da relação estabelecida entre Silvino Santos e a família J.G, e cita um depoimento do filho do cineasta, Guilherme Santos, indignado com essa relação. E também faz um balanço de quem foi Silvino Santos.

O filme, no entanto, depois de mencionar cada filme produzido, com ênfase naqueles longas metragens que possuem mais imagens conservadas, *No paiz das Amazonas* e *No Rastro do Eldorado*, continua uma narração que não pára no momento de sucesso de Silvino Santos. No final do filme, é enfatizada uma certa decadência do cineasta. As imagens mostradas e a narração acabam possibilitando essa leitura, o que não acontece no texto de Costa, que, ao contrário, enfatiza as características artísticas do personagem:

Quem foi, afinal, Silvino Santos? Um bom ‘caçador de imagens’, ‘uma genialidade a serviço dos interesses comerciais’, ou um poeta da técnica e da imagem? Foi mais do que tudo isso. Sacrificando muitas vezes seu bem-estar e o de sua família, sua dignidade e orgulho pessoais, realizou a aventura da criação artística numa terra tão avessa a tais propósitos, acostumada à vulgar imitação, à bajulação decorativa e estéril. Para realizar seu sonho teve de sujeitar-se aos interesses dos patrões, mas nunca em detrimento da qualidade artística e da perfeição técnica de seu trabalho. Este mantém a autonomia necessária à criação, a marca do gênio, do poeta e do eterno inventor de si mesmo.³³²

³³¹ COSTA, Selda Vale. *Eldorado das Ilusões. Cinema e Sociedade: Manaus (1897-1935)* Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996, p.167

³³² *Ibid*, p.170-171

Costa termina seu texto, citando um comentário de Alex Viany: “Silvino Santos não foi mais um nome para os empoeirados arquivos de primitivos cineastas. O caminho de sua vida até sua morte foi de constante revelação”³³³

De acordo com Costa, Silvino Santos foi mais que “caçador de imagens”, mais que um “poeta da técnica” e mais do que “uma genialidade a serviço de interesses comerciais”. Nessas diferentes classificações está subjacente diferentes interpretações sobre quem foi Silvino Santos. E, dentre elas está a idéia do Silvino Santos como “o cineasta do ciclo da borracha”. Idéia esta também presente, mas de forma sutil, no filme *O Cineasta da selva*.

3.2.3 - *Silvino, cineasta do ciclo da borracha*

A caracterização de Silvino Santos como o cineasta ligado às riquezas do Ciclo da Borracha é recorrente. É importante identificar essa idéia, pois faz parte do processo de criação das interpretações sobre o cineasta. Longe de ser algo óbvio, pelo fato de ter sido patrocinado por um rico empresário, a idéia de “cineasta do ciclo da borracha” é uma construção interpretativa a partir de um determinado olhar. Mas, o que significa ser um “cineasta do ciclo da borracha”?

Primeiro, vejamos o que significou o “ciclo da borracha”. Nas palavras de Selda Vale, a riqueza promovida pela extração da borracha modificou a cidade de Manaus:

No final da década de 90 [1890], Manaus era outra. Dos 3.640 habitantes em 1848, pulou para 45.000, em 1897. As rendas de exportação da borracha enchiam os cofres públicos e o governo se esmerava em criar as melhores condições para transforma-la em uma cidade moderna, o novo habitat do capital estrangeiro: mandou escritores e políticos como propagandistas à Europa, fotografou a cidade em álbuns que percorreram as capitais européias, metamorfoseou-a aos gostos estrangeiros³³⁴.

³³³ VIANY, Alex apud COSTA, Selda Vale. *Eldorado das Ilusões. Cinema e Sociedade: Manaus (1897-1935)* Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996, p.171

³³⁴ COSTA, Selda Vale. *Eldorado das Ilusões. Cinema e Sociedade: Manaus (1897-1935)* Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996, p. 21

Por um lado, Manaus vivia um momento de riqueza, mas, por outro lado, mostrava suas contradições: “O fausto da borracha, com suas noites brilhantes e sons alegres não era capaz de esconder a miséria e a fome que rondava a periferia da cidade”³³⁵.

Márcio Souza pontua as contradições dessa sociedade organizada em torno de uma atividade economicamente lucrativa para os seus mandatários.

A face oficial do látex era a paisagem urbana, a capital coruscante de luz elétrica, a fortuna de Manaus e Belém, onde imensas somas de dinheiro corriam livremente. O outro lado, o lado terrível, as estradas secretas, estava bem protegido, escondido no infinito emaranhado de rios, longe das capitais. O lado festivo, urbano, civilizado que procurou soterrar as grandes monstruosidades cometidas nos domínios perdidos, poucas vezes foi perturbado durante sua vigência no poder.³³⁶

Silvino Santos esteve ligado ao “fausto da borracha”, nas palavras de Márcio Souza, que, no trecho do seu livro *Expressão Amazonense*, define a trajetória profissional de Silvino como tendo sido “[...] profundamente marcada pelo poder econômico dos coronéis da borracha, de quem foi sempre um zeloso e fiel servidor.”³³⁷. A idéia aparece em outras obras suas, tais como *Breve História da Amazônia* ou no livro *Silvino Santos, o cineasta do ciclo da borracha*.

Os fabulosos lucros da goma elástica também levaram os barões do látex a buscar expressão na mais moderna e dispendiosa forma de arte de seu tempo, o cinema. Com o pioneiro Silvino Santos (1886-1971), imagens da região foram guardadas para sempre em filmes como *No paiz das Amazonas* e *No rastro do Eldorado*³³⁸

Para ele, Silvino Santos “é representante de uma civilização, que era a civilização da borracha”³³⁹.

Silvino Santos, como o cineasta do ciclo da borracha, não registrou os maus-tratos denunciados (aliás, parece que nem os viu); também não captou as contradições dessa sociedade, não viu a pobreza oposta à sua opulência. Ao contrário, trabalhou a serviço do

³³⁵ COSTA, Selda Vale. *Eldorado das Ilusões. Cinema e Sociedade: Manaus (1897-1935)* Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996, p. 24

³³⁶ SOUZA, Márcio. *Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha*. Rio de Janeiro: Funarte, 1999. p.35-36

³³⁷ SOUZA, Márcio. *Expressão amazonense*. São Paulo: Ed. Alfa omega, 1978.

³³⁸ SOUZA, Márcio. *Breve história da Amazônia*. Rio de Janeiro: Agir, 2001. p.188

³³⁹ SOUZA, Márcio. in: *O Cineasta....* Time: 1:11:16. Anexo, p.275

“grande capital”, registrou sua opulência, serviu à propaganda ... E, ao que parece, só fez cinema por causa dele.

Márcio Souza reconhece a genialidade de Silvino Santos, mas não deixa de marcar a sua posição “privilegiada” nessa sociedade de contradições, explorações, ganâncias e mortes, que foi a responsável pela sua atividade cinematográfica.

A descoberta de Silvino Santos, como um pioneiro, gerou também contradições em função dessa “posição social”. De acordo com Michiles, houve uma certa problemática em torno da sua imagem:

[...] no momento que o Silvino Santos é descoberto, em 69, que é aquilo que está no filme, o mundo era bipolar: havia o bem e o mal, o comunismo e o capitalismo, Estados Unidos e a Rússia. [...] E, então, como que aquela geração, pessoas que eram todas comunistas, 99% das pessoas que descobriram Silvino eram de esquerda, [...] como essas pessoas iam justificar o Silvino Santos, ele que se gabava do patrão, de ser explorado? Naquele momento os caras não tinham como justificar isso. Então, eles descobriram o Silvino, encontraram o mentor cinematográfico para a história do cinema da Amazônia, mas não podiam tornar isso público porque era um cara meio esquisito dentro do espectro político e ideológico daquele momento. É assim que eu interpreto...³⁴⁰

A história de Silvino Santos carrega uma certa contradição: ao mesmo tempo em que é considerado um representante de uma sociedade condenável, por outro lado, o seu talento, seu pioneirismo e sua arte na fabricação de imagens não deixam de ser reconhecidos.

Para Márcio Souza, ele consegue “superar” sua condição: “Como artista ele supera as limitações impostas pelo grande dinheiro com que esteve sempre envolvido”. Nessa declaração, percebemos a sua valorização daquilo que chama da *superação* do “grande dinheiro”, transparecendo o estigma que o cineasta carregou/carrega.

Em alguns momentos da entrevista, Michiles procura justificar, e de certa forma defender Silvino Santos de possíveis críticas (que foram ou poderiam ser feitas). Por exemplo, quando fala sobre o diário de Silvino, ressalta que aquilo que parece um servilismo ele vê

³⁴⁰ MICHILES, Aurélio. São Paulo, 05/07/2004, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

como gratidão. Aqui, percebemos uma tentativa de um outro olhar sobre a relação de Silvino Santos com a família J.G. Araújo.

[...] o jeito dele escrever [...] é muito singelo, talvez até pueril, sobre as experiências dele. Não era um homem de grandes reflexões sobre a vida, sobre a filosofia, sobre a arte e tal. [...] eu fiquei pasmo pelo quase servilismo dele em relação à família J.G. Era uma forma de gratidão também. Eu via por outro lado, como uma forma de gratidão, uma coisa meio portuguesa, um patricio também, encontrou um que venceu, que ficou milionário e ele, que venceu de uma certa maneira.³⁴¹

Parece que Michiles brigou com algumas facetas de Silvino enquanto escrevia o roteiro. De acordo com ele,

Quando você lida com personagem você começa a roubar a alma dele. E ao roubar a alma do personagem você começa a sofrer. “Poxa, não entendi quando ele fala aquela frase no diário dele. Terrível, como ele foi capacho!”. Você começa a brigar com ele, você quer conduzir a vida dele “por que não foi assim?”. Mas, foi aquilo.³⁴²

Mas, nessa tensão, o diretor tentou privilegiar o lado artístico, e queria enfatizar esse aspecto, tentar uma abordagem menos carregada “ideologicamente”.³⁴³ “Eu persegui isso, pelo menos, eu quis passar isso. Queria mostrar, mais do que nada, que ele era um artista, ele viveu como artista e foi, até morrer, muito respeitoso com seus patrocinadores”³⁴⁴

Mas essa tensão aparece no filme: se por um lado, a dimensão artística, técnica, poética, mágica e até sobrenatural da personalidade de Silvino Santos é enfatizada, por outro, o diretor também não deixa de lado a idéia do cineasta do ciclo da borracha, carregada de significados quanto à sua produção de imagens.

³⁴¹ MICHILES, Aurélio. São Paulo, 05/07/2004, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

³⁴² Idem

³⁴³ Esse aspecto gerou, ao menos, duas críticas contraditórias. Para Helena Salem, o diretor tem o mérito de “...captar essa essência e de ser respeitoso com o seu personagem sem procurar manipular as imagens e pensamentos” (SALEM, Helena. “Mérito do diretor é não ter manipulado idéias”. *Caderno 2, O Estado de São Paulo*. 05/12/1997). Para Eduardo, ao contrário, faltou a dimensão crítica ao cineasta: “A combinação entre estas facetas, principalmente a convivência na mesma pessoa entre o documentarista de sua época/ambiente e o empregado a serviço dos interesses de empresários, poderia render pano para manta. Mas não. Michiles dispensa o espírito crítico e analítico para se limitar à celebração lírica e superficial de seu homenageado. Não só enfoca seu cinema, que manipulava as imagens de acordo com os interesses dos empresários para quem trabalhava (Don Julio Cesar Araña e J.G. Araújo), como o reproduz nas telas. Com uma diferença: Silvino era cineasta contratado, servia a uma visão alheia, tinha de frear o tom crítico. Michiles age por conta”. (EDUARDO, Cleber. “Vida de diretor revela Amazônia”. São Paulo, *Diário Popular*, 05/12/97). Para um autor, a falta de posicionamento de Aurélio diante de Silvino não pode ser justificada. Para a outra, a falta de posicionamento foi uma qualidade.

³⁴⁴ MICHILES, Aurélio. São Paulo, 05/07/2004, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

No filme, essa idéia de cineasta do ciclo da borracha aparece, do meu ponto de vista, subjacente à narrativa cronológica de ascensão e queda, e é enfatizada no final do filme. Sendo Silvino Santos o representante desta sociedade, sua vida entra em decadência aliada à decadência dela. Assim, sua vida, no documentário, tem também uma trajetória de ascensão e decadência.

O processo de decadência, no filme, começa quando Araújo decide não mais financiar filmagens. A personagem informa “Em 1934, quando eu estava com 48 anos, o comendador me chamou e disse ‘não vamos mais fazer filmes, mas tu ficas conosco. Vais trabalhar no beneficiamento da borracha’”³⁴⁵. Ao falar isso, a personagem abaixa a cabeça, demonstrando resignação e tristeza.

O seu contato com a produção de imagens, a partir desse momento, se reduziu ao registro da construção de uma colônia japonesa, que deu origem ao último longa *Santa Maria da Vila Amazônia*, e o registro da vida cotidiana da família Araújo. Algumas imagens desse longa metragem e da crônica familiar aparecem no filme.

Sobre imagens de enchentes, prédios velhos, com pinturas descascadas e construções tomadas de plantas, criando uma idéia de abandono, o narrador informa: “Na década de 50 a Amazônia estagnou. O império comercial de J.G. Araújo, o último remanescente do fausto da borracha, entrou em decadência [...] Manaus chegou a ficar sem fornecimento de luz elétrica”³⁴⁶.

Após essa narração, são exibidas imagens de uma enchente que assolou Manaus³⁴⁷. Em seguida, é inserido o depoimento de Márcio Souza, que associa Silvino Santos a essa sociedade.

Ele é representante de uma civilização, que era a civilização da borracha, que tinha recursos para fazer cinema e que desapareceu e que deixou rastro como o do Silvino Santos. Silvino Santos, ele foi financiado por essa civilização.

³⁴⁵ Time: 1:07:31. Anexo, p. 274

³⁴⁶ Time: 1:10:34, p.275

³⁴⁷ “A enchente ?” Guilherme Santos – 19[?] – Acervo Armando Dias Santos – AM. Time: 1:11:04, p. 275

Ele fez cinema efetivamente. Ele produziu curtas, longas, atualidades e o que é inédito na cinematografia mundial, eu não conheço nenhum cineasta que tenha se dedicado o resto da sua vida a fazer a crônica de uma família empresarial da qual ele fazia parte como agregado³⁴⁸.

Corta para várias dessas imagens de crônica familiar.

Ao mencionar a decadência em que entrou Manaus, juntamente com os negócios de J.G., associando Silvino Santos a esse grupo, isso sugere a sua decadência também. A exibição das imagens de crônica familiar, numa coloração um pouco pastel, e com uma música suave, cria uma sensação muito diferente da visão das imagens em preto e branco documentando, por exemplo, a colheita da castanha.

Na exibição de imagens “caseiras”, do cotidiano da família J.G., a impressão que causa é de decadência já que há uma contradição entre aquele que fora um grande cinegrafista e que agora apenas registra a vida da cotidiana de uma família. Essa imagem é acentuada com a narração de que fora colocada junto com as coisas antigas. “Como o local também guardava coisas antigas, fiquei ali, tomando conta. Afinal, também sou antigo”³⁴⁹.

As últimas imagens produzidas por Silvino, exibidas no filme, acabam por confirmar a idéia de que ele foi um representante dessa sociedade e que enquanto esteve no auge ele pode produzir belas imagens e quando esteve em decadência ele também seguiu o mesmo caminho. Sua produção não está dissociada de J.G. Araújo, o último remanescente dessa sociedade.

Mas, o filme não acaba por aí³⁵⁰. Depois das imagens da “crônica familiar”, a narração pessoal de Silvino Santos é novamente inserida. A câmera passeia pelo seu estúdio mostrando alguns detalhes, como pinturas, cartazes, equipamentos, objetos, moviola, latas de filme, etc... e pára na imagem de Silvino sentado numa mesa escrevendo. Em um plano detalhe, vemos a capa do caderno escrito “Romance da minha vida”. Este é aberto e no seu interior aparece a imagem da água de um rio em movimento com folhas de papel sendo jogadas.

³⁴⁸ SOUZA, Márcio. in: *O Cineasta*.... Time: 1:11:11 a 1:11:54. Anexo, p.275

³⁴⁹ Time: 1:14:04. Anexo, p.276

³⁵⁰ Aliás, o filme parece ter *alguns* finais.

Enquanto isso, ouvimos a voz do narrador-personagem, que parece destoar da do restante do filme, em função do seu tom melancólico:

Sempre acreditei que o meu destino fosse como dos grandes navegantes lusos. Estou na Amazônia a mais tempo que vivi em minha terra. Cheguei aqui fazendo retratos dos rostos marcados pela solidão na selva, pela riqueza súbita. Agora cá estou eu, contando histórias que vivi antes de ninguém, que nem mesmo a prata conseguiu imprimir nas fotografias. [...] Estive carregando meus equipamentos pelos rios, pelas matas, ou mesmo acompanhando a família do comendador em suas viagens pelo Brasil e pelo exterior. Ah, foi como se estivesse montado num cavalo do tempo a procura do principal: a aventura das imagens.³⁵¹

Novamente, o filme não termina. Em seguida, o personagem, no seu estúdio, retoma a narrativa bem humorada e conclui sua história, que remete ao presente e ao futuro, trazendo, de volta a outra dimensão da sua história. Com a imagem de Silvino deitado numa rede, e a legenda “1969”, ele fala:

Quando vejo hoje as facilidades das câmeras portáteis, imagens debaixo d’água, ah isso me enche de alucinações, como foi agora, a chegada do homem à lua [...] Eu nunca vi uma televisão, dizem que é fantástico. Eu fico imaginando como será o cinema depois de tudo isso. Acho que mais nada vai ser impossível. Tenho 84 anos e pretendo continuar a fazer anos. Eu sou um bom fazedor de anos, cada ano eu faço um...³⁵²

O personagem fala olhando para câmera enquanto esta vai se distanciando. Ao final da fala, e do movimento da câmera, a imagem mostra o estúdio onde está a personagem. Esta cena final, ao mesmo tempo que refere-se ao futuro, que pode ser o presente do espectador, também remete-o à dimensão da construção daquele discurso fílmico³⁵³. É o espaço no qual, ao longo do filme, foi desenvolvida a narrativa interna que traz o mundo interior de Silvino Santos.

³⁵¹ Time: 1:17:30 a 1:18:50. Anexo, p.276

³⁵² Time: 1:19:29. Anexo, p. 276

³⁵³ Apesar da narrativa do filme parecer terminar nesse ponto, depois dessa seqüência, ainda são inseridas variadas imagens de Silvino Santos, com uma música animada e por fim, uma imagem dramatizada da sombra de um cinegrafista sendo projetada numa caverna iluminada por uma fogueira.

3.3 - *Narrativa interna: as memórias ficcionais*

O filme *O Cineasta da Selva* narra a história de Silvino Santos dialogando com diferentes construções de sua memória, o que gerou no documentário, vários eixos narrativos. Um desses eixos, como já foi indicado, é a chamada “narrativa exterior”, a outra, é a “narrativa interior” construída a partir da representação de Silvino Santos por um ator.

Por conter imagens dramatizadas o filme, em alguns momentos, foi classificado como *docudrama*. Mas é interessante que podemos perceber mais elementos dramaturgicos presentes na narrativa de *O Velho* enquanto no *Cineasta* a história vai sendo narrada monocórdicamente, sem elementos de tensão, conflitos ou embates. É interessante que, diferente do filme anterior, não há muitos recursos dramáticos ao longo da narrativa. O “drama” está restrito à “reconstituição”. No filme anterior, e em outros filmes considerados documentários nos quais há preocupações com uma estrutura dramática, se não houver “dramatizações” não são considerados dramáticos. Esse tipo de classificação está longe de explicar as diferenças entre um e outro.

Há uma oposição entre ficção e documentário no âmbito da representação: o que é representado não é documentário. No entanto, essa classificação decorre de um velho debate. Para discutir a questão, podemos retomar as considerações de Gerard Genette³⁵⁴. Na oposição entre o narrativo e o dramático, a principal diferença está no fato de um narrar o evento e o outro mostra-lo acontecendo. A *mimesis* seria a imitação propriamente dita enquanto *diegesis* seria uma simples narrativa. Se pensarmos que na estrutura narrativa de um documentário não há a representação direta de uma ação, então, poderíamos dizer que ele é *diegesis*. Enquanto a ficção seria *mimesis*. Mas, se considerarmos as afirmações de Genette, não há diferença entre *mimesis* e *diegesis* já que a primeira, considerada uma “imitação perfeita” não é imitação, mas

³⁵⁴ GENETTE, Gerard. “Fronteiras da narrativa” in: BARTHES, Roland et.al. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1972. pp.255-276

linguagem. E linguagem só pode imitar ela mesma. Se considerarmos que documentário é uma linguagem, mesmo manipulando imagens “reais” para construção de determinada interpretação, então, a oposição entre ficção e documentário não pode ser feita a partir da idéia de representação.

Neste trabalho os filmes são considerados linguagens. No entanto, não é possível desconsiderar as declarações tanto do diretor quanto de vários autores que fazem referência a ele como um documentário³⁵⁵. O contrato de leitura do filme *O Cineasta da Selva* é de que se trata de um documentário. E as técnicas usadas, a forma de narrar tem a ver com as escolhas de como apresentar aquela história da melhor forma possível. Segundo Michiles,

As pessoas hoje não estão muito preocupadas se o cara tem uma cena de ficção no documentário, eles querem saber se o documentário é bom ou ruim, se ele dialoga com você ou não, se ele conta uma história que te traga alguma coisa boa para você. Antes ficava essa coisa “docudrama”, se inventava palavras, verdadeiras cacofonias dentro do processo de contar história. Ficção e documentário são dois gêneros, mas eles se entrelaçam, fazem inclusão permanentemente, [...] quando você monta, quando escolhe as cenas, já é um pouco ficção. Você está selecionando cenas, parte de depoimentos, parte da imagem, parte da paisagem³⁵⁶.

Nesse caso, a opção pela representação de Silvino Santos contando sua história visava uma melhor comunicação com o público. Segundo o roteirista Julio Rodrigues,

As pessoas têm um preconceito muito grande contra documentário. As pessoas acham que documentário não é entretenimento. Não é diversão. [...] Quando você começa a ter encenações, cenas montadas, atores representando papéis da história, aí você facilita um pouco para as pessoas que tem dificuldade com documentário. [...] E é ele falando. Se você fala às vezes não tem aquele impacto. Enquanto que ele narrando, ele é um ator e a pessoa esquece que ele é um ator e pensa que é o próprio Silvino. Então, a coisa fica mais forte. Então, eu acho que é isso, para ajudar na condução dramática do espetáculo³⁵⁷.

Segundo Michiles,

Hoje o documentário é uma linguagem [...] que avança dentro do gosto do público e do grande público. Ele está ocupando um espaço cada vez maior. Ele está deixando de ser aquele gênero chato, professoral, carrancudo, para

³⁵⁵ Aqui, basta mencionar que este filme faz parte do verbete “documentário sonoro” da Enciclopédia do Cinema Brasileiro e a maior parte dos autores de críticas assim o classificam.

³⁵⁶ MICHILES, Aurélio. São Paulo, 05/07/2004, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

³⁵⁷ RODRIGUES, Júlio. São Paulo, 08/12/2005, 60 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

fazer a cabeça das pessoas. E passa a ser também um dos gêneros do audiovisual, assim como a telenovela, o cinema de ficção e tal [...]”³⁵⁸

A escolha de inserir um ator representando o biografado cumpre uma função importante na narrativa do filme. Nesse eixo narrativo pretende-se apresentar a história a partir do ponto de vista de Silvino Santos. Como já foi mencionado, um dos principais documentos sobre a vida dele são as suas memórias.

Assim, para poder inserir esse elemento e esse eixo narrativo, criado pela narrativa pessoal das memórias, a utilização de um ator parece uma opção interessante. Como representar, na tela, a dimensão da narrativa pessoal de Silvino Santos? Em um texto escrito é possível citar o seu texto, em primeira pessoa. E em um audiovisual, como citar essa referência? A utilização de um personagem escrevendo e falando essas memórias foi uma solução possível.

Segundo Michiles, a escolha por essa encenação surgiu em função também das histórias que leu nas memórias. “Eram histórias maravilhosas sobre suas aventuras na selva. O jeito que encontrei de integrar isso à narrativa foi recorrer à ficção.”³⁵⁹

Além disso, a utilização dessa narração em primeira pessoa dá conta de outras dimensões do personagem que, a voz do narrador, no filme, não daria conta. É a dimensão da “narração interior, que tem conflitos, lembranças, afetividade, formando o perfil psicológico de um tempo e de uma pessoa”, como já foi citado.

Em 1969 Silvino Santos escreveu o ensaio de autobiografia intitulado *Memórias – Romance de minha vida*. Esse texto, manuscrito, depositado no Museu Amazônico, foi uma fonte importante das histórias de Silvino, como já mencionamos. Nessas memórias, Silvino Santos propõe uma “escrita de si”, que não pode deixar de ser compreendida sem as suas complexidades, de acordo com o que escreve Ângela Castro Gomes,

³⁵⁸ MICHILES, Aurélio. São Paulo, 05/07/2004, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

³⁵⁹ MICHILES, Aurélio apud COUTO, José Geraldo. “Brasília descobre ‘O Cineasta da Selva’”. *Folha de São Paulo, Ilustrada*, p.4. 29/11/97

É como se a escrita de si fosse um trabalho de ordenar, rearranjar e significar o trajeto de uma vida no suporte do texto, criando-se, através dele, um autor e uma narrativa (...) esse entendimento não supõe nem uma presumida essência anterior de quem escreve, nem a sua completa fatura pelo discurso que elabora, nem uma unidade perfeita entre quem escreve e quem é produzido pela escrita.³⁶⁰

Desta mesma forma, Silvino Santos, a partir dessa escrita de si, constrói um autor/personagem e uma narrativa/aventura. A reconstrução posterior de sua própria vida prevê a construção de si como personagem de ação, que tem consciência de seus atos e que, muitas vezes, também nasceu predestinado a seguir o rumo. A narrativa pessoal, no filme, dá conta destes aspectos.

Esse “romance” foi recriado como objeto de cena e aparecerá em vários momentos durante a narrativa. A imagem do romance é como uma citação de fonte documental, que pode funcionar como tentativa de autenticação da versão apresentada no filme.³⁶¹

Um outro aspecto interessante dessa representação é a forma de organização do espaço principal ocupado por Silvino ao longo da sua narrativa. O personagem aparece em um espaço que reproduz uma espécie de estúdio, com “...moviola antiga empoeirada, filmes, latas de negativos, um velho projetor, pilhas de documentos e pastas de recortes de jornais e revistas sobre seu trabalho, armários com máquinas fotográficas...”, de acordo com a descrição do roteiro.

É interessante a escolha desse local, que, além da possibilidade do significado simbólico de representar o mundo interior de Silvino Santos, o mundo das suas memórias, também pode nos remeter a alguns dados externos ao filme. Um deles é a descrição do local onde Silvino foi encontrado pelo jovens cinéfilos: “Encontramos o Silvino num canto de

³⁶⁰ GOMES, Ângela Castro. “Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo”. In: *Escritas de si, escritas da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004. pp.7-24, p.16

³⁶¹ Os trechos citados aqui são aqueles encontrados no livro de Selda Vale, e não da fonte original. COSTA, Selda V. e LOBO, Narciso J. F. *No rastro de Silvino Santos*. SCA/Edições Governo do Estado. Manaus: 1987 e COSTA, Selda Vale. *Eldorado das Ilusões. Cinema e Sociedade: Manaus (1897-1935)* Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996.

garagem de um prédio do J.G., na rua Isabel, onde havia montado um escritorzinho, onde havia vários rolos de filmes, máquinas que ele mesmo tinha construído na década de 20...”³⁶²

Uma outra referência interessante é a idéia de construir um ambiente dedicado ao cineasta no Museu Amazônico. De acordo com Hênio Trindade, dentre a documentação do cineasta havia objetos

...e recordações pessoais, além de materiais da sua atividade profissional com a fotografia (máquinas, lentes, ampliadores, bandejas), que nos permitirão, dentro em breve, reconstituir o ambiente de trabalho de Silvino – estúdio e laboratório. O recurso da ambiência nos parece o mais adequado para dar ao visitante uma idéia aproximada de como era trabalhar com fotografia na primeira metade do século – a organização do estúdio, as técnicas de laboratório e os equipamentos disponíveis.³⁶³ (grifo meu)

Assim, a reconstituição, nesse caso, não cumpre apenas uma função lúdica, mas também discursiva e documental, nos vários elementos indicados.

No filme, Silvino Santos, narra a sua história para a câmera, como se escrevesse as suas *Memórias* naquele momento. O ator vive em seu ambiente quase atemporal (o personagem não envelhece na medida em que o tempo avança). Em um dado momento, o personagem do filme fala “estou com 84 anos”. Mas, não é um idoso que profere essa frase, é um adulto. Se formos analisar essa imagem podemos supor que a auto imagem daquele que fala de si mesmo não é a mesma imagem que ele teria com 84 anos. A reconstrução é metafórica, não precisa ser realista. A imagem não corresponde ao que é narrado. Desta forma, ela pode significar mais do que as palavras proferidas.

Nesse estúdio, ele fala diretamente para a câmera estabelecendo uma relação de empatia com o espectador. Este acompanha os problemas de Silvino, suas perdas, suas dificuldades, suas paixões, a partir dessa representação. Silvino, o personagem do filme, narra sua história com bom humor e piadas, mesmo em momentos que poderiam ser trágicos.

³⁶² Cosme Alves Neto numa entrevista, concedida a Selda Vale Costa e Narciso Lobo, juntamente com Ivens Lima e Joaquim Marinho in: COSTA, Selda V. e LOBO, Narciso J. F. *No rastro de Silvino Santos*. SCA/Edições Governo do Estado. Manaus: 1987. pp.72-146, p.113

³⁶³ BARRETO FILHO, Hênio Trindade. “Descrição sumária do Acervo Silvino Santos”. *Boletim Informativo do Museu Amazônico*, v.2, n.2, jan-jul/1992, pp.44-47, p.45-46

É também através do personagem Silvino que o espectador tem acesso ao mundo da técnica e dos processos de filmagens. Em vários momentos o personagem explica o funcionamento dos equipamentos, filmes, luz, e do cinema daquela época. Assim, representa também a dimensão da produção de imagens.

O texto apresentado pelo ator é baseado no texto das *Memórias* de Silvino Santos, com algumas alterações ou acréscimos. Vejamos alguns exemplos.

No terceiro tratamento de roteiro, depois da apresentação do filme, o ator, representando Silvino Santos, começa a narrar sua saga a partir de sua infância, adotando a clássica narrativa biográfica cronológica: “Numa aldeia de Portugal, Cernache do Bonjardim, Serra da Estrela, no dia 29 de novembro de 1886, uma manhã invernososa, eu baixei ao nosso planeta Terra”³⁶⁴. O texto é semelhante ao das memórias, citado em Costa:

Numa aldeia de Portugal, Cernache do Bonjardim, na Serra da Estrela, o inverno era rigoroso, os telhados iam rasos de nove e fora, nas pousadas, o frio era intenso. O vento frio do Norte fustigava os transeuntes pelas estradas. Era o ano de 1886, dia 29 de novembro. Numa manhã invernososa, eu baixei ao nosso planeta Terra³⁶⁵.

A idéia de que no dia de seu nascimento ele “baixou” à Terra, sugere a chegada e o início de uma trajetória. No entanto, isso será modificado na montagem. Este trecho foi deslocado do início do filme³⁶⁶ para o meio, quando fazem referência à viagem que Silvino fez à sua terra natal, Portugal. Nesse sentido, esse deslocamento na montagem, cria uma outra significação para essa fala. Em vez do nascimento estar subjacente à uma narrativa cronológica, a sua menção parece ocupar o âmbito da memória. Ou seja, o personagem remete-se ao seu nascimento quando, já adulto, volta à sua terra natal.

A história quase mitológica contada por Silvino começa quando narra a sua “primeira visão” da Amazônia. O personagem Silvino revela as suas motivações para a viagem. “O

³⁶⁴ RODRIGUES, Julio e MICHILES, Aurélio. *O Cineasta da Selva* – terceiro tratamento. In mimeo. Novembro, 1994, p.6

³⁶⁵ SANTOS, Silvino. *Memórias – Romance da minha vida*. manuscrito datado de 9 de maio de 1969. citado em COSTA, Selda V. e LOBO, Narciso J. F. *No rastro de Silvino Santos*. SCA/Edições Governo do Estado. Manaus: 1987, p.15

³⁶⁶ RODRIGUES, Júlio e MICHILES, Aurélio. *O cineasta da selva*. Terceiro tratamento de roteiro. In mimeo. Seqüência 2 e 3, p.6-7

Amazonas, o maior rio do mundo! Essa visão encantou minh'alma. Tinha em mim então o grande desejo de o conhecer. A leitura do livro *Selecta Portuguesa* eu guardava na memória”³⁶⁷. Esse texto, em relação ao das memórias, possui apenas uma pequena inversão: “A leitura da *Selecta Portuguesa* eu guardava na memória: O Amazonas, o maior rio do mundo! Essa leitura encantou minh'alma. Tinha em mim um tão grande desejo de o conhecer”³⁶⁸

Quando Silvino perde seu primeiro filme a representação da personagem narrando o episódio é bastante bem humorada. Ele faz piada com a própria situação. Com um rolo de filme na mão e um aquário na sua frente, o personagem fala e em seguida joga o filme no aquário: “O navio que levava o filme para a Inglaterra naufragou. Foi bombardeado por um submarino alemão. E hoje, meu primeiro filme está arquivado no fundo do mar, onde o rei Netuno o exhibe para peixinhos, príncipes, princesas e a rainha do mar”³⁶⁹.

Em outro momento, também narra de forma bem humorada algo que poderia ser mais um fracasso da sua carreira. Enquanto manuseia um filme, colando os negativos, ele fala o texto, olhando para a câmera e fazendo sua ação:

Havia um tal Propércio Saraiva. Ele meteu na cabeça dos sócios da Amazônia Cine Film que meus negativos deveriam ir para a Inglaterra onde seriam montados em vários idiomas e exibidos em todos os países da Europa. Três meses depois, nada. Um dia, se soube que o tal Propércio Saraiva havia vendido meu filme para uma empresa de turismo. Do filme e do Propércio, o que se sabe é que hoje estão na órbita dos planetas. Foram para o espaço³⁷⁰.

A citação encontrada em Costa é bastante semelhante:

Havia um tal Propércio Saraiva, professor do Ginásio Amazonense, noivo da filha do cel. Avelino. Meteu na cabeça dos sócios de levar os filmes para a Inglaterra e lá serem feitas as cópias. Levou os negativos para Londres. Passaram-se três meses e nada. Um belo dia, soube-se que o Propércio havia vendido os filmes para uma empresa de turismo³⁷¹.

³⁶⁷ RODRIGUES, Julio e MICHILES, Aurélio. *O Cineasta da Selva* – terceiro tratamento. In mimeo. Novembro, 1994, p.9

³⁶⁸ COSTA, Selda V. e LOBO, Narciso J. F. *No rastro de Silvino Santos*. SCA/Edições Governo do Estado. Manaus: 1987, p.19

³⁶⁹ Time: 0:22:20. Anexo, p.262

³⁷⁰ Time: 0:27:05 a 0:27:58. Anexo, p. 263

³⁷¹ SANTOS, Silvino. *Memórias – Romance da minha vida*. manuscrito datado de 9 de maio de 1969, apud COSTA, Selda Vale. *Eldorado das Ilusões. Cinema e Sociedade: Manaus (1897-1935)* Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1996, p.165

Mesclado a essa narrativa bem humorada da sua situação, há também os seus momentos “místicos”. A narrativa tenta dar conta dessa outra faceta do personagem que era contar histórias sobre contatos com o mundo sobrenatural. O personagem narra que encontrou uma grande pedra a qual dava acesso a um túnel onde poderia ser encontrado “...grandes tesouros em ouro e diamante. Há uma estátua em ouro maciço de um rei daquela época. É o que dizem as mensagens espirituais de nossos irmãos do além”³⁷².

Outro aspecto apresentado através desse mundo do Silvino é o mundo da técnica. Além de estar em meio a equipamentos e em alguns momentos falar para a câmera manipulando-os, há também a menção a várias questões e situações vividas pelo personagem que nos remete a essa dimensão. Em um dado momento, Silvino narra o seu contato com o Estúdio Pathé e o interesse que despertou:

O cinema estava na infância. Fomos aos Estúdios da Pathé Frère [...]. Fui apresentado aos diretores que ficaram muito interessados, afinal, eu fotografava o Amazonas desconhecido. Depois de estagiar um mês, os técnicos da Pathé disseram ‘o senhor está apto para trabalhar. Vai ser um bom cinegrafista’ [...] No laboratório dos irmãos Lumière, expliquei aos químicos sobre o clima úmido da Amazônia. Eles fizeram uma emulsão especial para a região³⁷³.

Há várias outras menções, durante o documentário, a questões relacionadas à técnica cinematográfica. “Muitas pessoas interessadas em fotografia foram me procurar para conhecer a máquina pathé. Naquele tempo era interessantíssima. Hoje, não passa de uma caixinha de brinquedo. Mas foi com isso que no meu tempo se fazia grandes filmes”³⁷⁴

Em um momento, ele fala sobre a luz na Amazônia

Na Amazônia, a luz muda como mudam os rios. Parece uma brincadeira de esconde-esconde. Antes eu imaginava esse lugar somente como um mundo do calor e do sol. Mas foi aqui que descobri com que sutileza a vida e a morte navegam entre o sol e a luz”³⁷⁵

Durante a expedição Hamilton Rice, Silvino fala sobre o seu processo de revelação.

³⁷² Time: 0:39:27. Anexo, p.266

³⁷³ Time: 0:14:30 a 0:15:13. Anexo, p. 260

³⁷⁴ Time: 0:24:07. Anexo, p.262

³⁷⁵ Time: 0:36:38. Anexo, p.265

[...] a água do rio carrega terra e é muito quente para a revelação. A solução foi encher latas que deixávamos resfriar dentro da barraca, que chegava a cinco graus abaixo da temperatura da água do rio, isso lá pelas três horas da manhã, que descobrimos ser a hora melhor para começar a revelação.³⁷⁶

Em outro momento, fala sobre uma experiência de sincronização entre som e imagem.

“Ao passar o filme os músicos cantavam, falavam ou tocavam de acordo com o assunto, ao final de duas noites de ensaio, gravamos o som. Foi a primeira vez que sincronizei o som e a imagem no filme”³⁷⁷.

Ou seja, remete-se constantemente não apenas a Silvino como um produtor de imagens, mas à própria técnica utilizada para produzir imagens.³⁷⁸ Esse tipo de menção cria a dimensão do Silvino Santos como um artista, um homem cheio de idéias que adora contar suas aventuras, e que compreende muito bem as dimensões técnicas do processo de produção das imagens. Esse aspecto é confirmado pelas imagens produzidas por Silvino exibidas ao longo do filme.

3.4 - As imagens de Silvino: outras histórias

Para compreender o papel narrativo assumido pelas imagens realizadas pelo próprio Silvino Santos inseridas no filme *O Cineasta da Selva*, vamos dividir o filme em cinco blocos narrativos. Sendo dois deles a introdução³⁷⁹ e conclusão, o que sobra no meio do filme pode ser assim dividido: Trajetória inicial de Silvino Santos, com a duração de aproximadamente 23 minutos³⁸⁰; os dois longas-metragens principais³⁸¹ (*No paiz das Amazonas* e *No rastro do eldorado*), ocupando o tempo de aproximadamente 32 minutos, e, por fim, os outros filmes³⁸²

³⁷⁶ Time: 0:53:48. Anexo, p.270

³⁷⁷ Time: 1:06:11. Anexo, p.274

³⁷⁸ Vale ressaltar que tanto este filme quanto *Baile Perfumado* voltam-se para narrativas que abordam a própria técnica cinematográfica como temática.

³⁷⁹ Time: 0:00:01 a 0:06:40

³⁸⁰ Time: 0:06:41 a 0:29:48

³⁸¹ Time: 0:29:49 a 1:02:01

³⁸² Time: 1:02:03 a 1:13:46

de Silvino Santos, dentre eles, *Miss Portugal*, *Vila Amazônia* e as crônicas familiares, principalmente, ocupando aproximadamente 12 minutos do tempo do filme.

Observando apenas o tempo dedicado aos dois longas de Silvino Santos e considerando, que na maior parte desse tempo, são usadas imagens dos próprios filmes, então, são quase trinta minutos de imagem, apenas nesse bloco. Se observarmos o tratamento dado às imagens de Silvino Santos na primeira parte, da trajetória inicial, que, apesar de estar permeado de imagens dramatizadas e imagens do estúdio, ainda assim elas são valorizadas no seu conteúdo.

Por exemplo, quando a narradora e Silvino informam que seu filme dos seringais da Peruvian não mostrava os maus tratos, é inserido um trecho do filme *No paiz das Amazonas*, no qual há uma pequena narrativa: um homem entrega uma criança à mulher na porta de casa e sai. Ele caminha e chega ao seringal. Ele inicia seu trabalho de extração da borracha mostrado em vários planos. Essa pequena história narrada apenas pelas imagens não ilustra a voz (de Silvino) que narra contando que viu índios fazendo trocas. Assim, é uma narrativa que se desloca rapidamente do filme, com a duração de cinquenta e cinco segundos³⁸³.

Em outro momento, depois de mencionar a curiosidade causada pela máquina Pathé, Silvino fala que “...foi com isso que no meu tempo se fazia grandes filmes” e em seguida são inseridas imagens de uma tribo, com índias preparando farinha e índios carregando uma grande canoa. Durante o tempo dessas imagens³⁸⁴ (28 segundos), é inserido apenas uma música. Assim, o espectador é levado a contemplar as imagens sem se preocupar com as informações.

Quando Silvino fala do início das filmagens de “Amazonas, o maior rio do mundo”, novamente são inseridas imagens que nos reportam a uma outra história. Durante 25 segundos

³⁸³ Time: 0:19:47 a 0:20:42. Anexo, p.261

³⁸⁴ Time: 0:24:20 a 0:24:48. Anexo, p.262

observamos imagens de uma espécie de mercado, com pessoas negociando cuias, peles de onça, caranguejos, peixes. É mostrado também um homem que limpa e fatia um peixe³⁸⁵.

Logo depois, ao mencionar a relação estabelecida entre Silvino Santos e J.G. Araújo, e enquanto a voz narradora faz uma descrição de quem era o empresário (que estava diversificando seus negócios), as imagens mostram trechos do filme *No paiz das Amazonas*, no qual vemos homens trabalhando num porto, encaixotando castanhas, embarcando as caixas, e imagens do prédio da empresa³⁸⁶. Apesar das imagens estarem relacionadas com o que o narrador fala, ainda assim, elas têm uma certa independência.

Nesses trechos, as imagens produzidas por Silvino são inseridas em alguns momentos apenas. Nos blocos seguintes, as suas imagens ocuparão a maior parte da narrativa.

Depois de mencionar o convite de J.G. para realizar filmes sobre o Amazonas e sobre suas empresas, aparece Silvino, manuseando o seu projetor, em seguida, aparece o início do filme *No paiz*, com seus créditos iniciais³⁸⁷. Esse encadeamento das imagens gera a impressão de que Silvino está projetando seu filme.

Durante o início de *No paiz*, quando vemos os créditos e algumas imagens, novamente ouvimos apenas a música. Depois de assistirmos a apresentação do filme, com imagens de Manaus, suas igrejas e prédios, é inserida uma fala de Silvino contando sobre a sua trajetória para fazer o filme. Informa que seguiu para o rio Purus, “onde documentei a colheita da castanha”³⁸⁸.

O filme exhibe o trecho da colheita da castanha: o homem sai de casa, vai para a mata, com um cesto nas costas ele vai colhendo os ouriços com um facão. Os ouriços do cesto são despejadas numa grande pilha. A legenda original permanece: “Não é com quebra-nozes que

³⁸⁵ Time: 0:26:29 a 0:26:54. Anexo, p.263

³⁸⁶ Time: 0:29:01 a 0:29:26. Anexo, p.263-264

³⁸⁷ Time: 0:30:32. Anexo, p.264

³⁸⁸ Time: 0:31:32

se abrem os ouriços” e vemos em seguida um homem batendo para abri-la. Ele abre e tira as castanhas de dentro³⁸⁹.

Após essa pequena narrativa, aparece a legenda “Hosanas aos heróis obscuros, aos seringueiros que transformam o látex de Hedeia em ouro”. Corta para a cena de um homem na mata, colocando a escada para subir e extrair o látex. Em planos médios e próximos, a câmera vai documentando os gestos. O homem colhe e despeja o líquido branco em um galão. Ele novamente caminha pela mata. No próximo plano, um homem defuma a borracha. Vemos a ação sob vários ângulos³⁹⁰.

Nas próximas cenas, serão mostradas as pescas do pirarucu e peixe-boi. Novamente, acompanhamos pequenas narrativas, com cenas de pescadores à espera no barco, suas tentativas de pesca, e seus resultados com os peixes sendo colocados no barco³⁹¹.

No meio dessas imagens, são inseridos dois depoimentos que comentam-nas. O primeiro é do filho Guilherme que fala sobre a dificuldade de filmar aquelas imagens. E o segundo de Márcio Souza falando da pesca do peixe-boi e a imagem não romantizada de Silvino Santos. Tirando esses comentários e a inserção rápida de duas imagens de Silvino, o filme permanece por seis minutos exibindo as imagens produzidas por Silvino Santos sem muita interferência exterior. É como se fosse outro filme dentro do filme.

A riqueza de planos, a sensibilidade do cineasta, a preocupação em documentar a vida ao seu redor, e outros elementos das imagens deslocam o espectador das informações recebidas em outros níveis. Assim sendo, as imagens acabam compondo essa narrativa à parte das explicações e reconstituições do restante do filme.

Em outros momentos do filme são utilizadas mais imagens de Silvino: imagens do Rio de Janeiro, do filme *Terra Encantada*³⁹², várias imagens da expedição Hamilton Rice³⁹³, do

³⁸⁹ Time: 0:31:38 a 0:32:01. Anexo, p. 264

³⁹⁰ Time: 0:32:02 a 0:32:48. Anexo, p.264

³⁹¹ Anexo, p.265

³⁹² Time: 46:19 a 47:58. Duração: 1'49". Anexo, p.268

filme *No Rastro do Eldorado*, a partir das quais acompanhamos o cotidiano da Expedição, as filmagens aéreas, a subida dos rios, dentre outras; imagens de Portugal de *Miss Portugal*³⁹⁴, *Terra Portuguesa*³⁹⁵ e *Filmogramas*³⁹⁶. E ainda longas imagens do filme *Vila Amazônia*³⁹⁷ e de algumas crônicas familiares³⁹⁸.

Adotando esses diferentes eixos narrativos o documentário não fica preso à apenas uma dimensão da vida do biografado. Assim, ao reconstruir o espaço ficcional é possível remeter-se à dimensão do mundo subjetivo daquela narrativa.

Esses diferentes eixos dialogam com diferentes construções de memória. Uma delas parte do relato autobiográfico de Silvino, a outra das imagens que restaram da produção de Silvino e um terceiro que remete a uma construção coletiva da história de Silvino que tem como marco o Festival de Cinema e conta com diferentes vozes, tal como a de Márcio Souza e Selda Vale. Como já indicamos, as primeiras imagens do filme nos remetem à instauração de um discurso. O filme começa pelo fim da vida de Silvino que é também o início da sua história, ou, da escrita da sua história.

No entanto, no restante do filme, a organização narrativa segue uma organização cronológica da produção dos filmes de Silvino Santos relacionado ao momento e problemáticas vividas. Subjacente a esse desenrolar há um modelo explicativo de ascensão e queda. A ascensão começa com a homenagem, e com o símbolo da sociedade da borracha, o Teatro Amazonas. Ao final, o filme passa uma idéia de decadência, quando o artista se encontra isolado, fazendo imagens caseiras e rotineiras.

³⁹³ Time: 49:41 a 50:38; 51:41 a 52:46; 54:43 a 58:28 e 59:38 a 1:01:51, duração total: 8 minutos. Anexo, p.269-272

³⁹⁴ Time: 1:04:26 a 1:05:01. Duração: 35". Anexo, p.273

³⁹⁵ Time: 1:05:07 a 1:05:30 e 1:06:20 a 1:06:50. Duração: 53". Anexo, p.273-274

³⁹⁶ Time: 1:06:50 a 1:07:30. Duração: 40". Anexo, p.274

³⁹⁷ Time: 1:08:30 a 1:09:59. Duração: 1'29". Anexo, p.274-275

³⁹⁸ Time: 1:11:56 a 1:14:11. Duração: 2'15". Anexo, p.275-276

Apesar das possíveis críticas ao documentário, apesar de sua estrutura cronológica linear foi possível perceber um elemento importante trazido à tona: as diferentes dimensões da construção da memória. Esses diferentes discursos aparecem em linhas narrativas paralelas e podem enriquecer a abordagem sobre o biografado, não o reduzindo a apenas uma dimensão.

O próximo filme, a ser tratado a seguir, traz uma outra dimensão da pesquisa histórica que é defesa de uma *hipótese*. Nem uma linha narrativa cronológica, nem pontos de vistas diferenciados, mas uma idéia que é defendida nos vários âmbitos da construção filmica.

CAPÍTULO 4

Baile Perfumado, a presença de idéias

A pesquisa histórica realizada para o filme *Baile Perfumado* atuou na definição de uma idéia que aparece nas várias dimensões da sua narrativa fílmica, desde personagens, figurinos, acessórios, cenário, música. Neste capítulo é analisado os procedimentos de pesquisa para o filme e como estes contribuíram para algumas escolhas na tela.

É abordada a questão da escolha narrativa lacunar da história que não se pretende totalizante. Essa opção também está ligada a uma concepção de narrativa cinematográfica e narrativa histórica.

No âmbito da construção dos personagens, as idéias de Frederico Pernambucano de Mello foram fundamentais para o delineamento das características de Lampião e Benjamim Abraão, analisadas em um item a parte.

As idéias construídas a partir da pesquisa também estão sintonizadas com a construção dos outros elementos significantes do filme como o cenário, os figurinos e os objetos de cena. Essas referências no filme nos remete a uma interpretação sobre a entrada da modernidade no sertão e o fim do cangaço, idéia essa defendida pelo consultor histórico.

4.1 – Apresentação: cangaço inovador

Em vários artigos, publicados na imprensa escrita ou artigos de análise, o filme *Baile Perfumado* é apresentado, ou anunciado, como uma *inovação*, seja estética, seja na maneira de tratar o tema do cangaço.

Em outubro de 2006, foi comemorado em Recife os dez anos do lançamento do filme, que virou um marco na cinematografia local, por ter sido o primeiro de uma série que se

seguiu, depois de muitos anos sem nenhuma produção em longa metragem. O pesquisador Alexandre Figueroa fez uma análise do filme marcando sua *inovação*:

O *Baile Perfumado*, de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, assinalou perspectivas de uma outra leitura visual para o Nordeste e esboçou o desejo de ampliar o alcance de público de um filme produzido na região. Os realizadores preocuparam-se em construir uma boa história e introduziram um componente original na narrativa ao investigarem os indícios que demonstram os primeiros contatos do sertão nordestino com a modernidade nos traços do filme realizado pelo mascate libanês Benjamin Abraão.³⁹⁹

“Outra leitura visual para o Nordeste”, pontua o autor. O filme traz uma imagem diferente das imagens conhecidas do sertão. Além disso, de acordo com o autor, *investiga* os indícios dos primeiros contatos do sertão com a modernidade.

Artigos anteriores ao lançamento do filme, em 1996, também apresentam a idéia da abordagem original do filme, a partir de declarações dos diretores:

Dos três filmes [*O Cangaceiro*, *Corisco e Dadá*], ‘Baile Perfumado’ se aproxima mais das teses sobre a estética do cangaço, principalmente as desenvolvidas por Frederico Pernambucano de Melo. ‘Lampião aparece bebendo uísque importado, tomando banho de perfume francês, dançando e costurando’, contam os diretores Lírio Ferreira e Paulo Caldas.⁴⁰⁰

Em outro artigo,

‘Baile Perfumado’, por sua vez, vira de cabeça para baixo a imagem tradicional do cangaço: acompanha a trajetória do mascate e cineasta libanês Benjamim Abrahão, que nos anos 30 filmou Lampião e seu bando em momentos de descontração. De acordo com Lírio Ferreira, co-diretor do filme (ao lado de Paulo Caldas), ‘Baile Perfumado’ revela um Lampião ‘já aburguesado, quase um gangster, que jogava baralho com coronéis e vivia de agiotagem e do comando de seqüestros’.⁴⁰¹

Esses dois artigos, escritos antes do lançamento do filme, apresentam algumas das idéias principais que nortearam a construção do filme: o aburguesamento do Lampião, que é demonstrado, além das roupas e modos de viver, pela utilização dos ícones “perfume francês” e “uísque escocês” e pela relação que estabelece com outros coronéis.

³⁹⁹ FIGUEROA, Alexandre. Catálogo da exposição “Nordeste” (SESC Pompéia, SP, 1999) apud “Uma análise d’*O Baile*”. Folha de Pernambuco, Programa, Recife, 30/10/2006

⁴⁰⁰ MOTTA, Paulo, GUIBU, Fábio. Filmes reconstituem paixão e moda agreste. *Folha de S. Paulo*, 13.06.95, *Ilustrada* p. 4

⁴⁰¹ COUTO, José Geraldo. “Filmes revelam imagens desconhecidas do NE”. *Folha de S. Paulo*, *Ilustrada*, 30/12/95, p.5-10

Depois do seu lançamento no Festival de Brasília, do qual foi o vencedor, Inácio Araújo confirma a novidade:

Em certo sentido, ‘O Baile Perfumado’, dos estreantes Paulo Caldas e Lírio Ferreira, exige que a maior parte dos realizadores percebam que algo está mudando profundamente na produção brasileira. O filme é uma revisão do cangaço (...) Passa, e leva em conta, uma tradição que tem em seu currículo "O Cangaceiro" (1954) e "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964). Mas a visão é bem outra: ‘Nós pensamos em desenvolver uma temática regional, mas querendo enfatizar Lampião como um bandido mesmo, e sobretudo o cotidiano desse banditismo’. À moda de Howard Hawks – que apreciava essas revisões – o filme impressiona pela precisão e pela cerebralidade. E também pelo escrúpulo. "O Baile" começa pela busca (com o historiador Frederico Pernambucano) de uma idéia sobre Lampião e o cangaço. Prossegue com um insano trabalho fonético: o reencontro do falar pernambucano dos anos 30.⁴⁰²

Depois de vencer o Festival, o filme teve repercussões positivas no meio cinematográfico. “Os garotos de Recife”, como eram chamados os diretores, viraram vedetes:

“‘Baile Perfumado’ dos jovens pernambucanos Lírio Ferreira e Paulo Caldas, encantou a crítica pela originalidade da abordagem”⁴⁰³. “Os dois jovens diretores nordestinos conseguiram empolgar a platéia com Baile Perfumado, um entusiasmado filme de estréia, com trilha de Chico Science. Imprimindo novos ares ao velho tema do cangaço...”⁴⁰⁴

A referência à participação e contribuições de Frederico Pernambucano de Mello⁴⁰⁵, apesar de não ser constante, aparece, principalmente, nas declarações dos diretores, que fazem questão de valorizar essa presença: “A visão que a gente tinha do cangaço era outra, mais heróica. O Frederico Pernambucano foi quem levantou a questão da decadência em 1934 e 1938”, afirma Paulo Caldas.⁴⁰⁶

Em uma entrevista para o jornal *Diário de Pernambuco*, Mello falou sobre sua participação no filme e declarou que “...vibrou com a oportunidade de negar a ‘idealização’ do cangaço, rompendo preconceitos a partir de conceitos lastreados pela pesquisa

⁴⁰² ARAÚJO, Inácio. “Pernambuco reencontra beleza do cangaço”. Folha de S. Paulo, *Ilustrada*, 05/11/96, p.4-5

⁴⁰³ COUTO, José Geraldo. “Cangaço volta em 3 versões”. Folha de S. Paulo, *Ilustrada*, 27/12/96, p.4-10

⁴⁰⁴ LOPEZ, Nayse e BUTCHER, Pedro. “Nova fornada nas telas”. *Jornal do Brasil, Caderno B*, 07/01/1997, p.30

⁴⁰⁵ É um estudioso do cangaço. Desde muito jovem se interessou pelo tema e passou a pesquisá-lo. Teve acesso a muitos ex-cangaceiros e pode levantar um grande acervo, desde punhais, bornais, chapéus, cartucheiras, e muitos outros objetos pertencentes a cangaceiros. Escreveu os livros *Guerreiros do Sol*, *Quem foi Lampião*, e *Delmiro Gouveia*. O personagem de Benjamim Abraão apareceu em suas pesquisas e quando surgiu a possibilidade adquiriu todo o espólio do libanês. Segundo conta Mello, em 1941 o material de Abraão, apreendido pela polícia, foi liberado para os familiares. Algum tempo depois, ele comprou esse material da família Elihimas. Nesse conjunto veio a câmera de filmar, de fotografar, as cadernetas, filmes usados, um rico material pertencente a Abraão, com o qual o filme Baile Perfumado pode ser materializado.

⁴⁰⁶ GIANNINI, Alessandro. “Dupla Pernambucana refaz a história do cangaço brasileiro” *Jornal da Tarde*, 03/12/1996

histórica”⁴⁰⁷. Em vários outros artigos são anunciadas as inovações do filme construídas a partir da pesquisa histórica.

4.1 – Filme e pesquisa

Segundo Lírio Ferreira, a decisão de fazer esse filme surgiu numa viagem de carro, na qual ele e Paulo Caldas conversavam⁴⁰⁸ sobre a necessidade de fazer um longa metragem, depois das várias experiências com curtas. Essa possibilidade, em 1993, poderia ser viabilizada em função do Concurso Resgate do Cinema Brasileiro, que selecionaria argumentos e daria uma verba para realização do filme⁴⁰⁹.

Para dar materialidade fílmica para essa história o processo é longo e cheio de escolhas. Como transformar a idéia de fazer um filme sobre Benjamim Abrahão em um filme de fato? Sobre o personagem existia, basicamente, o artigo⁴¹⁰ de José Humberto Dias. Este artigo tornou-se uma referência na construção da história de Benjamim Abrahão, a partir do qual foi divulgada dentre os pesquisadores de cinema⁴¹¹. Mas esta não foi a principal fonte para a construção do filme *Baile Perfumado*, ajudou apenas em alguns dados e na inspiração para o título do filme. As principais fontes usadas nesse filme foram pautadas nas leituras, documentos e interpretações trazidas pelo pesquisador Frederico Pernambucano de Mello.

⁴⁰⁷ MELLO, Frederico Pernambucano apud “A face oculta do cangaço”, Recife, *Diário de Pernambuco*, 29/08/1999

⁴⁰⁸ Quando Lírio narrou a história do carro em sua entrevista publicada no *Cinemais*, Paulo respondeu “Aquele história do Benjamim? Do Frederico?”. De acordo com Frederico Pernambucano, ele foi procurado pela dupla: “Chegaram então na minha sala ‘Frederico, aquelas conversas que a gente tinha aqui, um tanto descosturadas, assim, muito a vontade sobre os seus estudos acerca do cangaço, etc. Então, que idéias você teria para nós fazermos o filme, que conteúdo?’ [...] (MELLO, Frederico Pernambucano. Recife, 14/01/2003, 50 minutos. Entrevista realizada por Cristiano Ramalho com perguntas de Vitória Fonseca. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF).

⁴⁰⁹ A idéia de fazer um filme sobre Abrahão já existia: “O Fernando Spencer de Barros, jornalista e pesquisador, queria fazer um curta sobre Benjamim Abrahão chamado *O repórter das Arábias*. Quando começamos a pensar no filme como um longa metragem, pedimos autorização para retomar o projeto e ele acabou nos ajudando com o material que havia pesquisado” Lírio Ferreira in: “Dupla Pernambucana refaz a história do cangaço brasileiro”, *Jornal da Tarde*, 03/12/1996. Há uma notícia de jornal, de 1983, na qual Spencer declara estar pesquisando com Frederico para fazer um curta sobre Benjamim Abrahão.

⁴¹⁰ “... nesse artigo eu pirei: Como é que um árabe filmou Lampião? (...) Como é que esse maluco conseguiu chegar no cara se nem os brasileiros chegavam? Se nem a polícia chegava?”. CALDAS, Paulo. Rio de Janeiro, 25/02/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

⁴¹¹ DIAS, José Humberto. “Benjamim Abrahão, o mascate que filmou Lampião” in: *Cadernos de Pesquisa*. Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro/Embrafilme - n.1 set.1984. pp.25-38

De acordo com um dos diretores, Paulo Caldas, o filme *Baile Perfumado*, mesmo sendo uma ficção, contou com procedimentos de realização que tinham preocupações que as aproximava das preocupações presentes em documentários, principalmente no que se refere ao constante diálogo com uma “documentação”. Caldas chegou a declarar que o seu documentário *Rap do pequeno príncipe* é mais ficcional do que o *Baile Perfumado*:

Cheguei a falar isso num seminário sobre o documentário no Festival de Brasília. Eu disse: ‘Pois é, eu considero o *Baile Perfumado* mais documentário do que o *Rap*. Eu considero o *Rap* mais ficção do que o *Baile*’. Porque o *Rap*, por outro lado, a gente não fez praticamente nenhuma pesquisa. A pesquisa já era filmando (...) e a gente filmou com a idéia de construir com uma dramaturgia semelhante a um filme de ficção: os personagens, os personagens principais, as personagens secundárias, os diálogos entre eles, a estrutura dramática do filme semelhante a um filme de ficção⁴¹².

Aqui, a distinção entre ficção e documentário está no respeito aos elementos pesquisados e na “não-imposição” de uma estrutura dramática, na qual os diferentes elementos ocupam espaços pré-estabelecidos na narrativa e possuem funções também estabelecidas pelas suas “regras”. Nesse sentido que o processo do filme *Baile* foi diferente do de um filme ficcional: “acho que foi um processo muito parecido com um documentário. O nível de dedicação que a gente deu a essa pesquisa, porque a gente poderia nem ter levado tanto em consideração”.⁴¹³

De fato, é possível perceber que o filme *Baile Perfumado* contou com procedimentos de pesquisa que garantiram um diálogo grande com as fontes documentais. O resultado que aparece na tela não pode ser atribuído apenas à imaginação dos diretores e roteirista, mas à inspiração de dados pautados numa documentação, e na sua leitura, por um pesquisador do tema.

Esse diálogo com a documentação sobre o cangaço aparece nas várias instâncias do filme, desde cenário, figurino, adereços, personagens, roteiro, etc. Mas, além disso, apresenta

⁴¹² CALDAS, Paulo. Rio de Janeiro, 25/02/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

⁴¹³ CALDAS, Paulo. Rio de Janeiro, 25/02/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

uma determinada interpretação sobre o cangaço, e o sertão, que são temas recorrentes seja na literatura, cinema ou historiografia. Aqui, a pesquisa foi fundamental para a definição dessa abordagem e não apenas como “levantamento de dados”. O caráter inovador descrito no filme parece ter vindo, justamente, deste fator.

O roteiro passou por um longo processo de transformação até chegar na sua versão para filmagem, que, a rigor, não tem muitas diferenças em relação ao filme pronto. De acordo com Paulo Caldas,

Fizemos oito versões do roteiro, passamos três meses com o fotógrafo e o roteirista, porque sabíamos que, apesar de ser um filme de dois diretores, a direção teria que ser uma só. Quando começaram as filmagens tínhamos o tom do filme na cabeça. Fizemos poucas mudanças no roteiro durante as filmagens. Costumamos dizer que às vezes é bom ‘cortar para dentro’ quando se percebe que duas coisas ditas antes podem ser ditas uma só, quando dois personagens podem virar um só, etc..⁴¹⁴

O projeto inicial, enviado para o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, tinha algumas características diferentes do que o filme se tornou. Esse roteiro inicial era mais experimental e seria uma espécie de filme de estrada, que

...era sair com a câmera e ir absorvendo as informações na medida que você ia chegando nos lugares. E a própria cenografia, tudo ia se adequando a essa narrativa que a gente estava criando. Era meio experimental. [...] E na medida em que a gente foi trabalhando as coisas, o roteiro foi ficando mais substancial.⁴¹⁵

De acordo com Paulo Caldas, a primeira versão era diferente do filme pois era mais centrado nas filmagens em si:

Eu me lembro que a primeira versão era mais *making of* [das] [...] filmagens de Benjamim Abraão, [que] cada vez mais a gente foi abandonando. Tem aqueles blocos ali dele filmando mas são muito poucos. São cenas que a gente tem no filme também original, mas acho que o começo era muito mais ele no bando, ele filmando. Eu me lembro que tinha mais discussão dele com Lampião de que filme seria esse, acho que por aí. Não tenho muito a memória certa, mas acho que por aí. Depois que a gente deu mais essa guinada de se concentrar mais no personagem do Benjamim. Porque nessa época ele era muito um cavalo para a gente chegar até Lampião. Era um cavalo, usando a expressão do candomblé. Era um transporte. Depois a gente

⁴¹⁴ CALDAS, Paulo. “Fala Paulo Caldas” in: O POP comanda o cangaço. Baile Perfumado. Vídeo Coleção Isto é Novo Cinema, n.17, ed.n. 1587. São Paulo: Editora Três, s.d, p.8

⁴¹⁵ LACERDA, Hilton. São Paulo, 26/07/2004, 40 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

chegou à conclusão de aumentar essa coisa do Benjamim e centrar mais nesses elementos aí da relação dele com Lampião. Mas não me lembro...⁴¹⁶

De acordo com Caldas, havia também várias cenas que seriam filmadas como se fosse um documentário.

Ah sim, tinha um negócio fantástico, agora me lembrei. Na primeira versão, ele tinha uma coisa, que era interessante, [...] tinha a estrutura muito documental. Agora eu lembrei isso, tinham vários momentos que eram filmados como documentário, que era Benjamim entrevistando, por exemplo, um coiteiro de Lampião, um cara lá da fazenda, que acoitava Lampião. Então, a estrutura que tinha era como se fosse testemunhal, o cara falando para a câmera, como um documentário.⁴¹⁷

Depois do prêmio Resgate do Cinema Brasileiro ganho, os diretores e roteiristas começaram a trabalhar com o pesquisador para aprimorar o roteiro. Nesse processo, como diz Hilton Lacerda (roteirista), o roteiro foi ficando mais “substancioso”.

De uma perspectiva do *making of* das filmagens de Abrahão, o filme ganha um novo elemento que passou a orientar a construção das idéias: a questão da entrada da modernidade no sertão. Assim, o roteiro/filme ganhou outra perspectiva: não aborda apenas a trajetória do libanês e conta a sua história, mas, insere esse fato numa explicação mais ampla que inclui uma interpretação sobre o fim do cangaço. Ou seja, ganhou uma hipótese de trabalho.

De acordo com Frederico Pernambucano de Mello, a morte de Lampião e o conseqüente fim do cangaço não foram causados pelo ocorrido em Angicos. No capítulo de seu livro *Guerreiros do Sol*, “As muitas mortes de um rei vesgo”⁴¹⁸, ele apresenta a idéia de que outros elementos, não apenas o tiroteio em Angicos, deram sua parcela de contribuição para esse fim.

Dentre os vários autores das mortes do rei estão o Estado Novo que não permitiria a permanência do cangaço no seu projeto de nação: “...o combate de Angico encarta-se no ciclo de ferro e fogo da repressão do Estado Novo a movimentos populares considerados

⁴¹⁶ CALDAS, Paulo. Rio de Janeiro, 25/02/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

⁴¹⁷ *Idem*

⁴¹⁸ MELLO, Frederico Pernambucano. “as muitas mortes de um rei vesgo” in: *Guerreiros do sol – violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004. pp.293-341

arcaicos...”⁴¹⁹. Seguindo a mesma idéia, o outro autor da morte seria o próprio Benjamim Abrahão, que, ao filmar o cangaceiro e pretender exibir sua imagem pelo Brasil, afeta o orgulho da “nacionalidade”:

Irritando o Estado Novo, mesmo sem querer – seus planos foram à ruína com isso – Benjamim mete-se na corrente causal da morte de Lampião, findando por também dar o seu tirinho na realeza. Tiro dado sem vontade mata do mesmo jeito, diz-se no sertão.⁴²⁰

E uma outra morte fora causada pela diferença tecnológica das armas entre os policiais e os cangaceiros, que, até então, mantinham uma paridade de armamentos.

A entrada em cena [...] das endiabradas submetralhadoras irá responder não só pelo rompimento drástico do equilíbrio senão pela própria expulsão de um dos brincantes de sobre a gangorra, o que se dá em definitivo em 1940, com a morte de Corisco, quando o líder maior já se tinha finado dois anos antes. [...] É assim que se pode dizer ter a morte tecnológica antecedido de alguns anos a morte física em Lampião, em particular, e no cangaço, em geral. Sem dúvida, aí se enquadra mais uma das suas muitas mortes.⁴²¹

Para Mello, a modernização dos armamentos, a modernização da fabricação de imagens (cinema), a modernização do próprio Estado foram os responsáveis pelo fim do cangaço. É nesse sentido que o filme *Baile Perfumado* apresenta o tema da modernidade entrando no sertão e dando fim ao cangaço.

Além disso, a questão da modernidade está também ligada à idéia corrente de que o sertão é o lugar do atraso, do arcaico⁴²². Nesse sentido, são inseridos no filme, dentre os seus objetos de cena, aqueles ligados a modernidade tecnológica vivida na época.

A incorporação do tema da modernidade está relacionada à intenção dos diretores e roteirista de abordá-lo de maneira diferenciada. Para Caldas o importante era “fazer um filme que não fosse parecido com nenhum outro filme do cangaço. [...] Com o Frederico foi que a

⁴¹⁹ MELLO, Frederico P. *Guerreiros do sol – violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004, p.310

⁴²⁰ *Ibid*, p.317

⁴²¹ *Ibid*, p.321

⁴²² Há uma vasta bibliografia sobre a questão da significação do sertão em várias dimensões. Cf. TOLENTINO, Célia A.F. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Ed.Unesp, 2001, dentre outros.

gente se apegou a essa noção, esse conceito principal do filme, que é a coisa da entrada da modernidade no sertão”. A idéia trazida por Mello foi estendida aos vários aspectos do filme:

A gente queria incorporar [...] uns elementos modernos da época. Aí a gente achou que a linguagem pop, a linguagem da música do manguebit, a utilização [das idéias de][...] Amim Stepple, que é um jornalista, [que] criou essa expressão que é *atualidade reconstituída*, que era uma coisa assim, de você pegar um filme de época e paginado com o olhar de hoje porque na verdade o filme se passa naquela época mas está sendo filmado hoje. Então, esses elementos de música, de linguagem sobretudo, de equipamento, [...] da narrativa, da estética é muito puxado a partir do momento em que a gente pôs o tema da modernidade. A gente se encaixou mais ainda com a idéia da gente de que esse seria um elemento diferencial do filme⁴²³.

Para o roteirista, Hilton Lacerda, a pesquisa trouxe os elementos que ajudavam na construção da abordagem inovadora do filme:

... quando Frederico vai trazendo essas pesquisas, que a gente vai conversando, aprofundando mais no tema, é engraçado porque o próprio tema cangaço já fornecia um grau de modernidade dentro dele tão grande que pra gente foi muito mais fácil, na verdade, se ater aos fatos históricos e parecer completamente novo, do que ter que recriar. Por exemplo, refinamento de Lampião, as bebidas que ele gostava de tomar, o fato dele gostar de cinema, tinha cenas que eram ótimas, que iria ter no filme, mas não tiveram, mas como, por exemplo, Maria Bonita aprendendo a dirigir. As pessoas dissociavam a era do cangaço com o tempo real que aconteciam. Eles foram mortos em 1938!⁴²⁴.

O tema da modernidade, como uma meta, foi sendo incorporado seja nos elementos históricos, na representação dos personagens, cenografia, adereços, até na estética cinematográfica.

Em uma declaração de Paulo Caldas⁴²⁵, em 2006, ele confirmou que houve uma mudança na idéia inicial porque “a gente passou a acreditar mais na ficção, no processo de pesquisa. E aí é preciso ressaltar a importância de Frederico Pernambucano de Mello, porque ele é o cara responsável por 90% da base das idéias, aquela coisa da modernização”⁴²⁶

⁴²³ CALDAS, Paulo. Rio de Janeiro, 25/02/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

⁴²⁴ LACERDA, Hilton. São Paulo, 26/07/2004, 40 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

⁴²⁵ Na entrevista para este projeto, e em outros artigos de promoção do filme, houve a valorização da importância de Mello na pesquisa. Mas a declaração citada foi feita em 2006, um ano após a entrevista realizada, o que confirmou essa idéia.

⁴²⁶ CALDAS, Paulo. Apud “O marco pernambucano da retomada – a produção no tempo” in: *Diário de Pernambuco – Viver*. Recife, 28.10.2006, p. D1

Além dessas idéias gerais sobre o fim do cangaço, Mello contribuiu também com várias informações na composição dos detalhes do filme. Ele continuou pesquisando sobre a vida de Benjamim Abrahão para dar subsídios à pesquisa: “levantei elementos biográficos, entrevistei várias pessoas, inclusive, envolvidas no assassinato dele. Então, eu passei para Hilton os elementos biográficos sobre Benjamim, fizemos vários laboratórios”.⁴²⁷

A gente se juntava: eu, Lírio e Hilton para escrever o roteiro e nesse período, [...] uma vez por semana, a gente ia à Fundação e passava a tarde inteira com ele, conversando. Na verdade ouvindo, porque ele conhece tanta história e ele começava a falar e não parava mais. E a gente ficava ouvindo aquilo ali e ficava anotando, anotando, anotando. No primeiro momento era isso, anotando, anotando, escrevendo. Depois, quando a gente começou a ter os primeiros tratamentos a gente mandava para ele e: “vem cá, você acha que isso aqui poderia ter acontecido ou não?”. Ele lia, devolvia para a gente e dizia “isso aqui está perfeito. Suponhamos que isso poderia ter acontecido perfeitamente. Essa atitude do cara, isso aqui...”. Outras coisas ele dizia “não, [...] isso aqui não tem razão, não tem explicação, pode ser uma roubada para vocês.” Ele acompanhou até o final o processo de tudo⁴²⁸.

... tudo que a gente fazia a gente chegava para Frederico: ‘é possível que ele fizesse esse tipo de coisa?’ Ele dizia, “não, é extremamente possível, você pode ver que em tal época...”⁴²⁹.

Vale ressaltar que nesse processo de parceria entre cineastas, roteirista e pesquisador houve diálogos e trocas, mas, acima de tudo, de respeito em relação ao papel de cada um. De acordo com Hilton Lacerda, foi uma parceria na qual os diferentes membros sabiam o seu espaço. “Cada um sabia determinar exatamente o espaço que estava trabalhando”⁴³⁰. De acordo com Frederico, havia um acordo entre ele e os cineastas: “eles se tomariam das liberdades próprias de quem não tem os mesmos compromissos que eu tenho como historiador. Eles são cineastas”⁴³¹.

Mello cita um exemplo no qual suas sugestões não foram incorporadas. No entanto, ele mesmo tem clareza de que essas alterações são necessárias e não prejudicam a representação da história.

⁴²⁷ MELLO, Frederico Pernambucano. Recife, 14/01/2003, 50 minutos. Entrevista realizada por Cristiano Ramalho com perguntas de Vitória Fonseca. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

⁴²⁸ CALDAS, Paulo. Rio de Janeiro, 25/02/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

⁴²⁹ LACERDA, Hilton. São Paulo, 26/07/2004, 40 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

⁴³⁰ *Idem*

⁴³¹ MELLO, Frederico Pernambucano. Recife, 14/01/2003, 50 minutos. Entrevista realizada por Cristiano Ramalho com perguntas de Vitória Fonseca. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

...quando eu orientei sobre como era etnograficamente a atividade do sangramento, eles se tomaram de uma liberdade, que eu concordo porque eles não são historiadores, são cineastas. Eles precisam dar plasticidade, sobretudo, então eles colocam numa dada cena, Lampião sangrando algumas pessoas por detrás. Porque usavam aquele recurso cênico, muito bom, de você ter as duas faces dando as suas conotações emocionais ao mesmo tempo. [...] Usaram esse argumento, no entanto eles foram informados por mim que quem sangrava estava de frente para a sua vítima, a vítima ajoelhada, o sangrador em pé, e assim era feito o sangramento, eles saíram daqui com todas as noções⁴³².

Em relação ao diálogo entre as partes, é importante pontuar tanto o respeito em relação ao ponto de vista de cada um e o papel que cada um desempenha quanto uma compreensão mínima da prática historiográfica por parte dos cineastas e da prática cinematográfica por parte do pesquisador.

Nesse processo de construção de uma história os roteiristas souberam aproveitar e incorporar ao filme as leituras propostas pelo pesquisador. Eles transformaram as informações, interpretações, leituras e idéias em imagens, em roteiro, em linguagem audiovisual e construíram a sua própria história.

Vale ressaltar que, o uso das imagens documentais, fundamental na construção do filme, foi, além de fonte documental, a base para a construção da narrativa. Elas foram encontradas, segundo um artigo de jornal de 1978, por Alexandre Wolf (assistente de Herbert Richers) e posteriormente passaram a pertencer a Thomas Farkas. Quando a produção do filme *Baile Perfumado* procurou-as na Cinemateca Brasileira para fazer o interpositivo perceberam que faltavam imagens. Não havia nenhuma em que Abraão aparecesse, de acordo com Lírio Ferreira. E o diretor sabia que as tinha visto. Procuraram então José Humberto Dias, autor do filme *Musas do Cangaço* que havia feito uma cópia e arquivou todas as imagens.

O uso dessas imagens no filme é interessante. Apesar de não serem inéditas, há um uso inédito. Há uma valorização muito grande das únicas imagens em movimento existentes

⁴³² MELLO, Frederico Pernambucano. Recife, 14/01/2003, 50 minutos. Entrevista realizada por Cristiano Ramalho com perguntas de Vitória Fonseca. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

do bando de Lampião. O filme é quase uma embalagem para essas imagens. Nesse sentido, é valorizada a sua autoria, postura diferente da utilização em documentários que aparecem como “janela” para o passado.

4.3 - A história narrada no *Baile Perfumado*

4.3.1 – História: narrativa lacunar

A narrativa do filme *Baile Perfumado* acompanha basicamente a trajetória de três personagens⁴³³: Tenente Lindalvo Rosas, na caça ao bando de Lampião; Benjamim Abrahão, na tentativa de chegar ao bando e realizar o que deseja; e, o bando de Lampião, no seu cotidiano; com cenas intercaladas dessas trajetórias. Benjamim Abrahão consegue chegar e filmar o bando de Lampião, enquanto Tenente Rosa só encontra o bando quando seus membros já tinham sido mortos.

No entanto, essa narrativa tem várias lacunas. Personagens aparecem sem muita explicação e se deslocam sem que haja detalhamentos desse trajeto. O personagem Abrahão, por exemplo⁴³³, em uma cena aparece em um local, na cena seguinte aparece em outra cidade, sem que o filme “mostre” o trajeto. Muitos elementos do filme são apenas “sugeridos”. As lacunas aparecem inclusive dentro da mesma cena, com elipses de tempo, quebrando a linearidade. É o exemplo do primeiro plano seqüência do filme que começa com um close do rosto do personagem de Padre Cícero, na cama, e, sem corte na imagem, termina com o mesmo plano com o personagem no caixão⁴³⁴.

⁴³³ No texto “Baile Perfumado subversões do cangaço” Sarah Yakhni propõe uma leitura da narrativa do filme pautada em quatro eixos, que a autora chama de “temporalidades” ou “eixo narrativo”, composto pela trajetória de Abrahão, as imagens azuis que são flash-backs, as cenas de abertura do raso da Catarina, as imagens documentais. Mas, em seu texto esses “eixos” não ficam totalmente claros.

⁴³⁴ *Baile Perfumado*. Time: 0:00:20 a 0:03:44. Dur: 3’24”. Cf. Anexo, p. 281

No entanto, essa forma de narrar, longe de ser um problema, pode ser bastante instigante numa narrativa histórica. E foi a opção escolhida pelos roteiristas:

... tem umas falhas narrativas, que, na verdade, são falhas que eu acho que são extremamente interessantes. Tipo, a gente não estava fazendo um trabalho determinante nem final, a gente estava fazendo uma coisa que excitasse muito a imaginação da gente, a gente até botava os pés pelas mãos. E, até hoje eu acho que a perfeição não é a coisa que eu acho mais interessante, não basta fazer um trabalho direitinho, mas fazer um trabalho interessante. [...] o roteiro final que você tem do filme é um objeto extremamente curioso pela excitação e pelas possibilidades cinematográficas que ele vai criando na narrativa, pela grandiosidade, pelo detalhe⁴³⁵.

Natalie Zemon Davis, ao criticar a recriação da história de Martin Guerre no cinema, mencionou que, mesmo com a riqueza de possibilidades trazida pelo cinema, a narrativa cinematográfica pecava pela impossibilidade de representar o “talvez”, tão importante na construção dessa mesma história escrita. “Nessa bela e forte recriação cinematográfica, onde estava o espaço para as incertezas, os “talvez”, os “poderia –ser” a que o historiador tem de recorrer quando as evidências são inadequadas ou geram perplexidades?”⁴³⁶

O “talvez” é importante quando a tentativa de falar do passado não traz certezas, mas possibilidades. Davis refere-se a um determinado tipo de cinema, o mais difundido e o mais utilizado para tratar de temas históricos, um cinema que não deixa espaço para dúvidas.

Muitas obras de ficção criam mundos fechados os quais a narrativa pretende desvendar. No entanto, na complexidade do passado existe uma infinidade de possibilidades de abordagens não sendo possível “narrar tudo”. Quando a ficção apresentada na tela pretende criar uma “totalidade” gera a impressão de “toda” a história foi narrada não deixando espaços para os questionamentos e não levando em conta a complexidade do passado.

Essa complexidade não existe em um determinado tipo de ficção que busca responder a todas as perguntas relacionadas a um problema e esgotar as explicações, ou, no pior dos casos, utilizam uma explicação causal e única.

⁴³⁵ LACERDA, Hilton. São Paulo, 26/07/2004, 40 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

⁴³⁶ DAVIS, Nathalie Zemon. “On the Lame” in: *The American Historical Review* vol.93 – n.º 3, jun/1988.

Nesse sentido, as lacunas em um filme histórico longe de serem frutos de um roteiro “mal feito”, podem ser ferramentas interessante que, além das suas qualidades pedagógicas (as lacunas abrem espaço para o *outro*), também são uma possibilidade discursiva: a história é uma narrativa lacunar.

Michele Lagny ressalta a importância desse tipo de narrativa para compreensão de conceitos históricos:

As fraturas ou falhas na continuidade da narrativa são um dos meios mais eficazes para dar ao espectador o sentimento de que ele está diante de uma representação que supõe escolhas, tanto na reconstituição quanto na ficção. Estas rupturas são muitas vezes acentuadas por diversas formas de distanciamento do espectador⁴³⁷.

O filme *Baile Perfumado* tem uma narrativa lacunar⁴³⁸. Vejamos como ela é construída.

Para melhor compreensão dividi o filme em sete partes. A apresentação⁴³⁹, na qual aparecem os personagens principais e o cenário. Um primeiro bloco, “negociações para filmar Lampião”⁴⁴⁰, no qual Abraão faz seus contatos com coronéis inicialmente para conseguir apoio financeiro e depois para chegar até Lampião. Segundo bloco, “primeiro encontro com Lampião”⁴⁴¹, no qual se dá o primeiro contato de Benjamim Abraão com o bando e as suas primeiras imagens. Terceiro bloco, “volta a cidade”⁴⁴², no qual Abraão precisa voltar para revelar o filme e fazer compras para Lampião. Quarto bloco “segundo encontro com Lampião”⁴⁴³ no qual Abraão volta para o convívio do grupo e faz as últimas imagens. Quinto bloco, “reconhecimento momentâneo e irritação policial”⁴⁴⁴, no qual Abraão é reconhecido

⁴³⁷ LAGNY, Michele. “Escritura fílmica e leitura da história” in: *Cadernos de antropologia e imagem 10*. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1995, v.10, n.1, pp 19-37, p.25

⁴³⁸ O roteiro é mais detalhado em termos de informações históricas do que o filme, no qual várias cenas foram suprimidas. No roteiro, a idéia do trajeto de Benjamim Abraão em busca de Lampião é mais clara. As supressões no filme contribuem para tornar a narrativa ainda mais lacunar. Por outro lado, a maior quantidade de informações do roteiro poderia criar uma confusão na história. Em algumas seqüências, estavam previstas ações paralelas, que, no filme, foram retiradas, o que parece ter contribuído para uma maior fluidez e compreensão da narrativa.

⁴³⁹ 0:00:20 a 0:07:07. Dur: 6’53”. Anexo, p. 281-282

⁴⁴⁰ 0:07:10 a 0:38:32. Dur: 31’22”. Anexo, p. 282-289

⁴⁴¹ 0:38:33 a 0:47:22. Dur: 7’49”. Anexo, p.289-291

⁴⁴² 0:47:23 a 0:53:22. Dur: 5’59”. Anexo, p.291-292

⁴⁴³ 0:53:22 a 1:02:52. Dur: 9’30”. Anexo, p.292-295

⁴⁴⁴ 1:02:52 a 1:09:20. Dur:6’28”. Anexo, p.295-297

nos jornais pelo feito de ter filmado Lampião e, ao mesmo tempo, provoca irritação policial que pressiona para encontrar os cangaceiros. Sexto bloco, “apreensão do filme e mortes”⁴⁴⁵, no qual o filme de Abrahão é apreendido e este que tenta negociar mas não consegue e morre esfaqueado. Lampião morre em Angicos. E, as últimas cenas, compondo uma espécie de “prólogo”⁴⁴⁶ no qual aparece uma imagem mítica de Lampião no alto de um penhasco e a imagem de Abrahão, 25 anos antes do ocorrido.

Apresentação

O filme começa com um longo plano-sequência que mostra Padre Cícero agonizante, e depois, seu velório. Depois de focalizar o rosto de um senhor agonizante, em quem é aplicada uma injeção, a câmera faz um movimento de recuo, sai do quarto e passa a descrever a movimentação na casa. Em um dado momento, entra em um dos quartos onde está sentado Abrahão que, em seguida se levanta. A câmera, no seu movimento de recuo, o acompanha. Ele caminha pelos corredores, desce uma escada, pega um chapéu, segue em direção a uma porta, abrindo-a. Ao abrir a porta, encontramos um velório. O homem vai em direção ao caixão, cumprimenta, e sai de quadro pela direita. A câmera focaliza o rosto do cadáver: é a mesma pessoa do início da cena⁴⁴⁷. Ao descrever a casa, a câmera mostra várias fotos e estátuas de Padre Cícero. Quanto ao personagem que levanta, há uma indicação de que deve ser estrangeiro pois ouvimos uma voz over em árabe, sem legenda⁴⁴⁸.

Corta para o título do filme. Ouvimos sons de um tiroteio. A câmera acompanha, numa trajetória para frente, um cangaceiro fugindo pelo meio do mato. O tiroteio é mostrado a partir de vários planos, com a câmera sempre em movimento. A fala dos seus participantes

⁴⁴⁵ Time: 1:09:20 a 1:25:43. Dur: 16'23". Anexo, p.297-300

⁴⁴⁶ Time: 1:25:43 a 1:28:28. dur: 2'45". Anexo, p.300

⁴⁴⁷ *Baile Perfumado*. Time: 0:00:20 a 0:03:44. Dur: 3'24". Anexo, p.281

⁴⁴⁸ No roteiro está previsto a seguinte fala: “A morte, que sempre nos ronda, nunca deixa de nos surpreender. Se a tristeza para alguns é grande, para mim é dobrada. Percorri mais que protetor. Percorri um pai. Agora fico só, a mercê dos carcerários. Arrumo minha bagagem e parto para novas conquistas. Agora possuo apenas a sombra de um nome para me abrigar, e os anos não irão diluir, se deus quiser. Ele nunca se reduziu a condição de rei Lear. Farei o mesmo”. LACERDA, Hilton; CALDAS, Paulo e FERREIRA, Lírio. *Baile Perfumado*. Roteiro. Sequência 1.

permite identificar os personagens: um cangaceiro fala “essa é pra tu Tenente Lindalvo Rosa”⁴⁴⁹; outro fala “recuando Gato, recuando Gato”⁴⁵⁰. E alguém da polícia grita: “Lampião, filho de uma égua, tu vai morrer cão danado”⁴⁵¹.

Depois dos planos do tiroteio, o tenente chega a um lugar e encontra um homem estendido no chão. Ele fica abalado e começa a soltar ameaças para Lampião e os cangaceiros: “Seus bandido de merda, agora nós vai matar ozeis tudinho, e promessa de um Rosa, é dívida de cemitério. Lampião, filho de uma figa, tu vai ver, vou acabar com a tua raça, até o fim do mundo.”⁴⁵². Essas ameaças indicam a natureza daquela relação de combate. Os motivos para a caçada parecem vir de questões pessoais/passionais, como indicam as falas: “promessa de um Rosa é dívida de cemitério” ou “vou acabar com a tua raça”. Intercalada a essa imagem, aparece um cangaceiro, sozinho, que supomos ser Lampião. Em um plano, ele pára e atira para o alto, com uma arma pequena.

Na primeira seqüência apresentou-se o personagem principal. Nessa seqüência⁴⁵³, são apresentados os outros dois personagens que a narrativa vai acompanhar: Tentente Rosa e Lampião. E nesse combate, com alguns poucos diálogos, é apresentado a relação entre cangaceiros e volantes.

Depois de apresentar os personagens, é apresentado o cenário⁴⁵⁴. Do plano de Lampião corta para uma imagem aérea⁴⁵⁵ do raso da Catarina ao som da música instrumental com guitarra, bateria e triângulo⁴⁵⁶.

⁴⁴⁹ Time: 0:04:05. Anexo, p.281

⁴⁵⁰ Time: 0:04:53. Anexo, p.281

⁴⁵¹ Time: 0:05:16. Anexo, p.281

⁴⁵² Time: 0:05:16 a 0:05:50. Anexo, p.282

⁴⁵³ Time: 0:03:57 a 0:06:08. Anexo, p.281-282

⁴⁵⁴ Essa questão será abordada em um item à parte.

⁴⁵⁵ Time: 0:06:09 a 0:07:07. Anexo, p.282

⁴⁵⁶ Sangue de bairro (instrumental) (Chico Science/ortinho). Faixa 12. Trilha Sonora de Baile Perfumado.

Bloco 1: negociações para filmar Lampião

Nesse bloco são apresentadas as relações e negociações não muito claras para que Benjamim consiga chegar até Lampião. Benjamim entra em contato com alguns dos homens influentes que conhece, os coronéis. Paralelamente, segue a narrativa de Rosa perseguindo o bando e Lampião.

Na seqüência seguinte⁴⁵⁷, o personagem da primeira cena aparece conversando com um senhor, que identificamos, pela sua fala, ser Adhemar de Albuquerque, dono da ABA Filmes. O diálogo indica a negociação de “equipamentos”. Adhemar coloca alguns obstáculos e solicita: “bom mesmo seria se um desses homens influentes que vossa mercê conhece pudesse se responsabilizar pelos equipamentos”. Pela fala, supomos que Abrahão é “bem relacionado”.

Em seguida, corta para cenas de um filme em preto e branco que sabemos ser do filme “A Filha do Advogado”⁴⁵⁸ pois é mostrado o seu título. Na sala de cinema, aparece um casal assistindo ao filme. Na próxima cena, o mesmo casal aparece sentado em um barco, e os identificamos pelo diálogo: “Mas, Virgulino, Recife é muito do bonito”⁴⁵⁹. O casal é recebido por alguns cangaceiros. Lampião parece mal humorado. Fala pouco e anda com passos firmes. O que incomoda a Lampião, não ficamos sabendo.

Corta para um diálogo entre Benjamim Abrahão e Sr. Nogueira, a partir do qual percebemos que Abrahão tenta descobrir o paradeiro do “capitão”. Nas próximas seqüências aparece Abrahão em diferentes lugares. Numa cena ele atravessa o quadro passando por três cadáveres presos a uma estaca⁴⁶⁰. Na cena seguinte, ele chega a um bar, onde encontra

⁴⁵⁷ Time: 0:07:10 a 0:09:42. Anexo, p.282

⁴⁵⁸ Time: 0:09:43. Anexo, p.282

⁴⁵⁹ Time: 0:10:29. Anexo, p.283

⁴⁶⁰ Time: 0:14:47. Anexo, p.284

Tenente Lindalvo Rosa. Na conversa, ele pergunta sobre o tiroteio e sobre o paradeiro do bando⁴⁶¹.

No roteiro estavam previstas cenas de transição, de passagem de Abraão de um lugar para o outro, viajando pelas estradas em um caminhão. No filme, essas cenas foram suprimidas. Abraão aparece chegando em um lugar, depois aparece em outro. Por exemplo, da imagem de Abraão fotografando o tenente Rosa, de dia, corta para a cena de chegada de um trem. No roteiro, estava prevista uma cena de Abrahão dentro do trem. No entanto, esta foi suprimida. Nessa seqüência⁴⁶², no filme, ele é recebido por outro personagem (Zé de Zito), na casa de quem fica hospedado. Através do diálogo, no jantar, entre Abrahão e a personagem, um jovem “coronel”, são indicados alguns elementos importantes. A personagem fala sobre o quanto o “capitão” é admirável e que “...tem muita gente encangada nele. E tem de tudo: é ladrão, é político, é polícia, é a peste...”⁴⁶³, indicando as relações de Lampião.

Na conversa Abrahão menciona que Lampião esteve em Juazeiro, com Padre Cícero. E a personagem fala que o Padre “domava” o cangaceiro. Aqui são inseridas imagens de *flash back* na qual Abrahão presencia a conversa íntima entre Padre Cícero e Lampião. Este aparece submisso ao sermão do padre. Não se ouve o que conversam.

Essas imagens, inseridas ao longo do filme, remetem a algo do passado de Abrahão que sugere alguma relação entre ele e Lampião. E, acima de tudo, sugere a proximidade entre Lampião e Padre Cícero. Não há outras referências sobre essa relação nem outras explicações. Aqui, novamente, essa questão é apenas sugerida no filme.

Em um momento, na conversa com Tenente Rosa, Abrahão, ao mencionar que conheceu o “capitão” quando esteve em Juazeiro com o Padre Cícero, Rosa responde e indica

⁴⁶¹ Time: 0:15:04 a 0:18:40. Anexo, p.284

⁴⁶² Time: 0:18:41. Anexo, p.285

⁴⁶³ Time: 0:20:14. Anexo, p.285

uma problemática em torno dessa relação: “eu acho que o senhor deve estar enganado porque, bandido não pode ser capitão e padre também não deve ser coiteiro”⁴⁶⁴.

A conversa na casa de Zé de Zito desenvolve e em um dado momento a mulher, Jacobina, que acompanhava o jantar, começa a conversar e se insinua para Abrahão. No roteiro estava previsto uma cena dos dois se agarrando em um quartinho, enquanto Zé dormia. No entanto, essa relação foi apenas sugerida no filme⁴⁶⁵.

Os elementos inseridos na narrativa ocupam funções, nada parece ser gratuito. Essa longa visita à casa de Zé do Zito, os diálogos, não são apenas a mera descrição de algum acontecimento, mas, dentro na narrativa cumpre a função de apresentar elementos importantes: a trajetória de negociações de Abrahão, apresenta a relação com o Padre Cícero, indica as relações de Lampião com coronéis, apresenta a relação das personagens com equipamentos do “progresso” (trem, automóvel, “disco”), apresenta uma característica do personagem: a sedução de mulheres casadas, que será um dos possíveis fatores da sua morte. O personagem Zé de Zito representa também aquele que trai a confiança de Lampião, e, por isso, recebe uma “lição”.

Depois da seqüência na casa de “Zé”, que ficamos sabendo ser filho de “seu Zito”, estava previsto no roteiro cenas de passagem e chegada que também são suprimidas. No roteiro, Abrahão aparece viajando em um caminhão, e na seguinte, aparece de pé na sala de uma pensão. No início da conversa, Abrahão explica que vai passar uns tempos no lugar e que estava na fazenda de Zé do Zito. Mas esse trecho foi suprimido.

No filme, após a estada com Zé, é inserida a cena em que Lampião, num barco no rio São Francisco, encontra um grupo de músicos⁴⁶⁶. A passagem para a cena seguinte é feita

⁴⁶⁴ Time: 0:17:30. Anexo, p.284

⁴⁶⁵ Nessa cena, a câmera enquadra em plano médio, Benjamim e Jacobina conversando, lado a lado. Ambos se insinuam um para o outro. A câmera faz um movimento de travelling para a esquerda, passa por uma “vitrola”, que toca a música “Baile Perfumado”. A câmera permanece alguns instantes e depois volta ao seu movimento. No entanto, encontra, no mesmo lugar do casal, apenas o marido, que, sonolento, coloca a mão na testa.

⁴⁶⁶ Time: 0:24:26 a 0:26:11. Anexo, p. 286

através da voz over de Abrahão, que informa “Chegada a Pau Ferro. Pensão de [...] Dona Arminda”. A sua viagem não é mostrada e nem a sua explicação de que permanecerá algum tempo. Corta direto para o personagem sentado conversando numa sala com outras pessoas da pensão⁴⁶⁷.

Na cena seguinte, Benjamim aparece na rua, batendo na porta do Coronel João Libório. Depois de se cumprimentarem e falarem seus nomes num aperto de mão, corta para a cena em que uma vaquejada é filmada por Abrahão. Nada mais é dito, apenas sugerido que ambos fizeram alguma negociação. De um plano, na caatinga, no qual aparece Abrahão filmando a vaquejada. Corta para um contra-plongée de Abrahão sentado à frente de Adhemar, em um escritório que recebe uma carta de João Libório. Não sabemos o conteúdo da carta, apenas que seu autor aceitou a proposta de financiar a “aventura”.

O encadeamento das cenas do aperto de mão de Abrahão e Libório, a cena das filmagens e do escritório com Adhemar⁴⁶⁸, indica a negociação feita entre eles sem que fosse necessário dar maiores explicações.

No roteiro estava prevista uma cena em que Abrahão aparece esperando numa sala, antes de entrar no escritório de Adhemar, que também foi suprimida como as outras cenas de transição. Novamente a narrativa suprime cenas de ações que são apenas sugeridas, e não mostradas.

Nessa trajetória, nos diferentes lugares por onde ele passa, percebemos que ele vai tecendo negociações. Nos diálogos, os negócios são apenas indicados. Por exemplo, Zé de Zito fala para ele: “Você trouxe nos conforme do combinado?”. A que essa fala se refere, não ficamos sabendo. Sabemos apenas que são *negócios*...

Benjamim encontra com o bando de Lampião após a exibição do filme da vaquejada, provavelmente parte do acordo entre eles. É interessante que foram utilizadas imagens reais

⁴⁶⁷ Time: 0:26:20 a 0:27:19. Anexo, p.287

⁴⁶⁸ Time: 0:27:20 a 0:31:30. Anexo, p.287-288

de uma vaquejada encontrada com o material de Abrahão e inseridas na ficção do filme criando a explicação para sua existência. Ao mesmo tempo em que ocupa também a função de fazer parte das negociações necessárias para entrar em contato com Lampião⁴⁶⁹ e também indicar esse círculo de relações.

O que evidencia esses acordos e a situação privilegiada na qual se encontra Benjamim é também a cena anterior do seu encontro, na qual o tenente Rosa pressiona uma família⁴⁷⁰. Parece que ele é o único que não consegue chegar até os cangaceiros. Ele fala: “O xente, é muito engraçado, toda vez que a gente pega esses cabra, se diz favor fazer pra Lampião. E depois ninguém sabe, ninguém viu, ninguém sabe o paradeiro desse homem. Será o impossível?”⁴⁷¹

Apesar da violência e ameaças que Rosa usa não consegue chegar até o bando. Enquanto Benjamim chega. O círculo de relações ao qual Lampião estava associado o tenente não tem acesso.

Com cortes, elipses, sugestões, o filme narra a trajetória de Abrahão até chegar ao encontro de Lampião. Durante sua permanência no bando, o filme ganha um outro ritmo.

Nesse primeiro bloco, as aparições, no meio da narrativa, de Lampião indicam as suas relações com a “modernidade”. Em uma cena, ele assiste a um filme. Em outra, ele “sangra” três homens em repreensão por entrarem em contato com a “rodagem”⁴⁷², na outra, Lampião e seu bando ouvem uma música tocada ao vivo por um rabequeiro.

⁴⁶⁹ No texto de José Humberto Dias, ele sugere isso no trecho: “...colocar Benjamim Abrahão em ligação com a obscura rede de coiteiros. Passaram-se aproximadamente oito anos para que isso ocorresse de fato. Dentro de muito sigilo, ficaram marcados dia, hora e local para que ele se encontrasse com os cabras Juriti e Marreca, a fim de que fosse encaminhado à presença do chefe supremo.” (DIAS, José Humberto. “Benjamim Abrahão, o mascate que filmou Lampião” in: *Cadernos de Pesquisa*. Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro/Embrafilme - n.1 set.1984. pp.25-38, p.29)

⁴⁷⁰ Durante a maior parte dessa cena a câmera permanece fixa, com Tenente Rosa em primeiro plano, olhando para o fora de campo. Enquanto a ação dos policiais prendendo e ameaçando fisicamente os moradores acontece ao fundo do quadro, nas costas do Tenente. Time: 0:36:52 a 0:38:32. Dur: 1’40”. Anexo, p.289

⁴⁷¹ Time: 0:36:52. Anexo, p.289

⁴⁷² Time: 0:32:11. Anexo, p.288

Segundo bloco: primeiro encontro com Lampião

Depois de finalmente encontrar com Lampião, aparece um encadeamento de cenas da sua estadia entre o bando e suas filmagens. Na primeira seqüência, Benjamim é recebido por Lampião e pelo bando. A câmera assume a subjetiva de Benjamim e caminha no meio dos cangaceiros que olham desconfiados. A primeira fala do chefe é uma referência a qual teria sido a sua reação.

De acordo com o texto de Dias, Lampião teria dito ao mascate: “Como é que você chegou aqui com vida, cabra velho?”⁴⁷³. Em outra cena, Benjamim, escrevendo em seu diário, indica que ficou dias sem poder conversar com Lampião⁴⁷⁴. Na cena seguinte, os dois conversam sobre como será o filme⁴⁷⁵.

No primeiro dia de filmagem, é inserido no *Baile* uma situação descrita por Dias

O almocreve mostrou o equipamento de filmagem e Virgulino de pronto mandou que armasse a jeringonça. Na desconfiança de que se tratasse de uma “costureira”, que era como eles denominavam a metralhadora, Virgulino pediu ao tropeiro para ele tomar o seu lugar e ele próprio acionou o botão do aparelho, com a objetiva dirigida para Abrahão⁴⁷⁶

As duas cenas posteriores, Benjamim aparece filmando as cenas de reza do bando e a cena em que pegam água num pequeno lago⁴⁷⁷.

Terceiro bloco: volta à cidade

De um plano, no qual aparece Abraão filmando a reza de Lampião, na caatinga, corta para um contra-plongée, numa cena noturna, na cidade, na qual vemos uma escada para o alto e no meio delas duas pessoas de pé. Pelo áudio, percebemos que se trata do Tenente Rosa

⁴⁷³ DIAS, José Humberto. “Benjamim Abrahão, o mascate que filmou Lampião” in: *Cadernos de Pesquisa*. Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro/Embrafilme - n.1 set.1984. pp.25-38, p.31

⁴⁷⁴ Time: 0:40:12. Anexo, p.289

⁴⁷⁵ Time: 0:41:49. Anexo, p.290

⁴⁷⁶ DIAS, José Humberto. “Benjamim Abrahão, o mascate que filmou Lampião” in: *Cadernos de Pesquisa*. Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro/Embrafilme - n.1 set.1984. pp.25-38, p.32

⁴⁷⁷ Nessa seqüência, no roteiro, estava previsto uma ação paralela entre Benjamim no bando filmando e ele em seu quarto, em diferentes ações.

conversando com Abrahão, que parece arredio. Aqui, o corte é novamente brusco. Abrahão está em um lugar num plano e aparece em outro, no outro plano.

Nas cenas seguintes, Abrahão aparece na cidade. Ou seja, não há planos de passagem entre a sua estadia entre o bando de Lampião, no meio da caatinga, e a sua chegada na cidade.

Na cena seguinte, vemos seu quarto, em um plongée, e através da sua voz over, em árabe, é indicada suas próximas ações: “viagem preparada. Emoldurar fotos em Recife. Não esquecer encomendas do capitão. Revelar material filmado”⁴⁷⁸. Por essa fala apenas, ficamos sabendo que vai viajar a Recife, que precisa revelar o material que filmou no seu encontro com Lampião, e que este fez algumas encomendas⁴⁷⁹. Apenas o essencial.

Corta para um plano de uma rua de Recife antigo, na qual passam carros. Benjamim anda pela rua ao lado de um parente. Corta para um plano em que abre um perfume e sente o cheiro. Pela conversa, sabemos ser o fleur d’amour e que compra uísque escocês White Horse. Em um plano fechado do vendedor, este pergunta: “o amigo é mascate?”. A resposta não vem. Corta para o plano de um copo sendo cheio com uma bebida branca. Em um plano aberto, mostra a sala de uma casa onde conversam Abrahão e Said, algum conhecido, ou parente.

Novamente, não há muitas explicações. Há cortes bruscos e mudanças de espaços e tempo. Em uma cena é dia, em outra é noite. Em uma cena o personagem está no meio do mato, na seguinte, na cidade.

⁴⁷⁸ Time: 0:49:08. Anexo, p.291

⁴⁷⁹ De acordo com uma nota do livro de Mello, Abrahão, o próprio Abrahão seria um coiteiro de Lampião. “Em nossa pesquisa, tomamos depoimentos que comprovam também uma intensa atividade de Abrahão como coiteiro a partir do ano de 1934, quando vinha regularmente ao Recife como somas elevadas em dinheiro para comprar armas, munições e bebidas finas para os cangaceiros. Passava algum tempo na cidade, desaparecendo em seguida no sertão por meses e meses.” MELLO, Frederico P. *Guerreiros do sol – violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004, nota 16, p.339.

Quarto bloco: segundo encontro

Antes do segundo encontro com os cangaceiros, aparece a cena em que Lampião conversa e joga com João Libório⁴⁸⁰. Após essa seqüência, Benjamim aparece sentado numa pedra fazendo anotações e indicando os seus próximos passos: “preparar equipamento. Levar 5 rolos de filme. Mandar relatório pra Ademar na Aba filmes”⁴⁸¹. Dessa cena, corta para a imagem de uma água na qual vemos o reflexo de duas pessoas. Benjamim fala com Lampião. A câmera sobe e ambos conversam sentados à margem⁴⁸².

Dessa conversa, corta para um casal posando para foto. Em contra plano, vemos Benjamim com a câmera fazendo gestos para os modelos se aproximarem. Há uma montagem de outros planos e contra-planos de Benjamim fotografando e os cangaceiros posando⁴⁸³.

Depois, aparece uma imagem de Maria Bonita penteado Lampião. Ela conversa com a câmera, e depois Lampião asperge perfume em direção ao fotógrafo. Dessa imagem há uma correspondente dentre as imagens originais de Abrahão.

Na cena seguinte⁴⁸⁴, Abrahão convive com o grupo, está sentado ouvindo Corisco contar a sua última façanha. Todos riem. Outros transitam em frente à câmera, como que seguindo o seu cotidiano. Depois de contar a história, a câmera, num movimento para a direita enquadra Lampião, que ordena: “vamos começar?”. Corta para o plano próximo de uma rabeça. Na cena que se segue ocorre um baile. Benjamim faz algumas imagens.

O baile continua, e numa elipse temporal indicada pela mudança na música, Benjamim passeia pelo bando, rindo. Depois, aparece conversando com Lampião que conta a história

⁴⁸⁰ Time: 0:51:40. Anexo, p.292

⁴⁸¹ Time: 0:53:22. Anexo, p.293

⁴⁸² Time: 0:53:36 a 0:55:23. Anexo, p.293

⁴⁸³ Time: 0:55:24 a 0:56:17. Anexo, p.293

⁴⁸⁴ Time: 0:56:18. Anexo, p.293

dos seus tiros e ferimentos⁴⁸⁵. Enquanto Lampião fala, inicia-se uma ação paralela de um ataque cangaceiro à casa de Zé de Zito.

Benjamim pede autorização para fazer imagens de um ataque cangaceiro, diante da negativa de Lampião, ele sugere fazer algo encenado, “combinado”. A ação paralela do ataque à casa de Zé de Zito continua. Em um plano, aparece Benjamim filmando-os apontando armas para a câmera, no plano seguinte, em outro lugar, os cangaceiros invadem a casa e castram Zé de Zito.

Corta para a imagem de uma vitrola que toca a mesma música que tocou na casa de Zé de Zito. Aliás, a vitrola parece ser a mesma e deve ser resultado da invasão domiciliar mostrada na cena anterior. Enquanto a câmera faz um movimento de *travelling* para a esquerda, passa por Maria sentada, por Benjamim filmando e enquadra Lampião apontando um punhal para câmera, ouvimos um discurso do mesmo proclamando a sua autoridade sobre o sertão⁴⁸⁶. Corta para uma cena no jornal de Pernambuco.

Quinto Bloco: reconhecimento momentâneo.

Após a cena de Lampião sendo filmado apontando o punhal para a câmera, corta para Benjamim, na cidade, entrando em um prédio. A câmera sobe, numa trajetória, e mostra a fachada: “Diário de Pernambuco”, ao som de uma máquina de escrever. Na cena seguinte, Benjamim é entrevistado e narra a sua estada junto ao bando. No plano seguinte, um jornalista anuncia: “Extra! Extra! O árabe que filmou Lampião”⁴⁸⁷. Na casa de seu parente,

⁴⁸⁵ Em um dado momento, Benjamim aponta para a câmera. Esse plano é uma referência ao das filmagens originais, na qual Abrahão é filmado conversando com Lampião e anotando algo. Mello, em seu livro cita um trecho da caderneta de Abrahão, na qual descreve os ferimentos de Lampião. “Ferimentos. 1. Em Taboleiro, M. de Conceição de Piancó, Paraíba, 1919 – no braço e na veria (virilha); 2. No pé, na Serra do Catolé, M. de Belmonte, Pernambuco, em 1924; 3. Em 1926, Tigre, M. de Floresta, Pernambuco; 4. Ferimento leve no quadrilho (quadril), em Pião (Pinhão), M. de Tabaiana, Sergipe, em 1930” (MELLO, Frederico P. *Guerreiros do sol – violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004 p.325). No filme, esses ferimentos são citados. Lampião fala: “ói, os ferimento foram muito. O primeiro foi em tabuleiro, lá em conceição de Piancó, em 1919. foi um ferimento no braço e aqui perto da virilha. Depois teve um no pé, esse já foi perigoso. Foi lá na serra do Cartolé lá em Belmonte, no ano da graça de 1924, eu pensei inté que ia morre. Foi quando fui pra bom conselho”.

⁴⁸⁶ Time: 1:01:57 a 1:02:51. Anexo, p.295

⁴⁸⁷ Time: 1:04:15. Anexo, p.295

Benjamim lê em voz alta para os convidados de um jantar a carta escrita por Lampião reconhecendo as filmagens de Benjamim.

Benjamim tem seu feito reconhecido pelos jornais e pela elite. No entanto, isso vai durar pouco. Da cena do jantar, corta para uma cena em que Tenente Rosa explica o funcionamento de uma Bergmam⁴⁸⁸. No filme há uma ênfase nessa arma. A sua presença está associada à idéia do pesquisador que indica que uma das mortes de Lampião foi causada pelo desequilíbrio nos armamentos da polícia em relação aos cangaceiros.

A câmera faz um movimento de trajetória tendo Rosa ao fundo, e os ouvintes no primeiro plano⁴⁸⁹. Atrás do tenente aparece a foto de Getúlio Vargas ao centro e duas bandeiras: Brasil e Pernambuco. Essa imagem é significativa, representando a centralização do poder na imagem de Getúlio Vargas.

No plano seguinte, um jornalista da Revista *O Cruzeiro* procura por Benjamim Abrahão, que não se encontra no local. Essa cena indica o interesse da revista em publicar as fotos de Lampião.

Nesse bloco, iniciando com a entrada de Benjamim no jornal e terminando com um jornalista da revista *O Cruzeiro* à sua procura, faz referência à publicidade gerada em torno dessas imagens. Publicidade esta que é, de acordo com Mello, uma das balas que matou Lampião.

Sexto Bloco: Apreensão do filme - mortes

Nesse bloco são mostradas imagens da tensão e do abalo vivido pelos cangaceiros. Em uma cena, aparece imagens de um ataque à cidade de Piranhas⁴⁹⁰. Esse ataque é mostrado em

⁴⁸⁸ Time: 1:05:29 a 1:06:49. Anexo, p.295-296.

⁴⁸⁹ Essa cena é semelhante a uma cena do filme “Os Fuzis”, inclusive foi indicado como uma homenagem ao filme. No entanto, de acordo com o diretor, não era essa a intenção, mesmo porque nem conheciam o filme.

⁴⁹⁰ Esta seqüência também seria montada em ação paralela com imagens de Benjamim atravessando o rio, para chegar até Piranhas, onde ocorre o ataque. De acordo com o texto de Dias, o maior desejo de Abrahão era filmar um ataque cangaceiro, mas não conseguiu. Há uma indicação de que Abrahão teria dito, em suas entrevistas para os jornais, que estava perto de

uma ação paralela entre o depoimento de um morador, que explica para a câmera o que aconteceu no ataque de cangaceiros, e os cangaceiros entrando na cidade. Ele conta que o motivo do ataque fora que João Bezerra havia pegado a mulher de Gato, que ficou enfurecido.

Depois dessa cena, aparece Tenente Rosa que pressiona seus policiais em busca de alguma informação. E aqui, novamente, ele não consegue nenhuma informação e sugere que possam estar acobertando Lampião.

Na cena seguinte, Benjamim é mandado embora do bando, em função de problemas que parecem enfrentar. Mesmo insistindo, Benjamim é forçado a deixar. Aparecem imagens do bando caminhando pela mata. Várias outras imagens mostram essa questão da tensão: Benjamim conversa com João Libório, pedindo que tenha mais empenho. Libório fala sobre a situação vivida por Lampião: “...a ousadia de Gato foi de grande irresponsabilidade. Piranhas é ponto de volante, capitão até que vivia em paz aqui nessa área. Ai vem Gato e joga tudo na latrina provocando a desconfiança e o medo.”⁴⁹¹

Além dessa situação descrita por João Libório, é mostrada a tensão criada em alguma instância superior do poder. Da cena de Dona Arminda mostrando a foto de Benjamim que saiu no jornal corta para a imagem de um oficial da polícia chamando a atenção pelo fato de não conseguirem pegar os cangaceiros:

Agora os senhores vão dizer como podemos nos portar diante de uma humilhação dessas? Os senhores sabiam que o governador foi chamado atenção pelo senhor Lourival Fontes por ordem direta do presidente? Não, primeiro eram os equipamentos Se dizia que o cangaceiro era mais municiado que as volantes. Vamos, a gente vai lá, bota tudo que é mais moderno na mão dos senhores, e o que que acontece? Nada. Então, eu me pergunto. O que está acontecendo? Os senhores estão ganhando salário dos bandidos é?⁴⁹²

Corta para cenas originais de Abrahão, o bando pegando água, arrumando o acampamento, conversando com Lampião. No contra plano, aparecem alguns homens

Piranhas, quando houve o ataque, mas, os barqueiros se recusavam a atravessar o rio, com medo. Os planos desse ataque foram reduzidos no filme. Time: 1:07:18 a 1:08:37. Anexo, p.296

⁴⁹¹ Time: 1:12:08. Anexo, p.297

⁴⁹² Time: 1:13:26 a 1:14:10. Anexo, p.298

assistindo. Volta para imagens do bando. Em uma delas eles apontam a arma para a câmera. Contra plano de alguém que assiste. Parece que a arma foi apontada para ele⁴⁹³.

Corta para cena de Bezerra solicitando, através de telégrafo, a metralhadora Bergmam, em Piranhas. Essa cena é mostrada em ação paralela de Adhemar ao telefone, irritado, falando sobre a apreensão do filme.

Um oficial da Polícia chama a atenção dos policiais, outros assistem às imagens de Abrahão, a metralhadora é solicitada para Piranhas. O cerco está armado para a morte de Lampião.

Para a morte de Benjamim Abrahão é indicada duas possibilidades. Numa cena ele é mostrado no quarto, na cama, ao lado de uma moça (Auxiliadora, mulher de Pedro). Nesse caso, é apresentado uma possibilidade de crime passional, tendo em vista que Pedro aparece ao lado do corpo. Em outra cena, Abrahão pressiona João Libório ameaçando denunciá-lo. Depois de sair do local, Libório fala para alguém: “tudo pronto?”, indicando que poderá armar algo contra o libanês.

Benjamim é mostrado num bar, ouvindo a notícia da proibição de seu filme pelo rádio. Na cena seguinte aparece na rua, onde passa por Pedro, o aleijado. Corta para um plano geral da cidade à noite. Ouvem-se gritos. A câmera vai revelando um corpo ensangüentado, estirado no chão. No fim do seu movimento, aparece Pedro, sujo de sangue, comendo um osso⁴⁹⁴.

Na cena seguinte, aparece tenente Rosa que encontra corpos estirados no chão. Em um plano detalhe, vemos que pisa em um frasco de vidro, quebrando-o. Essa imagem sugere que se trata de Lampião. Tenente Rosa fica visivelmente decepcionado.

Depois dessa imagem ia ser inserida uma legenda, que foi suprimida:

⁴⁹³ No roteiro, a cena do filme de Benjamim sendo assistido no DIP seria intercalada com as cenas que remetem à repercussão das filmagens na imprensa. Time: 1:14:11 a 1:16:28. Anexo, p.298

⁴⁹⁴ Time: 1:23:23. Anexo, p.300

Benjamim Abraão Botto, segundo a versão oficial, foi assassinado com 47 facadas por um aleijado, no município de Pau Ferro, hoje Itaíba, Pernambuco, em 18 de maio de 1938, por motivos passionais. No dia 28 de julho de 1938, ao raiar do dia, o grupo de Lampião era massacrado no coito de Angicos. Além do capitão Virgulino e sua companheira Maria Bonita, mais nove outros cangaceiros tombaram neste ataque conjunto das volantes baianas e alagoanas. Todos esses cangaceiros tiveram suas cabeças decapitadas e depois expostas em todas as cidades por onde o cortejo fúnebre passou. A morte de Lampião e de parte de seu grupo, marca o fim de uma era que dominou os sertões nordestinos por mais de quarenta anos”.

Essa longa legenda explicativa foi suprimida no filme. Essa supressão leva a uma possível incompreensão da história por parte do espectador, mas, por outro lado, não adere à prática comum em filmes históricos onde legendas assumem o lugar da “verdade”. O formato do filme está longe de um de filme histórico tradicional. A inserção dos créditos iria contra essa estética.

No caso da morte de Benjamim, optou-se por colocar no filme a versão popular de que fora encontrado esfaqueado com um aleijado comendo um osso. De acordo com Lacerda, essa foi uma versão criada para encobrir o crime cometido supostamente por um coronel. No entanto, tendo em vista que não há documentação sobre isso qualquer afirmação seria uma suposição. Desta maneira, optou-se por encenar a versão da descrição de como fora encontrado e o crime fica sem solução. Supõe-se que fora um crime passional, mas ao mesmo tempo é apenas uma sugestão. Da mesma maneira que é sugerido que possa ter sido João Libório o mandante do crime.

O filme é mais lacunar e menos explicativo do que o roteiro. A supressão das imagens de Abraão em trânsito pode confundir o espectador. No entanto, essa opção é interessante visto que deixa dúvidas, não busca reconstituir ou inventar um trajeto para Abraão, além do essencial. E gera uma impressão que circunda a história e, a história de Abraão: a falta de documentos.

Por outro lado, muitas das cenas foram construídas a partir de referências documentais, como foi o caso das cenas de Abraão no bando, pautadas nas imagens originais, algumas situações vividas por Abraão.

Os roteiristas conseguiram construir uma história ao mesmo tempo pautada numa documentação, sem se prender a ela, transformando dados históricos a favor de suas idéias, e utilizando a estética cinematográfica de forma experimental, também a favor de suas idéias.

4.3 – *Lampião e o cangaço nas telas.*

“Cada um tem um Lampião na cabeça”⁴⁹⁵

Na construção do cangaço, e da vida de Lampião nos seus últimos anos, a pesquisa para o filme não poderia deixar de dialogar com as imagens anteriores e com os discursos construídos em torno de uma figura tão visitada, no entanto, esse diálogo é estabelecido a partir da diferença. Na sua abordagem “inovadora”, como foi classificado, ele não se aproxima nem do gênero *Nordestern* nem da idéia do cangaço revolucionário.

O cangaço rendeu muitos filmes, muitos textos, muitas críticas.⁴⁹⁶

Trabalhar com o tema do cangaço era complicado porque era um tema que era bastante caricato, como era feito até determinado momento. A observação que tinham desse fenômeno, e inclui essa observação exótica, não era só praticada pelas pessoas de fora, mas até as pessoas de dentro parece que gostavam de relevar esse certo folclorismo. E a gente ficava procurando, como é que essa história poderia ter acontecido?⁴⁹⁷

Construir uma interpretação diferente das que existia não seria algo fácil pois o tema do cangaço é bastante recorrente no cinema. De acordo com o pesquisador Marcelo Dídimo

O cangaço foi retratado no cinema brasileiro em várias épocas e de diversas formas. Desde a década de 20 que esta temática fascina cineastas e espectadores, havendo cerca de 50 filmes sobre o assunto, incluindo curtas,

⁴⁹⁵ CALDAS, Paulo. Rio de Janeiro, 25/02/2005, 80 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

⁴⁹⁶ Não pretendo aprofundar na questão das diversas recriações do cangaço no cinema, algo que possui alguns estudos, pretendo apenas apontar para a variedade da produção e das interpretações.

⁴⁹⁷ LACERDA, Hilton. São Paulo, 26/07/2004, 40 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

médias e longas-metragens, ficções e documentários. Durante quase oito décadas de história deste gênero cinematográfico, foram realizados filmes de destaque nacional e internacional.⁴⁹⁸

O mesmo autor, ressalta que

O gênero cangaço se constituiu de tal forma que dialogou com outros gêneros para se criar. Os filmes de aventura, o documentário, a comédia e o erótico se integraram a ele para resultar num gênero nacional que, creio, nunca deixará de existir, pois está passível de novas leituras e é sempre revisitado. É o nosso épico por excelência, um universo mitológico fundamental para a cultura brasileira⁴⁹⁹.

De acordo com Alberto Silva⁵⁰⁰, escrevendo em 1970, havia três tipos de filme de cangaço: os filmes comerciais de Carlos Coimbra e Aurélio Teixeira; o ‘novo’ cangaço de Glauber Rocha e o cangaço da boca-do-lixo de Oswaldo de Oliveira.

Em um dos tipos de filme, o cangaço é pano de fundo para o esquema dramático do herói, o bandido, a mocinha... Esses filmes, rodados em grande número, aproveitavam o que acreditavam ser um filão mercadológico e configuraram o que alguns chamam de *nordestern*⁵⁰¹.

Nesse tipo de filme, o cangaço é construído a partir de um esquema dramático analisado por Lucília Bernardet e Francisco Ramalho. Segundo eles, o personagem principal não é o cangaceiro, mas um homem que *está* no cangaço provisoriamente: “A *problematicidade* do personagem do herói vem justamente do fato dele não ser cangaceiro, vem do fato dele ser um homem de outro grupo, envolvido em circunstâncias de cangaceiro.”⁵⁰²

⁴⁹⁸ DÍDIMO, Marcelo. “Baile Perfumado: o cangaço revisitado” in: CAETANO, M. Rosário. *Cangaço – o nordestern no cinema brasileiro*. P.61

⁴⁹⁹ DÍDIMO, Marcelo apud HAAG, Carlos. “Sem idéia na cabeça e uma arma na mão” *Revista Fapesp*, edição impressa 137, julho de 2007. versão on line Disponível em: <http://www.revistapesquisa.fapesp.br/?art=3278&bd=1&pg=1&lg=> Acesso em: novembro de 2007.

⁵⁰⁰ SILVA, Alberto. “O filme de cangaço”. In: *Filme Cultura*, nº.17, nov/dez 1970, pp. 42-49

⁵⁰¹ O termo *nordestern*, não se refere, pelo que foi possível compreender, aos filmes que tematizam o cangaço, mas, aqueles que tomam o cangaço como pano de fundo de aventuras inspiradas no faroeste americano.

⁵⁰² BERNARDET, Lucília e RAMALHO, Francisco. “Cangaço – da vontade de se sentir enquadrado” in: CAETANO, Maria do R. *Cangaço – O Nordestern no Cinema Brasileiro*. Brasília: Avatar, 2005. pp.33-49 p.33

A história dos filmes gira em torno desse personagem “não-cangaceiro” que encontra-se no cangaço, mas pretende se “redimir”⁵⁰³. O oposto desse personagem é o “verdadeiro” cangaceiro, que, de acordo com esses autores, não é bandido nem herói: “Se o personagem do herói é totalmente ‘simpático’, nem por isso o do cangaceiro é totalmente antipático”⁵⁰⁴.

As principais características do cangaceiro “verdadeiro” são apresentadas, segundo os autores, como pré-estabelecidos, que são: a violência ameaçadora, a religiosidade e o justicamento em relação aos “mais fracos”. Características que parecem suficientes para identificar a personagem que não são problematizadas na tela.

Na análise desses autores as personagens principais do filme de cangaço buscam desculpas por terem feito parte do movimento:

Assim, o cangaceiro-herói-de-filme-brasileiro-de-cangaço – dentro do enredo, com elemento dramático da maior importância – necessita sempre de uma ‘explicação’: há infalivelmente a explicação justificativa ‘de como e por que me tornei aparentemente cangaceiro, mas no fundo não sou’. O herói pode então ser ‘desculpado’ do cangaço.⁵⁰⁵

Comparando a representação do cangaço no filme *Baile Perfumado* com a classificação de Lucília Bernardet, percebemos algumas semelhanças, principalmente no que diz respeito à representação de uma religiosidade do cangaceiro e a excessiva violência. Apesar desses elementos aparecerem no filme, eles ganham uma conotação diferente que contribui para as idéias principais do filme.

De acordo com ela, nos filmes de cangaço, são três as principais características dos seus membros: a violência ameaçadora, a religiosidade e o justicamento em relação aos “mais fracos”. Vimos que esse último item não aparece.

A violência ameaçadora, no entanto, permeia o bando no filme *Baile Perfumado*. No entanto, apresenta uma diferença importante.

⁵⁰³ Os autores citados analisam como alguns dos filmes de cangaço se inspiram na matriz *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953). Os filmes que seguem o mesmo esquema dramático são: *Lei do Sertão*; *A morte comanda o cangaço*, *Três cabras de Lampião*, *O Cabeleira*, *Lampião rei do cangaço* e *Entre o amor e o cangaço*.

⁵⁰⁴ BERNARDET, Lucília e RAMALHO, Francisco. “Cangaço – da vontade de se sentir enquadrado” in: CAETANO, Maria do R. *Cangaço – O Nordeste no Cinema Brasileiro*. Brasília: Avatar, 2005. pp.33-49, p.34

⁵⁰⁵ SILVA, Alberto. “O filme de cangaço”. In: *Filme Cultura*, n.º.17, nov/dez 1970, pp. 42-49, p.49

Dialética de causa-e-efeito, o cangaceiro, contrariamente aos heróis do ‘grande cinema’ (o ‘cowboy’ e o samurai), não vislumbra a presumível distinção entre o Bem e o Mal: enquanto aqueles se batem pela (des) ordem estabelecida, ou têm uma atuação definida, pró ou contra, em cada episódio, o personagem brasileiro instaura o caos permanente tanto nas fileiras da lei quanto no lado do povo.⁵⁰⁶

Essa idéia de instaurar o caos por todos os lados pode gerar uma interpretação de que se trata de um opositor de uma ordem social. No filme *Baile*, Lampião e seu bando têm ações bastante violentas. No entanto, diferente da referência acima, essa não parece ser uma violência gratuita, violência pela violência. No filme, ela é justificada. Sempre há um motivo para as suas ações violentas, não é geradora de “caos”.

Na cena de sangramento, Lampião explica o motivo do ato; na cena em que mutilam um homem, essa ação é justificada na narrativa; Lampião se recusa, por exemplo, a comandar atos de combate apenas para que sejam filmados. Ou seja, existe uma violência grande, mas não é sem motivo. Essa representação indica a inserção da violência do cangaço numa dinâmica social e não apenas como geradora de “caos”.

A religiosidade, a outra característica do personagem presente em outros filmes de cangaço, aparece de maneira forte no filme *O Baile*, seja através das cenas nas quais Lampião comanda uma prece, ou nas diversas inserções misteriosas de Lampião com Padre Cícero. Referência que, novamente, não indica apenas a religiosidade de Lampião mas as suas relações sociais e políticas.

Essas duas características do cangaço presente em alguns filmes (violência e religiosidade), aparecem em *Baile Perfumado*, no entanto, elas apontam para uma outra questão: a inserção de Lampião numa determinada dinâmica social.

Para compreender essa dinâmica social na qual Lampião está inserido, vejamos como a outra abordagem do tema do cangaço compõe um contraponto com *Baile Perfumado*.

⁵⁰⁶ SILVA, Alberto. “O filme de cangaço”. In: Filme Cultura , nº.17, nov/dez 1970, pp. 42-49, p.44

Em outro tipo de abordagem do tema, o cangaço é interpretado como “problema social”. Maurice Capovilla faz uma crítica àqueles filmes que não problematizam o cangaço: “Os filmes simplificaram e ignoraram os verdadeiros dramas, transformaram os cangaceiros em protagonistas e a população em figurantes. Deslocaram o eixo do drama real e não foram capazes de equacionar as partes envolvidas.”⁵⁰⁷ Ou seja, esses filmes não problematizam as “causas” do cangaço, que, de acordo com ele seriam:

...primeiro, por vingança⁵⁰⁸ de atrocidades da Polícia Militar e da Volante – que na verdade era também um bando sob o comando de um típico cangaceiro, caso de Zé Rufino, e outros – como Bezerra – que traficava armas com os próprios cangaceiros. Os soldados também estupravam e matavam. E segundo: a situação agrária do país, mais grave do que hoje, com os coronéis mandando e desmandando em regiões sem lei. Quer dizer, o cinema de cangaço não conseguiu retratar a realidade social e política com informação capaz de dar consequência ao conflito. Em vez disso, só soube fazer um mero e simplista gênero de filme de aventura, sem começo, sem meio e sem fim⁵⁰⁹.

Essa explicação para o cangaço aparece em filmes como, por exemplo, *Memórias do Cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965), no qual os cangaceiros são identificados com “heroísmo” e “bondade”, vítimas da violência das volantes. Ou, em *Deus e o Diabo*, no qual o cangaço, junto ao messianismo, são os dois caminhos seguidos contra a situação miserável do sertanejo.

O filme *Memórias do Cangaço* cria outra vertente de representação do cangaço que busca o cangaço “real” como problema social. O filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, marco do cinema brasileiro, constrói uma interpretação histórica para o fenômeno que não é apenas pano de fundo para o desenrolar de histórias vendáveis. O cangaço é, no filme, juntamente com o messianismo, um dos dois caminhos possíveis como resposta ao sistema

⁵⁰⁷ CAETANO, Maria do R. “O Cangaço nos documentários da Blimp Filmes” (Entrevista com Maurice Capovilla) in: CAETANO, Maria do R. *Cangaço – O Nordeste no Cinema Brasileiro*. Brasília: Avatar, 2005. pp.55-60, p.58

⁵⁰⁸ Frederico Pernambucano de Mello aborda o tema da vingança no cangaço a partir da idéia de “escudo ético” que seria uma espécie de justificativa para a permanência no cangaço. Essa vingança normalmente não era levada a cabo pois, se cumprida, se perderia a justificativa para a permanência no cangaço. Por isso a idéia de “escudo ético”.

⁵⁰⁹ CAETANO, Maria do R. “O Cangaço nos documentários da Blimp Filmes” (Entrevista com Maurice Capovilla) in: CAETANO, Maria do R. *Cangaço – O Nordeste no Cinema Brasileiro*. Brasília: Avatar, 2005. pp.55-60, p.58

social injusto. O cangaço é interpretado como uma forma de oposição ao sistema, de luta revolucionária, que, no entanto não traz resultados concretos.

Essa idéia é semelhante à apresentada por E.J. Hobsbawn. De acordo com ele, o banditismo social é um “fenômeno que apresenta afinidades com a revolução, por representar um protesto social”⁵¹⁰; “...ainda que na prática o banditismo social nem sempre possa ser separado nitidamente de outros tipos de banditismo, isto não afeta a análise fundamental do bandido social como um tipo especial de protesto e rebelião camponesa.”⁵¹¹ Apesar da sua característica de protesto, essa não é suficiente para desencadear uma revolução, pois os bandidos

...eram, politicamente, incapazes de oferecer uma alternativa real aos camponeses. Ademais, sua posição tradicionalmente ambígua entre os poderosos e pobres, como homens do povo que, contudo, desprezavam os fracos e os passivos, como uma força que em tempos normais atuava dentro da existente estrutura social e política ou em suas margens, e não em posição a ela, limitava seu potencial revolucionário. Podiam sonhar com uma sociedade livre em que todos fossem irmãos, mas a perspectiva mais óbvia para um revolucionário-bandido bem sucedido era tornar-se um proprietário de terras.⁵¹²

As suas análises influenciaram as leituras posteriores do cangaço que é caracterizado por ele como uma *espécie* de banditismo social⁵¹³. Há várias referências a esse autor em interpretações do cangaço no cinema. Às vezes citado diretamente e às vezes indiretamente.

“O cangaceiro, um pouco individualista, um pouco sociável, é o mais realista de todos [em relação ao cowboy ou o samurai]. Não aceitou a sociedade, não se vende, está fora, à margem, sempre caçado pelos ‘macacos’, desagradando os sofrendores, vingando os oprimidos”⁵¹⁴ “Sabemos que o cangaceiro é um bandido social, na denominação do historiador inglês Eric Hobsbawn. Ele nasce na revolta diante da desigualdade social, mas não se constitui agente transformador. ...”⁵¹⁵

⁵¹⁰ HOBBSAWM, E.J. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969. p.96

⁵¹¹ *Ibid.*, p.35

⁵¹² HOBBSAWM, E.J. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969. p.106

⁵¹³ Cf. “Os vingadores” (capítulo dedicado à análise do cangaço) in: HOBBSAWM, E.J. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969. p.54-66

⁵¹⁴ SILVA, Alberto. “O filme de cangaço”. In: Filme Cultura, n.º.17, nov/dez 1970, pp. 42-49, p.46

⁵¹⁵ ORICCHIO, Luiz Zanin. “O Cangaceiro Paradoxal – Corisco em ‘Deus e o Diabo na Terra do Sol’” in: CAETANO, Maria do R. *Cangaço – O Nordeste no Cinema Brasileiro*. Brasília: Avatar, 2005. PP.51-54, p.52

A visão do cangaceiro como um bandido revolucionário, ou um justiceiro, criado pelas “injustiças sociais”, é construída e, posteriormente retomada, também a partir de uma visão de “esquerda”. O cangaço foi interpretado como um movimento social revolucionário pelos comunistas na década de 1930. No relatório a Moscou sobre a situação pré-revolucionária em que vivia o Brasil, em 1934, Antônio Maciel Bonfim (codinome Miranda), caracteriza o cangaço como um movimento “revolucionário”:

Os guerrilheiros cangaceiros fazem chamamentos à luta, unificam os camponeses pobres e lutam pelo pão e pela vida. O governo já não está em condições de vencer este movimento. (...) Lampião e seus partidários são guerrilheiros cujo nome e façanha correm de boca em boca, com atos arrojados de defensores da liberdade, defensores da vida do camponês...⁵¹⁶

De acordo com Marly Vianna, Prestes absorveu acriticamente as idéias dos comunistas brasileiros, dentre elas, essa visão do cangaço revolucionário:

Na absorção acrítica das idéias dos comunistas brasileiros, Prestes adotou uma posição que traria trágicos resultados em 1935: a visão do cangaço como um movimento de camponeses revolucionários. Em sua carta aberta, mencionava já o combate a Lampião como prova do reacionarismo do governo de Vargas.⁵¹⁷

Na década de 1930, o cangaço era considerado um movimento guerrilheiro e contestatório, que apoiaria o movimento revolucionário dos comunistas, o que não ocorreu no Levante de 1935. Na década de 1950, essa idéia parece ser retomada:

Até fins dos anos 1950, mal se falava do cangaço, mas a partir de então sua figura ressurgiu num novo contexto quando o mundo rural volta a ser objeto de interesse e surge, com a consciência política camponesa, uma identidade regional nordestina que se cristaliza em torno de Lampião, que assume uma dimensão política, como um herói da luta contra a grande propriedade”, nota Élise. A ponto de, em 1959, Francisco Julião declarar, em entrevista, que “Lampião foi o primeiro homem do Nordeste oprimido pela injustiça dos poderosos a batalhar contra o latifúndio e a arbitrariedade. É um símbolo de resistência.”⁵¹⁸

⁵¹⁶ QUEIRÓS (pseudônimo de Miranda) “Em vésperas da Revolução no Brasil”. Informe apresentado à III Conferência dos PCs da América Latina, conforme tradução do PCB (publicada em separata) de *La Internacional Comunista*, nº.5, abril de 1935, pp.426-444 apud VIANNA, Marly A. G. *Revolucionários de 35: sonho e realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.114

⁵¹⁷ VIANNA, Marly A. G. *Revolucionários de 35: sonho e realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.91

⁵¹⁸ HAAG, Carlos. “Sem idéia na cabeça e uma arma na mão” *Revista Fapesp*, edição impressa 137, julho de 2007. versão on line Disponível em: <http://www.revistapesquisa.fapesp.br/?art=3278&bd=1&pg=1&lg=> Acesso em: novembro de 2007

Baile Perfumado não se adequa às estruturas do *nordesten*, também não possui essa característica do “banditismo social”, nem na sua versão “pré-revolucionária”, a idéia do banditismo social não aparece no filme. E essa ausência faz um contraponto com uma das suas idéias principais a respeito do cangaço: Lampião não é um bandido social, não é revolucionário e não está preocupado em transformar a sociedade, mas sobreviver no esquema do qual faz parte. Isso pode ser percebido, por exemplo, na relação que estabelece com os “coronéis”.

De acordo com Hobsbawn, o fato do cangaceiro estabelecer relações com os coronéis e estar inserido nos esquemas dessa sociedade não significa que faça parte dela, mas que precisa escoar as suas mercadorias e continuar sobrevivendo. Assim, para ele, a inserção nessa dinâmica não é uma participação ativa, mas como uma necessidade de sobrevivência. E isso não faz dos cangaceiros participantes dessa sociedade. Diferente da imagem representada pelo filme. Para Hobsbawn,

... o que existe de fundamental na situação social do bandido é a sua ambigüidade. Ele é um marginal e um rebelde, um homem pobre que se recusa a aceitar os papéis normais da pobreza, e que firma sua liberdade através dos únicos recursos ao alcance dos pobres – a força, a bravura, a astúcia e a determinação. Isto o aproxima dos pobres: ele é um deles também. Coloca-o em oposição à hierarquia de poder riqueza e influência; ele não é um dos que possuem isto. Nada transformará um salteador rural em ‘fidalgo’, pois nas sociedades em que floresce o banditismo, a nobreza e a fidalgia não são recrutados entre a plebe. Ao mesmo tempo, porém, o bandido é inevitavelmente arrastado à trama da riqueza e do poder, porque, ao contrário dos outros camponeses, ele adquire a primeira e exerce o segundo. Ele é ‘um de nós’, constantemente envolvido no processo de associar-se a ‘eles’. Quanto mais bem sucedido é um bandido, tanto mais ele é ao mesmo tempo um representante e campeão dos pobres e parte integrante do sistema dos ricos.⁵¹⁹

O autor deixa claro essa separação entre os mundos: “eles” e “nós”. E é justamente o contrário do que o filme tenta mostrar em vários sentidos. Em uma cena do filme *Baile Perfumado* aparece Lampião, e alguns cangaceiros jogando cartas com um coronel⁵²⁰. No diálogo entre eles as referências ao jogo são confundidas com o problema a ser resolvido. A

⁵¹⁹ HOBBSAWM, E.J. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969, p.86

⁵²⁰ Time: 0:51:40 a 0:53:21. Anexo, p.292

cena é de um jogo de carta: um jogo do qual fazem parte o coronel e o cangaceiro. A câmera faz um movimento circular: um círculo dentro do qual estão cangaceiros e coronéis. Não há plano e contra-plano. Mas um longo plano circular em torno dos personagens. Os personagens não estão opostos, mas fazem parte da mesma trama, da mesma rede de relações, do mesmo círculo. A dinâmica das imagens, nessa cena, indica essa relação entre ambos.

Essa simbiose entre cangaceiros e coronéis é defendida por Mello. Na sua interpretação, ambos não estão opostos por interesses diversos, mas unidos numa teia de interesses.

Ao contrário do que teimam em afirmar certos intérpretes, não é possível surpreender uma relação de antagonismo necessária entre cangaceiro e coronel, tendo prosperado – isto sim – uma tradição de simbiose entre essas duas figuras, representada por gestos de constante auxílio recíproco, porque assim lhes apontava a conveniência. Ambos se fortaleciam com a celebração de alianças de apoio mútuo, surgidas de forma espontânea por não representarem requisito de sobrevivência nem para uma nem para outra das partes, e, sim, condição de maior poder.⁵²¹

No filme, ao contrário de um revolucionário, Lampião tem anseios “burgueses”; ao contrário de um movimento conservador, o cangaço dialoga com a modernidade tecnológica, com o mundo contemporâneo, mesmo tendo sido destruído por esse mundo. No *Baile*, Lampião, e seu bando, não são vítimas do sistema, não são o resultado de uma sociedade injusta, a qual se opõem, mas fazem parte dela. São um poder na disputa social: “governador do sertão”.

Mello, ao criticar a abordagem heroicizante de, por exemplo, Frederico Maciel, deixa clara a sua visão:

...as mentes intelectualizadas vivem a procurar com medo de se verem arrastadas a essa conclusão a um só tempo dura e verdadeira, e que certamente lhes repugna os espíritos tão delicadamente humanitários quanto revisionistas da matéria histórica: há aventureiros sem proposta social. Sem nenhuma plataforma em benefício da gente com que vivem. Despreocupados de todo dessas coisas que fazem os heróis. É este o caso de Lampião que, no

⁵²¹ MELLO, Frederico P. *Guerreiros do sol – violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004. p.87-88

dizer do seu colega e comandado por nove anos, Balão, ‘não queria mudar nada’.⁵²²

A oposição apresentada no filme está entre cangaceiros e policiais. No entanto, mesmo essa oposição é inserida numa dinâmica social no qual não se apresenta uma oposição de classes. Ao observar, o embate entre cangaceiros e a polícia, há vários elementos que indicam uma certa similaridade entre eles. O oponente do cangaceiro no filme não é um representante do Estado na sua força repressiva, nem o representante da “classe dominante”. Ele se parece mais com um “vingador” que usa os mesmos métodos de combate.

No início do filme, na fala nervosa de Tenente Lindalvo, é indicado que existe ali uma relação passional de guerra. Na sua ameaça ao cangaceiro, apela para seu nome de família: “Promessa de um Rosa é dívida de cemitério”. Nos seus métodos, Lindalvo Rosa demonstra uma violência similar à imputada aos cangaceiros. Parece que ambos são igualados nesse sentido. Lindalvo molesta um morador e sua mulher, decepa a cabeça de um cangaceiro, ameaça os policiais. Ao longo do filme, o tenente empreende uma “caça” que não consegue realizar. Ao final, os cangaceiros são mortos, mas por um outro tipo de poder, esse sim, Estatal. O que mata Lampião é um elemento externo àquela dinâmica social e não o seu oponente interno.

4.4 – Abrahão: entre artista e comerciante

*O personagem de Benjamim Abrahão saiu vivo da cabeça da gente através dessa ótica de Frederico*⁵²³.

Benjamim Abrahão Calil Boto, a partir do filme *Baile Perfumado*, passou a ser conhecido de um público mais amplo, pois as suas imagens e os seus feitos já eram de conhecimento de um público mais seletivo de pesquisadores do cinema.

⁵²² MELLO, Frederico P. *Guerreiros do sol – violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004, p. 317

⁵²³ LACERDA, Hilton. São Paulo, 26/07/2004, 40 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

Como os outros elementos da pesquisa para o filme, a representação de um personagem histórico é resultado de processos de escolhas. No filme, esse personagem desconhecido ganhou materialidade, fala, gestos, olhares, atitudes. Como criar isso nas telas? A pouca documentação existente sobre sua vida são reportagens de jornais das décadas de 1920 e 1930⁵²⁴, utilizada, provavelmente, por Humberto Dias para escrever o seu artigo referência sobre a história de Abrahão.

De acordo com o diretor Paulo Caldas, ao ler o artigo de José Humberto Dias, ele ficou encantado com a história narrada sobre o libanês que conseguiu filmar Lampião. Apesar disso, não foi a visão desse autor que baseou a construção do personagem. No filme, Benjamim Abrahão foi resultado de um processo de pesquisa que partiu, no entanto, da ótica do pesquisador Frederico Pernambucano.

Na versão construída por Dias, Abrahão era, desde sua vida no Líbano, um inconformado: “...ele planejava sua viagem enquanto perambulava pelas montanhas que eram refúgio para os inconformistas de todas as religiões e adversários de qualquer regime político”⁵²⁵.

Ao chegar ao Brasil, ele se enturmara e freqüentava as diversões da cidade, dentre elas, o cinema, onde teria assistido a vários filmes importantes do Ciclo de Recife. Querendo diversificar seus negócios, viajou para Juazeiro, onde conheceu Padre Cícero, por quem foi acolhido, e onde também conheceu Lampião. Nesse período, pode observar o cangaceiro e seu bando, que segundo Dias: “Por trás do facínora cruel e demoníaco se escondia a postura

⁵²⁴ Há notícias de Abrahão na imprensa, algumas com entrevistas suas, em: *Correio de Aracaju* (21/10/1936), *Diário de Pernambuco* (27/12/1936); sobre a filmagem de Lampião; *O Povo* (28/12/1936; 29/12/1936, 31/12/1936, 12/01/1937 e 03/04/1937); *Diário de Pernambuco* (16/01/1937; 20/01/1937; 12/02/1937); *O Cruzeiro* (06/03/1937); *Correio de Aracaju* (11/05/1938). Citado em FACÓ, Rui. *Cangaceiros e Fanáticos*. 4ª. edição – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976 e MELLO, Frederico Pernambucano. *Guerreiros do sol*. 2ª. edição. São Paulo: A Girafa, 2004

⁵²⁵ DIAS, José Humberto. “Benjamim Abrahão, o mascate que filmou Lampião” in: *Cadernos de Pesquisa*. Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro/Embrafilme - n.1 set.1984. pp.25-38, p.25

de um príncipe tropical, com gestos nobres e calculados”⁵²⁶. Dias, em seu texto, indica que esse encontro possa ter sido a semente da idéia da filmagem posterior:

O libanês passou dias olhando e analisando as fotos pousadas dos temidos guerreiros. Os textos que fez para os jornais não foram publicados. Aquelas palavras chocaram os editores: era o Demônio pintado com as cores dos Anjos! O que fazer para transmitir a dimensão do real daquele bando de celerados, sobretudo do seu líder? [...] De impressão passou a obsessão aquele desejo de revelar uma verdade. A nação estava diante de um enigma, um pesadelo, um mito... Era necessário alguém romper esse obstáculo, transpor a lenda, rasgar a mentira, ferir as aparências e alcançar a sua essência. (grifo meu)⁵²⁷.

O autor faz questão de pontuar que os motivos de Abrahão era esse desejo de documentar ou revelar uma dada realidade. E esse anseio se agravou quando assistiu a um filme sobre Lampião que considerou falso e sensacionalista. De acordo com Dias, como Abrahão estava interessado em cinema, comprou uma revista que trazia informações sobre Robert Flaherty e John Grierson. Esse autor tenta, com isso, criar referências para Abrahão na história do documentário.

Dias continua contando sua história e fala sobre as negociações feitas por Abrahão para não chegar ao bando de “peito aberto”, como havia feito antes aqueles que não conseguiram filmar o cangaceiro.

A trajetória que ele descreve parece ter contribuído na trajetória apresentada no filme. No entanto, a imagem que ele constrói do inconformismo de Abrahão e do anseio de “revelar” uma determinada realidade não foi construída no filme. De acordo com as declarações de Hilton Lacerda, o personagem de Abrahão foi construído a partir das considerações de Frederico Pernambucano, para quem, sem desconsiderar a importância de Abrahão, ressalta que os seus motivos não eram a vontade de mostrar uma realidade em função de seu inconformismo, mas de, ao mostrar o “desconhecido”, ter algum sucesso comercial.

Personagem diferente da criada por José Humberto:

⁵²⁶ DIAS, José Humberto. “Benjamim Abrahão, o mascate que filmou Lampião” in: *Cadernos de Pesquisa*. Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro/Embrafilme - n.1 set.1984. pp.25-38, p.25

⁵²⁷ *Ibid*, p.27

E ele deu uma coisa para Benjamim Abraão que isso eu acho muito bom comentar, que eu acho que constrói bem o personagem de Abraão. Espero, pelo menos, que construa: é que Benjamim Abraão não era um artista, ele se tornou artista por causa do valor do documento que ele filmou. Mas a intenção de Benjamim Abraão não era fazer arte, não era também uma curiosidade antropológica de ir lá e filmar os cangaceiros. Não! O que ele queria era filmar os cangaceiros, depois mostrar nas cidades e cobrar ingresso para isso. Era ganhar dinheiro para as pessoas matarem uma curiosidade. Pra gente parece banal, mas ninguém sabia quem era Lampião. Não existia imagem em movimento de Lampião. Era uma coisa muito clara, ele queria ganhar dinheiro e montou mundos e fundos para fazer. Imagina! Você chegar, naquele período, no sertão do Brasil e sair de cidade em cidade mostrar um filme com Lampião aparecendo, ia ser um fenômeno de bilheteria!⁵²⁸

Ou seja, essa dimensão comercial do empreendimento é bastante diferente da imagem quase heróica criada pelo texto de José Humberto. E aqui, foi decisiva a interpretação proposta por Mello, e incorporada ao filme, segundo a qual, Benjamim Abrahão foi um negociante, acima de tudo.

O pesquisador forneceu alguns elementos, levantou dados, mas, para dar materialidade a esta personagem, Duda Mamberti precisou buscar mais elementos. Ele pesquisou o sotaque libanês com famílias de imigrantes. “A segunda parte da pesquisa foi a análise do roteiro, que fizemos ao lado do libanês Mounir Maasri, que nos situou histórica e geograficamente o Líbano daquela época”⁵²⁹. Os dados que faltavam para a personagem, conseguiu nas conversas com Frederico Pernambucano de Mello, que conta que Duda Mamberti “queria saber se [Abraão] era canhoto ou destro, se falava grosso ou fino”, e coisas do gênero.

Um dos pontos importantes a serem ressaltados é que a construção de um personagem histórico, seja no cinema ou na historiografia, é resultado de um processo no qual se misturam pontos de vistas, concepções, abordagens e, além disso, documentação. Assim, esse resultado não é único para todas as representações mas diverso e dinâmico. A imagem que fica é resultado de um processo particular e temporal.

⁵²⁸ LACERDA, Hilton. São Paulo, 26/07/2004, 40 minutos. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF.

⁵²⁹ Mamberti, Duda. In: *Tribuna da Imprensa*, 01/08/97

E, como não poderia ser diferente, desse processo fazem parte também seleções, omissões e, principalmente, escolhas. Assim, uma personagem histórica reconstruída nunca será “o personagem”, mas “uma possibilidade”, fruto de um processo de seleção, escolhas e acasos de uma determinada temporalidade.

Vale ressaltar que, parte de um processo de escolha, no presente caso, a criação da personagem de Abrahão, esteve pautada numa documentação e pesquisas o que confere a ele, não uma representação “verdadeira”, mas, uma representação com credibilidade que é, inclusive, citado como referência⁵³⁰. O filme construiu a sua legitimidade através da pesquisa histórica.

4.5 - Ferramentas da idéia: cenário, figurino, adereços, música

O cenário da caatinga verde e cercado de água chama a atenção em um filme que se passa no sertão nordestino. No filme, esse cenário ocupa um papel importante e é ressaltado em várias cenas.

Já na segunda seqüência, é mostrada uma cena de combate entre membros da volante (polícia) e os cangaceiros. Esse combate é filmado em planos fechados e se passa entre árvores e arbustos verdes. As personagens circulam por esse cenário.

Mas, a cena mais marcante do filme, nesse sentido, é um plano aéreo sobrevoando o rio São Francisco na região do Raso da Catarina. A cena aérea no meio de um canyon, com o rio abaixo é uma imagem desconhecida, diferente das divulgadas sobre o “Nordeste”. Não é uma imagem com a qual é associada essa região.

O encontro de Benjamim com Lampião é realizado numa região cercada de verde, perto de uma espécie de açude. A água, além do verde, tem uma presença marcante. Em

⁵³⁰ Cf. HOLANDA, Firmino. *Benjamim Abrahão*. Edições Demócrito Rocha, 2000. p.77

várias cenas, o bando está perto de algum rio. Em duas cenas o bando aparece no barco, atravessando o rio. O jogo com João Libório ocorre na beira de um rio.

O cenário desse filme não é apenas a representação do espaço onde ocorrem as ações. É também uma idéia. E uma idéia que dialoga com outros filmes e pontua a sua diferença: em vez de um sertão seco, como aparece em outros filmes, o sertão é verde.

Maria do Rosário Caetano criticou o verde exagerado do filme “Mas a paisagem-cenário de Virgulino Ferreira, esposa e bando, documentada por Abrahão, era agreste. Caatinga bruta. Basta ver ‘Memórias do Cangaço’, de Paulo Gil Soares”⁵³¹

Apesar da caatinga passar por momentos de pouca chuva, o que gera uma paisagem quase desértica, no período de chuvas, no entanto, a caatinga se torna verde. Mello fez questão de ressaltar essa idéia, dando uma possibilidade, a partir de uma documentação, de construir uma imagem diferente das imagens de sertão.

Esse mito de um sertão excessivamente seco, ou seco o tempo todo, um sertão lunar, não é verdadeiro. Você tem no sertão o verde alternando com o cinza. E o cangaço perpassa os dois universos (...) Lampião andou muito tempo no vale do São Francisco e gostava do rio, tomava banho à noite e tal. Mas andou também no alto sertão onde se passa três meses sem tomar banho.⁵³²

A *secura* do sertão é reiterado nos filmes de cangaço. Em alguns, o objetivo parece ser aproximar o cenário de um cenário de faroeste, em outros, o sertão é uma metáfora.

A representação do sertão seco nos filmes rodados no interior de São Paulo faz parte do esquema associativo do filme *nordestern* com o faroeste americano rodado na paisagem desértica. “...o filme *O Cangaceiro* (1953) deriva, no que concerne ao visual, do faroeste norte-americano e do cinema mexicano, onde aparecem a paisagem desértica, a vegetação de caatinga na qual reponta o cacto, o gado à gandaia, os ginetes e os sombreros.”⁵³³

⁵³¹ CAETANO, Maria do R. “ ‘Baile Perfumado’ é um canto ao Nordeste” *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, p.1 01/08/1997

⁵³² MELLO, Frederico Pernambucano. Recife, 14/01/2003, 50 minutos. Entrevista realizada por Cristiano Ramalho com perguntas de Vitória Fonseca. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

⁵³³ GALVÃO, in: CAETANO, Maria do R. *Cangaço – O Nordestern no Cinema Brasileiro*. Brasília: Avatar, 2005. pp. , p.86

A luta travada em *Deus e o Diabo* tem como cenário o sertão, que aqui representa um espaço generalizado. Não é apenas o sertão, é também o Brasil, o mundo. A generalização aparece também no tratamento do tema que, apesar de referir-se a acontecimentos datados, não especifica um deles, mas usa-os para falar de um movimento da história mais amplo⁵³⁴.

Em sua representação da ‘dinâmica do mundo’, a narração conjuga no passado ou no futuro, saltando da gênese, não tão remota, para o apocalipse, declarado urgente. (...) No seu movimento contraditório, o filme configura um processo social que, *de fato*, caminha como realização de um destino, enquanto que, *de direito*, o recado explícito das vozes outorga a humanidade a condição de sujeito. Pelo direito e pelo avesso, sopro do destino ou da práxis, são onipresentes os ventos da história.⁵³⁵

Se o sertão é também a imagem do atraso, nada mais coerente com a idéia de modernidade no sertão do que a representação do sertão verde, local de vida. O sertão aqui não é metáfora do Brasil, mas da riqueza local, da cultura, principalmente pernambucana.

As primeiras imagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, gado morto, seca, apresenta a miséria do sertão. No filme *Baile*, a cena aérea sobre o raso da Catarina, no início do filme, apresenta o cenário da ação ressaltando não sua miséria, mas a sua abundância.

O filme constrói uma imagem que é o avesso das imagens do Nordeste. Um outro regime de historicidade parece operar sobre essa construção. A imagem construída do Nordeste⁵³⁶ parece não existir nesse filme. O espectador estrangeiro não reconhece no filme o Nordeste e o sertão que conhece pelas outras imagens:

O Nordeste seria uma realidade marcada pela ausência de musicalidade, de sons, de linguagem; seria um espaço do desolamento, da tristeza, do lamento expresso no ranger monocórdio de uma roda de carro de boi, como no filme *Vidas Secas*. Um mundo em preto e branco, de luz crua e causticante, quase amorfo; um antiespetáculo do patrimônio cultural da miséria, do aboio triste e repetitivo, entorpecido ao som de uma incelência, ou, pelo contrário, o Nordeste verborrágico, barroco, grandiloquente, de Glauber Rocha. Espaço onde a natureza devastada, de amplos cenários garranchentos, era ainda o personagem central, onde o homem, de tão servil, beirava a animalidade. Um universo insano a girar diante do espectador. O Nordeste do Cinema Novo aparece como um espaço homogeneizado pela miséria, pela seca, pelo cangaço e pelo messianismo. Um universo mítico quase que desligado da

⁵³⁴ De acordo com as considerações de XAVIER, Ismail. *Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983

⁵³⁵ *Ibid.*, p.117

⁵³⁶ Cf. ALBUQUERQUE JR., Durval M. *A invenção do Nordeste*. Recife: FJN, Ed. Massangana/São Paulo: Cortez, 2001

história. O sertão é nele tomado como síntese da situação de subdesenvolvimento, de alienação, de submissão a uma realidade de classes, é uma situação exemplar, que podia ser generalizada para qualquer país do Terceiro Mundo. Importa pouco a diversidade da realidade nordestina e todas as suas nuances, o que interessa são aquelas imagens e temas que permitam tomar este espaço como aquele que mais choca, aquele capaz de revelar nossas mazelas e, ao mesmo tempo, indicar a saída correta para elas.⁵³⁷

Além da idéia no cenário, aparecem idéias também no figurino.

No processo de elaboração dos figurinos, a presença do pesquisador foi fundamental.

Um das idéias defendidas por Frederico Pernambucano é que o cangaceiro, diferente de um bandido comum, não tem medo de se mostrar. Inclusive, o próprio traje colorido indica isso.

Mello defende a precisão na construção dos trajes dos cangaceiros e faz uma crítica à representação dos cangaceiros no cinema:

...eu fui procurado pelo Carlos Coimbra, e ele se aborreceu comigo quando eu o critiquei (ele tinha feito Lampião, rei do cangaço, com Leonardo Villar). Ele disse: 'Frederico, em matéria de traje eu não tenho que aprender com você, porque você viu no Lampião, rei do cangaço, que eu fiz para o Leonardo Villar? O traje é perfeito'. Tanto não é perfeito, eu vou dizer uma coisa a você, aquela cartucheira de ombro, pousada apenas em cima de uma camisa de tricoline, com a fricção aquela camisa não duraria 2 dias. Ele disse, "você está muito chato, querendo...", eu falei "não, a cartucheira repousa sobre o bernal, e a alça do bernal repousa sobre a coberta. E, debaixo da coberta o dolman, ou túnica, e debaixo da túnica uma camisa social. Quando se coloca a cartucheira em cima de uma camisinha de tricoline fino, aquilo pesado, com pala de fusil [...], sua camisa não durava um dia. Você me desculpa, sou obrigado a ser chato, porque eu convivi com cangaceiros. São coisas etnográficas que você pode respeitar ou não respeitar"⁵³⁸.

No filme *Baile*, as suas orientações chegaram até as costureiras:

Eu trazia as peças autênticas, tive várias conferências. É muito importante você dizer que houve conferência do historiador com as costureiras. Por que não? Um historiador, com toda a pompa, que não é meu caso, sentado na mesa com as costureiras. "Dr. Frederico, isso é ponto corrido, é ponto de arroz, é ponto cheio?" E tal. Eu já tinha ... é ponto corrido, ou ponto de matiz, "e é costurado como?" Na máquina Singer, aquela maquininha pequena e tal...⁵³⁹

Mas, a questão da indumentária vai além da precisão histórica. Para Mello ela é parte fundamental da sua idéia de estética do sertão. Na sua classificação dos vários tipos de

⁵³⁷ ALBUQUERQUE JR., Durval M. *A invenção do Nordeste*. Recife: FJN, Ed. Massangana/São Paulo: Cortez, 2001, p.279

⁵³⁸ MELLO, Frederico Pernambucano. Recife, 14/01/2003, 50 minutos. Entrevista realizada por Cristiano Ramalho com perguntas de Vitória Fonseca. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

⁵³⁹ *Idem*

cangaço (“cangaço meio de vida”, “cangaço de vingança” e “cangaço-refúgio”) um dos pontos de diferenciação entre “cangaço de vingança”, em menor número, e “cangaço meio de vida” é a vestimenta. No primeiro caso, os trajes são sóbrios e visam uma praticidade, diferente do traje “meio de vida”:

...o autêntico interesse guerreiro-vingador e a decorrente inadaptação que caracterizam o homem do cangaço de vingança refletem-se na sua vestimenta, impondo uma sobriedade muito grande e restringindo o equipamento ao necessário e funcional na guerrilha. Não há estrelas nos chapéus dos vingadores.⁵⁴⁰

O autor identifica distintas fases do cangaço na vida de Lampião a partir do seu traje:

No caso de Lampião, por exemplo, as fotografias fornecem excelente confirmação do modo como ele se insere no sistema de classificação que defendemos. É que tendo enquadrado o *capitão* como representante do cangaço profissional, por ter sido esta a modalidade criminal que predominou fartamente em sua vida, aceitamos que nos anos iniciais de sua longa carreira ele tenha-se dedicado ao cangaço de vingança, envolvendo-se em ferrenhas disputas contra os Nogueira e José Saturnino, em Pernambuco, e contra José Lucena⁵⁴¹, em Alagoas, para muito cedo se acomodar, reorientando a sua vida na direção do profissionalismo aventureiro, em processo de transtipicidade já comentado. Se examinarmos uma fotografia do Lampião vingador da fase autenticamente guerreira, o veremos absolutamente sóbrio. Ao contrário, o Lampião da década dos 30, da fase profissional em que o cangaço era apenas um meio de vida e os combates, coisas a evitar, enfeitava-se dos pés à cabeça.⁵⁴²

É pelo traje também que o autor questiona a idéia do “banditismo”

...o banditismo geralmente propende para a ocultação. O cangaceiro é o contrário. Cangaceiro tinha um traje tão espantoso que só se compara ao samurai japonês e ao cavaleiro medieval europeu. No Brasil, não tem similar, não tem similar. Pode procurar em todas as regiões brasileiras um tipo de traje que caracteriza um grupo social, e que rivalize com o cangaceiro, não tem rival. O único rival que você vai encontrar é na lúdica, ou no lado carvanalesco e não por acaso, muitas vezes, o traje do cangaceiro foi chamado de carvanalesco⁵⁴³.

E que questiona a existência de um “ideal maior” na vida:

A profusão de cores no traje do cangaceiro é uma coisa absurda. Eu estudei isso a fundo mostrando que essa é a realidade. E esta realidade nós

⁵⁴⁰ MELLO, Frederico P. *Guerreiros do sol – violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004, p.141

⁵⁴¹ Em quem os roteiristas se inspiraram para criar a personagem de Lindalvo Rosa.

⁵⁴² MELLO, Frederico P. *Guerreiros do sol – violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004, p.142

⁵⁴³ MELLO, Frederico Pernambucano. Recife, 14/01/2003, 50 minutos. Entrevista realizada por Cristiano Ramalho com perguntas de Vitória Fonseca. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

transpusemos para o *Baile Perfumado*. Quer dizer, a estética é uma projeção de uma mentalidade. A mentalidade é essa: vamos viver a vida, não vamos nos preocupar, nada de acumulação, nada de noção capitalista, vamos viver sem lei nem rei e vamos ser felizes!⁵⁴⁴

Essas idéias de Mello orientaram a construção dos figurinos. E esses figurinos, como vimos, não foram construídos para criar uma pretensa legitimidade da “reconstituição verdadeira”, mas, compõe, junto aos outros elementos do filme, uma determinada abordagem proposta pelo filme.

Como já vimos, uma das idéias norteadoras do filme foi a idéia da entrada da modernidade no sertão. Essa modernidade, expressa em novas tecnologias, aparece em várias cenas do filme. Há que se pontuar também a contradição estabelecida em relação ao cangaço pois, se os novos equipamentos passaram a fazer parte da vida do cangaço, eles também foram responsáveis pela sua extinção⁵⁴⁵.

A “modernidade” entra no cotidiano cangaceiro tanto nos objetos de uso pessoal, no cinema, fotografia, armamentos, mas também no armamento do inimigo, no fácil deslocamento das tropas e de informações (telefone, telégrafo), na centralização do poder.

Lampião teria sido, por um bom tempo, um conservador em relação às “pontadas do progresso”⁵⁴⁶. No entanto, a sua rejeição às “coisas do cão” havia mudado.

Na fase final de suas tropelias, entre os anos de 1936 e 1938 – quando veio a ser morto – Lampião mostrava-se bem mudado. Trocara o jornadejar de penitente pelo conforto quase sedentário de bem aparelhados coitos ribeirinhos em Sergipe [...] Beirando os quarenta anos adquirira requintes de burguês bem-sucedido.⁵⁴⁷

⁵⁴⁴ MELLO, Frederico Pernambucano. Recife, 14/01/2003, 50 minutos. Entrevista realizada por Cristiano Ramalho com perguntas de Vitória Fonseca. Entrevista em fase de disponibilização. LABHOI/UFF

⁵⁴⁵ A idéia da extinção do cangaço não é reiterada no filme, ao contrário. Nas cenas finais nas quais aparece Lampião seja no penhasco, seja nas imagens de Abrahão, elas sugerem uma permanência e não extinção. Frederico Pernambucano trabalha com o fenômeno cangaço na sua dimensão espaço-temporal, enquanto que o filme, nessas cenas finais, indica uma permanência do cangaço no âmbito imaginário.

⁵⁴⁶ MELLO, Frederico P. *Guerreiros do sol – violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004, p.300

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p.300-301

Nas primeiras cenas de combate do filme, no meio do tiroteio, aparece o plano de uma metralhadora. Lampião empunha uma arma automática. Benjamim Abrahão tira um retrato. Lampião assiste a um filme. Dona Arminda é mostrada ao lado de um grande rádio. Abrahão viaja de trem para chegar até a casa de Zé de Zito, que, por sua vez é fascinado por carros e dirige um de volta para sua casa. No jantar, ele se levanta para “por um disco”. Lampião manuseia uma luneta, jornais, toma uísque escocês, perfume francês, tem cartão de visita. Esses objetos, principalmente aqueles vistos com Lampião, contribuem com a idéia, já referida, do aburguesamento do cangaceiro e da entrada da “modernidade” no sertão.

Estradas, comunicações via rádio, uso já bem acentuado de automóveis, caminhões e até ônibus, povoamento incessante da caatinga, eis o conjunto das concausas secundárias que irão aliar-se à primárias aqui estudadas, para a preparação do decreto do destino.⁵⁴⁸

Esses objetos, juntamente com os outros elementos do filme, compõem um cenário que não é uma imagem do atraso, do arcaico, mas de um ambiente no qual as pessoas estão “antenas” com as novidades. (Com uma antena fincada na lama)

A música, assim como o cenário, figurino e acessórios, foram trabalhados para construir as idéias do filme. Além da inserção da música em cenas marcantes, como a inicial no Raso da Catarina e na imagem final de Lampião, em dois momentos, os próprios músicos, conhecidos do público contemporâneo, são inseridos no filme.

No rio São Francisco, numa pequena embarcação, Lampião pede que um grupo musical toque uma “moda”. Essa cena é baseada numa notícia de jornal de que o bando teria encontrado uma *Jazz Band* e solicitado que tocassem uma música. No filme, esse grupo é substituído por músicos contemporâneos conhecidos. Colocados em lados opostos, Lampião e seu bando colorido, Siba e seu grupo vestidos de branco, cria-se um estranhamento temporal

⁵⁴⁸ MELLO, Frederico P. *Guerreiros do sol – violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004, p.328

inserindo o presente na diegese do filme, quebrando e confundindo a noção de temporalidade construída no filme.

Ao invés de “reconstituir” o evento narrado do encontro com uma *jazz band*, como estava previsto no roteiro, optou-se por inserir músicos contemporâneos. Essa estratégia nos remete a negação da narrativa em que o mundo ficcional é fechado nele mesmo. Aqui, o filme dialoga diretamente com o espectador. Procedimentos desse tipo, como aqueles que lembram que o filme é um filme, quebram uma possível identificação do espectador do filme como “janela” e cria uma noção de estranhamento, também interessante para a construção da história na tela.

O estranhamento, pela proposta de Brecht, é muito apropriado para representação da história. O *Efeito-V*, é caracterizado como “o contrário do efeito de real. O efeito de estranhamento mostra, cita e critica um elemento da representação; ele o ‘desconstrói’, coloca-o à distancia por sua aparência pouco habitual e pela referencia explicita a seu caráter artificial e artístico.”⁵⁴⁹ Frederic Jameson indica alguns motivos pelos quais esse recurso pode ser interessante para pensar a história. Ao romper com uma idéia de “natural” o estranhamento “desvela aquela aparência, que sugere o imutável e o eterno, e mostra que o objeto é ‘histórico’. A isso deve-se acrescentar, como corolário político, que é feito ou construído por seres humanos e, assim sendo, também pode ser mudado por eles ou completamente substituído”⁵⁵⁰

Esse efeito de estranhamento, ou a idéia de uma narrativa lacunar são algumas ferramentas possíveis que constroem, através de uma linguagem cinematográfica, idéias sobre a representação da história.

Assim, a música, nesse filme, não aparece apenas como um “comentário” da imagem. Ela, assim como os outros elementos indicados, criaram interpretações e abordagens na tela.

⁵⁴⁹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.119

⁵⁵⁰ JAMESON, Frederic. *O método Brecht*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999, p.65

Nesse capítulo, vimos como a pesquisa pode ser incorporada aos diversos elementos criativos do filme de maneira orgânica, criando estruturas narrativas, criando formas e, ao mesmo tempo, ser pautado em uma documentação e em uma interpretação, construindo uma validade na sua abordagem histórica.

A pesquisa no filme forneceu idéias que nortearam a construção de vários elementos através do tema da modernidade no sertão. Além disso, também trouxe algumas idéias que se contrapunham a estereótipos criados pelo cinema, tais como a secura do sertão, ou idéias interpretativas sobre a atuação de Lampião e o cangaço. E a pesquisa não aparece somente nessa estrutura mais ampla, mas também nos detalhes, na construção dos figurinos, adereços e cenário, compondo o discurso do filme como um todo.

CONCLUSÃO

Pesquisa histórica: uma etapa criativa

Uma das possíveis relações entre história e cinema pode ser estabelecida no âmbito da pesquisa histórica para filmes com temáticas históricas. Através da análise feita foi possível perceber mais detalhadamente a importância dos procedimentos de pesquisa e concepções de história na construção dos filmes escolhidos.

Os procedimentos para o filme *O Velho* trazem a tona, principalmente, a questão do levantamento de dados e o tratamento dado aos documentos. Também nos leva a refletir, assim como o filme *Cineasta da Selva*, sobre a questão da utilização da cronologia como estrutura narrativa além das problemáticas em torno da construção do “contexto” nos filmes.

O filme *Cineasta da Selva*, além disso, ajuda na reflexão sobre como um filme pode dialogar com as diversas tradições de interpretação e construções de memória sobre um tema. Essa questão também pode ser percebida, de forma sutil, em *O Velho*, no qual os depoentes são porta-vozes de interpretações. Mesmo as visões dos realizadores são historicamente construídas, frutos de um tempo.

O filme *Baile* traz uma outra dimensão da pesquisa histórica atuando diretamente e conscientemente na construção de diversos elementos do filme. Além disso, incorpora ao seu discurso a defesa de hipóteses, nesse caso, ligada às pesquisas de um autor. Os elementos da pesquisa aqui foram incorporados aos diversos aspectos do filme de maneira orgânica. Esse filme é profundamente criativo e, ao mesmo tempo, pautado em uma documentação, trazendo uma interpretação válida historicamente.

Através dessa análise foi possível refletir também sobre o quanto as definições de *ficção*, *documentário*, *não ficção* e *filme histórico* são fluidas e incapazes de dar conta da complexidade do processo de elaboração de filmes com temática histórica. E o quanto esse

processo *ficcional* é pautado por variadas referências externas, notadamente, as referências construídas a partir dos procedimentos de pesquisa.

A partir da análise desses procedimentos, podemos apontar alguns questionamentos que visam a reflexão sobre essa prática no cinema relacionando-a a prática historiográfica.

Procurei identificar, dentro do âmbito limitado desta pesquisa, alguns procedimentos presentes nas pesquisas analisadas demonstrando que esses procedimentos são frutos de escolhas e lugares e que é possível haver outros.

A partir disso, proponho para reflexão algumas contribuições que o campo historiográfico pode trazer para essas práticas que podem auxiliar no processo e, inclusive, levar à reflexão sobre o que forma, por exemplo, os conceitos históricos dos que fazem cinema. As reflexões, inclusive, contra a anacrônica história positivista, ou a idéia de que é possível falar sobre o passado sem que o presente, e o lugar da fala, apareçam nesse enunciado, podem ser interessantes para aqueles que pretendem construir histórias e compreender as suas nuances através da linguagem cinematográfica. Para muitos isso pode não ser novidade. No entanto, ainda falta abordar esse tema de maneira mais detalhada.

Três pontos me parecem importantes: a questão do tratamento das fontes primárias; a relação estabelecida com as fontes secundárias e a construção de uma abordagem ou uma hipótese no filme.

Mesmo com objetivos diferentes e com resultados diferentes (filme ou texto) o pesquisador para cinema vai encontrar os mesmos elementos que um historiador no seu processo de pesquisa podendo dar-lhes ou não um tratamento pautado em uma “prática” histórica.

Talvez não possamos dizer que exista um único método histórico, no entanto, há algumas práticas que, apesar de fluidas, compõem determinados procedimentos que auxiliam na construção de uma visão crítica dos documentos.

Se a história não tem método (e é por isso que é possível improvisar-se historiador), ela tem uma tópica (e é por isso que é preferível não se improvisar historiador). O perigo com a história é que ela parece fácil e não o é. Ninguém se aventura a improvisar-se físico porque todo mundo sabe que, para isso, é preciso uma formação matemática; apesar de menos espetacular, nem por isso é menor a necessidade, para um historiador, de uma experiência histórica.⁵⁵¹

De acordo com Certeau, essa prática prevê a identificação dos lugares da fala. Seja da sua própria fala, do seu próprio lugar ou do lugar do outro.

Certamente não existem considerações, por mais gerais que sejam, nem leituras, por mais longe que as estendamos, capazes de apagar a particularidade do lugar de onde eu falo e do domínio por onde conduzo uma investigação. Essa marca é indelével. [...] Mas, o gesto que conduz as “idéias” aos lugares é precisamente um gesto de historiador. Para ele, compreender é analisar em termos de produções localizáveis o material que cada método inicialmente instaurou a partir de seus próprios critérios de pertinência⁵⁵².

Qualquer material transformado em documento, ou fonte de informação, é fruto de um lugar, que, acima de tudo, define também o conteúdo da fala. Dentro de uma prática historiográfica, as reflexões sobre o tratamento das fontes primárias e secundárias são interessantes e podem contribuir com um olhar mais crítico e mais analítico dessas fontes, identificando os seus locais de produção para compreender os seus conteúdos.

Podemos aqui retomar a clássica ironia de Lucien Febvre sobre os fatos. E sobre um tipo de tratamento dos fatos que desconsidera o seu *lugar* de produção.

E a que denominam vocês fatos? Que colocam vocês atrás dessa pequena palavra, ‘fato’? Pensam acaso que eles são dados à história como realidades substanciais, que o tempo escondeu de modo mais ou menos profundo, e que se deve simplesmente desenterrar, limpar, e apresentar à luz do dia aos nossos contemporâneos?⁵⁵³

⁵⁵¹ VEYNE, Paul *Como se escreve a história*, Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982, p.113

⁵⁵² CERTEAU, Michel de. “A operação histórica” in: LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre. (orgs) *História: novos problemas* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. pp.17-48, p.17

⁵⁵³ FEBVRE, Lucien. “Febvre contra a historia historizante (1947)” in: Lucien Febvre: *História*. (Org: Carlos Guilherme Mota) São Paulo: Ática, 1992, p.104

Nos clássicos e anacrônicos manuais de história o método era claro: Estabelecimento dos fatos, a coordenação dos fatos e a exposição dos fatos⁵⁵⁴. Parece que uma certa compreensão da pesquisa histórica como sendo levantamentos de dados e fatos e como sendo algo objetivo e “verdadeiro” ainda aparece em círculos não acadêmicos.

Por outro lado, podemos identificar um outro regime de historicidade operando em filmes como, por exemplo, *Narradores de Javé* (Eliane Caffé, 2003), que talvez não possa ser categorizado como um “filme histórico” mas, no entanto, tematiza o *processo da produção* de histórias e memórias. A questão da produção da escrita histórica é problematizada em vários momentos do filme.

Havendo na pesquisa histórica para cinema um contato com documentação primária, como compreender a sua produção, o seu conteúdo? Como relacionar documentos diferentes? Como ler uma documentação não convencional, como imagens, mapas, processos crimes, se for o caso? Não basta ter o documento, é importante saber interrogá-los pois as fontes não falam por si só, elas podem talvez, responder a perguntas.

De acordo com Marc Bloch, toda investigação histórica começa com alguma direção, com questionamentos, mesmo que intuitivos. E essa direção, por outro lado, não precisa ser seguida até o fim.

Naturalmente, é necessário que essa escolha ponderada de perguntas seja extremamente flexível, suscetível de agregar, no caminho, uma multiplicidade de novos tópicos, e aberta a todas as surpresas. De tal modo, no entanto, que possa desde o início servir de imã às limalhas do documento. O explorador sabe muito bem, previamente, que o itinerário que ele estabelece, no começo, não será seguido ponto a ponto. Não ter um, no entanto, implicaria o risco de errar eternamente ao acaso.⁵⁵⁵

Por outro lado, talvez não haja necessidade, numa pesquisa para cinema, de chegar ao ponto de analisar diretamente as fontes primárias, ficando, muitas vezes, com as fontes

⁵⁵⁴ *Introduction à l'Histoire*, 1946 apud FEBVRE, Lucien. “Febvre contra a historia historizante (1947)” in: Lucien Febvre: História. (Org: Carlos Guilherme Mota) São Paulo: Ática, 1992, p.104

⁵⁵⁵ BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 79

secundárias, com as interpretações sobre o assunto que pretende abordar. Mas, mesmo nesse caso, como compreender essa interpretação? É importante situar quem escreveu, quando escreveu, saber ler essa abordagem, identificar as tradições de interpretações, os diálogos, as tensões do tema. Não havendo essa leitura crítica, o filme corre o risco de incorporar uma abordagem que seja anacrônica ou problemática, ou simplificar o próprio tema, sem que, muitas vezes, se tenha consciência disso.

Uma série de conceitos e noções permeiam a prática histórica, que, claro, não são unívocas e têm suas oposições, debates, dentro do campo historiográfico. Se a pesquisa para um roteiro permanecer apenas nessa primeira etapa, a formação histórica traz uma série de ferramentas para lidar com esse material. No entanto, há aqui uma outra questão importante: dificilmente é possível desassociar a pesquisa nas fontes do processo da própria escrita.

De acordo com Edward Carr, para o historiador, em seu trabalho não há um limite claro entre escrita e pesquisa.

A suposição mais comum parece ser a de que o historiador divide seu trabalho em duas fases ou períodos rigidamente distintos. Primeiramente ele leva muito tempo lendo suas fontes e enchendo seus cadernos de anotações com fatos. Depois então, quando esta fase está acabada, ele deixa de lado suas fontes, pega seu caderno de anotações e escreve seu livro do principio ao fim⁵⁵⁶.

Nesse método a etapa de levantamento de dados e a etapa da redação estariam claramente separadas. No entanto, Carr não considera que esta separação seja plausível no método da maioria dos historiadores e escreve como ele próprio trabalha:

...tão logo termino com algumas das fontes que considero mais importantes, o desejo se torna forte demais e eu começo a escrever – não necessariamente do início, mas a partir de qualquer ponto. Daí em diante, leitura e escrita continuam simultaneamente. Na medida em que vou lendo, faço acréscimos à leitura, ou subtrações, reformulo ou cancelo.⁵⁵⁷

Para este historiador a pesquisa, na maior parte do tempo, não está desligada do processo da própria escrita. No caso de um filme, o resultado da pesquisa é um roteiro, ou o

⁵⁵⁶ CARR, Edward H. *O que é história?* São Paulo: Paz e Terra, 1996, p.64

⁵⁵⁷ *Ibid*, p.64

próprio filme. Aqui se coloca uma tensão importante de se pontuar. Os elementos da pesquisa podem servir de inspiração para a construção de um roteiro ou podem contribuir para a construção de uma abordagem. Aqui situa uma das principais diferenças entre uma e outra, o historiador pesquisando para sua abordagem, ou, a pesquisa realizada para filmes.

Mas, um diretor pode optar por construir a sua abordagem a partir também de uma reflexão histórica. E esse casamento pode ser muito interessante, como vimos no caso do filme *Baile Perfumado*.

Noel Burch analisa como os temas podem gerar formas. No caso do filme *A Regra do Jogo* (Jean Renoir, 1939), por exemplo, “mesmo em sua expressão mais simples, o tema é o microcosmo, não apenas de cada seqüência, mas quase de cada plano, pelo menos a um certo nível de leitura”⁵⁵⁸. Nesse caso, o tema do filme aparece nos seus mínimos detalhes.

O autor também analisa filmes com temas de “não-ficção” e dá o exemplo de como a proposta aparece no filme *Les sang des betes* (Georges Franju, 1949) e *Hotel des invalides* (Georges Franju, 1952), que expõem teses e antíteses “...através da própria tessitura do filme...”⁵⁵⁹. O diretor destes filmes, Franju, “...conseguiu criar, a partir de um material inteiramente pré-concebido, verdadeiros filmes-ensaio, verdadeiras meditações sobre temas de não-ficção”⁵⁶⁰. O tema, para Burch, “...é antes de tudo a ‘mola’ do discurso cinematográfico, um elemento motor, o germe que faz brotar uma forma”⁵⁶¹.

A forma, por outro lado, também pode ser parte da argumentação numa obra histórica, como defende Peter Gay. “Se há algo que aprendemos desde os românticos [...] é que o estilo não é a roupagem do pensamento, e sim parte de sua essência”⁵⁶². A partir das suas análises estilísticas o autor concluiu como o estilo de cada autor possibilitou as suas análises:

⁵⁵⁸ BURCH, Noel. *Praxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p.170

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p.190

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p.191

⁵⁶¹ *Ibid.*, p.177

⁵⁶² GAY, Peter. *O estilo na história: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.170

Sugeri que a malícia ferina que inspira as cláusulas paralelas de Gibbon mostra sua insensibilidade ao sentimento oceânico pela pureza das motivações. Mas sua visão irônica habilitou-o a entender as maquinações fraudulentas dos políticos romanos e a humaníssima mesquinha dos Pais da Igreja. Argumentei que os recursos dramáticos que dão forma à prosa de Ranke revelam seu conformismo e conservadorismo implícitos. Mas sua visão dramática permitiu-lhe uma avaliação inédita dos confrontos complexos entre as grandes potências. Tratei a amplitude burguesa da retórica de Macaulay como sintoma de um sistema social inglês próspero e expansivo. Mas sua visão otimista permitiu-lhe abandonar a nostalgia que obstruía a visão de outros e valorizar, sem constrangimentos, as melhorias na vida social, cultural e econômica da Inglaterra⁵⁶³.

Através das considerações de Noel Burch percebemos que é possível construir formas cinematográficas a partir de temas de não-ficção. Ao mesmo tempo em que, de acordo com Peter Gay, a forma narrativa pode ser parte do próprio conteúdo da análise histórica.

Assim, aliando a idéia de Burch de que mesmo os filmes de “não-ficção” podem ter suas formas geradas pelos temas à idéia de Peter Gay sobre a indissociação entre o estilo do historiador e sua tese, é possível refletir sobre as possibilidades de uma interação entre interpretações e análises históricas e a elaboração de filmes com temática histórica. A prática historiográfica, os procedimentos de leitura, interpretação e análise de documentos podem contribuir para construir narrativas cinematográficas que pretendam construir análises históricas. E também pode contribuir para construir abordagens históricas no cinema.

E aqui retomo, para finalizar, as considerações de Robert Rosenstone sobre o que ele considera como um filme histórico:

Para ser considerado histórico um filme deve ocupar-se, direta ou indiretamente, dos temas, idéias e argumentações do discurso histórico. [...] Como ocorre nos livros, no filme histórico não cabe a ingenuidade histórica, a ignorância dos fatos e interpretações autenticadas por diversas fontes, não cabe a invenção caprichosa. Como qualquer outro trabalho histórico, o filme histórico deve inserir-se no corpus do conhecimento sobre o tema histórico que trata e no atual debate sobre a importância e significados do passado.⁵⁶⁴

⁵⁶³ GAY, Peter. *O estilo na história: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.180-181

⁵⁶⁴ ROSENSTONE, Robert A. “El cine histórico” in: ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes – el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Editora Ariel, 1997. pp.43-64.

FONTES

Instituições de Pesquisa

Cinemateca do Museu de Arte Moderna – MAM/RJ
Cinemateca Brasileira

Filmes

Baile Perfumado: Direção: Paulo Caldas, Lírio Ferreira. Roteiro: Hilton Lacerda, Paulo Caldas e Lírio Ferreira. Montagem: Vania Debs. Consultoria Histórica: Frederico Pernambucano de Mello. Duração: 93 minutos. Ano de Produção: 1997. Distribuição Rio Filmes.

O Cineasta da Selva: Direção: Aurélio Michelis. Roteiro: Júlio Rodrigues e Aurélio Michelis. Montagem: Roberto Moreira. Ano de Produção: 1997. Duração: 87 minutos. Distribuição: Rio Filmes.

O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes. Direção: Toni Venturi. Roteiro e Assistente de direção: Di Moretti. Montagem: Cristina Amaral. Ano de Produção: 1997. Duração: 105 minutos. Distribuição: Rio Filmes

O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes. 105 minutos, 1997. DVD, Distribuição: Versátil Home Vídeo, 2004

Roteiros

LACERDA, Hilton, CALDAS, Paulo, FERREIRA, Lírio. *Baile Perfumado* (in mimeo)
MOREIRA, Roberto. Escaleta de Montagem *O Cineasta da Selva* (in mimeo)
MORETI, Di. Roteiro de arquivos *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes* (in mimeo)
MORETI, Di. Roteiro de edição *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes* (in mimeo)
MORETI, Di. Roteiro de pesquisa *O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes* (in mimeo)
RODRIGUES, Julio, MICHILES, Aurélio. Sexto Tratamento de Roteiro *O Cineasta da Selva*
RODRIGUES, Julio, MICHILES, Aurélio. Terceiro Tratamento de Roteiro *O Cineasta da Selva*

Entrevistas⁵⁶⁵

ASSIS, Joaquim. Rio de Janeiro, 02/12/2004, 45 minutos. LABHOI/UFF
CALDAS, Paulo. Rio de Janeiro, 25/02/2005, 80 minutos. LABHOI/UFF.
DEBS, Vânia. São Paulo, 14/10/2004, 45 minutos. LABHOI/UFF
ESCOREL, Eduardo. Rio de Janeiro, 06/05/2005, 80 minutos. LABHOI/UFF.
FERREIRA, Lírio. Rio de Janeiro, 30/08/2004, 50 minutos. LABHOI/UFF.
FURIATI, Claudia. Rio de Janeiro, 01/12/2004, 90 minutos, LABHOI/UFF
HALM, Paulo. Rio de Janeiro, 02/12/2004, 45 min. LABHOI/UFF.
LACERDA, Hilton. São Paulo, 26/07/2004, 40 minutos. LABHOI/UFF.
MAMBERTI, Duda. São Paulo, 30/07/2005, 30 minutos. LABHOI/UFF
MELLO, Frederico Pernambucano. Recife, 14/01/2003, 50 minutos. LABHOI/UFF
MICHILES, Aurélio. São Paulo, 05/07/2004, 80 minutos. LABHOI/UFF
MIRANDA, Ricardo. Rio de Janeiro, 2005, 80 minutos. LABHOI/UFF
MOREIRA, Roberto. São Paulo, 25/01/2005, 80 minutos, LABHOI/UFF.
MORETTI, Di. São Paulo, 03/02/2005, 80 minutos. LABHOI/UFF.
RODRIGUES, Júlio. São Paulo, 08/12/2005, 60 minutos. LABHOI/UFF
SPENCER, Fernando. Recife, 08/11/2004, 60 minutos. LABHOI/UFF

⁵⁶⁵ Entrevistas em fase de disponibilização.

TENDLER, Silvio. Rio de Janeiro, 45 minutos. LABHOI/UFF
 VENTURI, Toni. São Paulo, 17/05/2005, 90 minutos . LABHOI/UFF
 VIANA, Zelito. Rio de Janeiro, 13/012/2005, 60 minutos. LABHOI/UFF

Artigos de periódicos

O Velho, a história de Luiz Carlos Prestes

- A HISTÓRIA oficial e a verdade sobre Prestes. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 01/10/1997
- BONASSI, Fernando. “O novo e ‘O Velho’ se encontram na tela”, Folha de S. Paulo, Ilustrada, 13/04/97, p.E-1
- BUTCHER, Pedro. Esboço de documentário. *Jornal do Brasil*, 02/05/97, Revista Programa
- CARLOS Prestes é tema de filme. *O Fluminense*, Niterói, 02/05/1997
- CINEASTA Toni Venturi lança em Santos fita sobre Prestes. *A Tribuna*, Santos, 29/11/1995
- CINEMA brasileiro em Hamburgo. *Jornal do Brasil*, 10/04/1998, p.17
- COUTO, José G. ‘O Velho’ mostra trajetória de Prestes. *Folha de S. Paulo*, 11/04/97, Ilustrada, p.6
- _____Diversidade marca produção local. *Folha de S. Paulo, Ilustrada*, 05/03/97, p.4-4
- _____Documentário sobre Prestes é destaque do festival. *Folha de S. Paulo, Ilustrada*, 27/03/97, p.1
- _____Poucas produções tem SP como cenário. *Folha de S. Paulo*, 08/03/96, Ilustrada, p.3
- DECEPÇÃO. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 11/05/1997
- DITCHUN, Ricardo. Prestes é homenageado na TV e em livro. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 01/01/1998
- DIVULGAÇÃO é um dos trunfos do filme ‘O Velho’. *Diário do Comércio*, São Paulo, 05/05/1997
- DOCUMENTÁRIO é melhor diversão - Prestes aparece em ‘O Velho’, no CCBB. *Jornal do Brasil*, 04/04/97, Revista Programa
- FARIA, Rafael. Painel da História Brasileira. *Correio Braziliense*, Brasília, 29/04/1997
- FERNANDES, Fábio. Documentário premiado expõe acertos e erros de Prestes. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 02/05/1997
- FILHO, Otávio Frias. Dissecção da esquerda. *Folha de S. Paulo*, 01/05/97, Opinião, p.1-2
- FILME sobre a vida de Prestes abre ‘É Tudo Verdade’” no Rio”, Folha de S. Paulo, Ilustrada, 06/04/97, p. 1-6
- FILME sobre Prestes gera polêmica. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 02/05/1997
- GRABRIELLI, Murilo. ‘O Velho’ não vê Prestes. *Folha de S. Paulo*, 14/04/97, Ilustrada, p.3
- _____‘O Velho’ apresenta Prestes para não iniciados. *Folha de S. Paulo*, 21/04/97, Ilustrada, p.6
- GASPARI, Elio. “Prestes estendeu a mão a Vargas em 1942”, Folha de S. Paulo, Brasil, 30/11/03, p.A16
- GIANNINI, Alessandro. Imagens inéditas de Prestes. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 04/07/1995
- _____Prestes em versão mais curta. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 18/04/1997
- GRILLO, Cristina. Filha de Prestes aponta erros em filme. *Folha de S. Paulo*, 23/04/97, Ilustrada, p.4
- _____Série do GNT conta a vida de Prestes. *Folha de S. Paulo, TV Folha*, 23/03/97, p.6
- HAMBURGER, Esther. “ ‘Prestes’ mostra caminho natural do líder popular”, Folha de S. Paulo, Ilustrada, 24/03/97, p.4-10
- KOGUT, Patrícia. O galope corajoso do velho cavaleiro. *O Liberal*, Belém, 19/01/1997
- LABAKI, Amir. “Brasil está em mostra paralela” *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 26/11/1997, p.5
- _____Brasil marca presença no 40°. Festival de Leipzig, na Alemanha. *Folha de S. Paulo*, 28/10/1997, Ilustrada, p.9
- LEAL, Luciana Nunes. “Viúva abre o baú de Prestes”, *Jornal do Brasil*, 27/04/97, p.07
- LUIZ Carlos Prestes é tema de especial. *Folha de S. Paulo*, 29/12/1996, TV Folha, p. 6
- MAGALHAES, Mário. Líder comunista ofusca vida de Olga. *Folha de S. Paulo*, 11/01/03, Ilustrada, p.E5
- MAIA, Mônica. “Cineastas brasileiros apostam no gênero”, Folha de S. Paulo, Ilustrada, 09/01/96, p.4
- MESA Redonda discute na 5ª a esquerda, Folha de S. Paulo, Brasil, 02/12/97, p.1-10
- NÃO faço história. *Folha de S. Paulo*, 23/04/97, Ilustrada, p.4
- NOEL Field’ e ‘O Velho’ vencem festival, Folha de S. Paulo, Ilustrada, 14/04/97, p.4-3
- O VELHO (pré estréia), Folha de S. Paulo, Ilustrada, 19/04/97, p.4-3

- O VELHO' conta a trajetória de Prestes. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 05/09/1997
- O VELHO' continua a causar polêmica. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 01/10/1997
- ORICCHIO, Luiz Z. Toni Venturi finaliza o filme "O Velho". *O Estado de S. Paulo*, 21/10/1996, Caderno 2
- PAIVA, Anabela. Histórias do velho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27/03/1997
- _____. Vida de Prestes na TV por assinatura. *Jornal do Brasil*, 27/03/97, p.1
- PINGUE-Pongue Toni Venturi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02/05/97, Revista Programa
- POLÍTICO em tempo integral. *Jornal do Brasil*, 27/03/97, Caderno B, p.51
- PRESTES e Brasília. *Jornal de Brasília*. Brasília, 15/04/1997, Caderno 2
- PRESTES, Anita L. Prestes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19/04/97, Primeira Página
- _____. Documentário fabrica uma história. *Folha de S. Paulo*, 02/05/97, Ilustrada, p. 13
- _____. "Prestes – Opinião", *Folha de S. Paulo*, Painel do Leitor, 28/03/97, p.1-3
- _____. Calúnias repetidas – Opinião. *Folha de S. Paulo*, Painel do Leitor, 11/04/97, p.1-3
- PROGRAMAÇÃO de hoje do É Tudo Verdade. *Folha de São Paulo*, 31/03/1998, Ilustrada, p.5
- PROGRAMAÇÃO oficial do 25°. Festival de Gramado. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 07/08/1997, p.5-10
- ROCHA, Daniela. "Cinema vira certificado da bolsa de valores", *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 19/12/96, p.4-6
- SANTIAGO, Vandek. "Miguel Arraes critica obra sobre Prestes", *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 16/05/97, p. 4-9
- SELECIONADOS para Competição Internacional", *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 26/02/97, p.4-5
- SUKMAN, Hugo. De líder comunista a 'muso' unânime das artes nacionais. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20/04/1997
- TIMM, Nádia. Funarte lança documentário sobre Luís Carlos Prestes. *O Popular*, Goiânia, 29/01/1998
- TRAJETÓRIA de Prestes rende prêmio. *Diário Popular*, São Paulo, 15/04/1997
- VENTURI não vê boa perspectiva, *Folha de S. Paulo*, Brasil, 07/12/97, p. 1-15
- VENTURI, Toni e MORETI, Di. "Velhos Jargões", *Folha de S. Paulo*, Painel do Leitor, 25/04/97 p.1-3
- _____. Leocádia diz "não" irresponsável. *Folha de S. Paulo*, 02/05/97, Ilustrada, p.13
- VIDA de Prestes é exibida na TV Cultura. *Folha de S. Paulo*, 25/09/03, Fovest, p.E2
- WAJNBERG, Daniel S. O mito humanizado. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 04/05/1997
- _____. Resgate humano do personagem político. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 04/05/1997

O Cineasta da Selva

- ALMEIDA, Carlos Helí. "Brasília entra na reta final com 'O Cineasta da selva'. Rio de Janeiro, *O Globo*, 28.11.97
- ARAÚJO, Inácio. "Em busca do pioneiro Silvino" *Folha de São Paulo*, p.E8, 17.11.01
- _____. "Silvino é antídoto ao sonho dos 90" *Folha de São Paulo*, p.E8, 24.08.01
- ASSEF, Claudia. "Filmes brasileiros invadem hoje cinema de Paris", *Folha de São Paulo, Ilustrada*, p.E-3, 21.03.01
- BOZZO Junior, Carlos. "Show lança trilha de 'O Cineasta da Selva'", *Folha de São Paulo, Ilustrada*, especial-1, 08.12.98
- BUTCHER, Pedro. "Brasília se divide entre o clássico e o experimentalismo" Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 02.12.97
- CAMACHO, Marcelo. "Câmera no mato" *Revista Veja*, 10.12.1997, p.152
- COUTO, José G. Brasília descobre 'O Cineasta da Selva'. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p.4. 29.11.97
- _____. 'O cineasta da selva' revela Amazônia oculta". *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p.4, 05.12.97
- _____. Cinema documental faz sua parte". *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p.4, 27.03.98
- _____. Exposição e oficina acompanham filme", *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p.4, 10.04.98
- _____. Filme combina informação e poesia". *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p.4, 05.12/97
- _____. Gênero está em alta no país". *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p.4, 27/03/98
- _____. Poucos inéditos disputam Festival de Brasília". *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p.4. 22/11/97
- CRÍTICA, A. "Sessão especial do 'Cineasta da Selva' dá renda para Apae", Manaus, 25/11/97
- DIÁRIO Popular. "Cineasta da Selva faz retrato da Amazônia", São Paulo, 21/11/96

- DIÁRIO Popular. “Ousadia e técnica é marca de diretor”, São Paulo, 21/11/96
- EDUARDO, Cleber. “Vida de diretor revela Amazônia”. São Paulo, *Diário Popular*, 05/12/97
- FERNANDES, Carlos M. “O cineasta que veio da selva” Natal, *Tribuna do Norte*, 11/03/98
- ORFEU de Diegues não irá a Cannes. *Folha de São Paulo*, 09/04/99
- ANTROPOFAGIA está no Espaço Unibanco” *Folha de São Paulo*, 12/10/98
- AS MAIORES bilheterias”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 30/01/98
- CANAL Brasil une ficção e real”, *TV Folha*, p.13, 22/04/01
- CINEASTA é tema de filme. *Folha de São Paulo*. 30/11/97, Ilustrada, p.5
- COMPETIÇÃO brasileira. *Folha de São Paulo*, 19/02/98, Ilustrada, p.4
- CULTURA exhibe ‘O cineasta da selva’. *Folha de São Paulo*, 28/11/99
- É TUDO verdade liga Brasil ao mundo. *Folha de São Paulo*, 18/04/99
- É TUDO Verdade’ divulga seleção nacional. *Folha de São Paulo*, 19/02/98
- FESTIVAL divulga filmes em competição. *Folha de São Paulo*, 12/02/98, Ilustrada
- FILMES em competição. *Folha de São Paulo*, 06/11/97
- FILMES estão em festivais. *Folha de São Paulo*, 22/01/99
- FILMES integrantes do Festival. *Folha de São Paulo*, 01/05/98 Ilustrada, p.4
- FILMES que concorrem no Festival de Amsterdã. *Folha de São Paulo*, 25/11/98, Ilustrada, p.4-5
- HBO Brasil entrega hoje prêmio de cinema. *Folha de São Paulo*, 14/07/97
- O MELHOR da semana. *Folha de São Paulo*, 05/12/97, Revista da Folha, p.1
- PROGRAMAÇÃO do Festival “É tudo verdade”. *Folha de São Paulo*, 27/03/98, Ilustrada
- PARTICIPANTES (Festival de Cinema Brasileiro de Paris), *Folha de São Paulo*, 21/03/01
- PROGRAMAÇÃO – Mostra “Os Brasis indígenas”. *Folha de São Paulo*, 15/06/00
- GIANINI, Alessandro. “Um pioneiro do cinema revisitado”, São Paulo, *Jornal da Tarde*, 05/12/97
- GRILLO, Cristina. “Documentário faz festa no Rio e em São Paulo”. *Folha de São Paulo*, 27/03/98.
- _____ Michiles é destaque nacional. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p.4 (Ed. Nacional), 27/03/98
- GUARIGLIA, Ana Maria. “Mostra resgata a obra de Silvino Santos”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p.5. 27/10/97
- GUERINI, Elaine. “HBO Brasil premia três filmes nacionais em fase de finalização”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p.4-7. 16/07/97
- HADDAD, Naief. “Documentário revê ‘cineasta da selva’”. *Revista da Folha*, p.44, 05/12/97
- JANOT, Marcelo. “Cinema – Filmes da Amazônia”, *Revista Programa*, 19/03/99
- _____ ‘O cineasta da selva’. Raras e belas imagens” Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 05/12/97
- CINEMA documentário de verdade. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 27/03/98
- CINEMA em Goiás, a cidade. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 02/06/99
- HOMENAGEM ao diretor da Amazônia. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 29/11/1997, *Caderno B*, p.7-4
- PARTICIPAÇÃO do filme ‘O cineasta da selva’ no Festival Internacional “É tudo Verdade”. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 12/02/98
- PROTESTO no Festival de Brasília” Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 04/11/97
- SOU uma operária da minha profissão” Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, *Caderno B*, 27/03/98
- TRÊS filmes dividem o HBO. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 16/07/97
- TVE dedica programação ao dia do meio ambiente. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 05/06/99
- VISÕES da Amazônia em Mostra no Rio. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 18/03/99
- ENTREGA do prêmio HBO. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 13/01/97
- FILME resgata a história do cinema. Rio de Janeiro, *Jornal dos Sports*, 23/11/97
- LABAKI, Amir. “Brasileiros ganham espaço em Amsterdã”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p.4-5, 25/11/98
- _____ Retrato do nazismo vence em Amsterdã. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p.4-5, 05/12/98.
- MACHADO, Altino. “ ‘O cineasta da selva’ tem pré-estréia hoje em Manaus”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p.5, 01/12/97
- NASCIMENTO, Cecília. “Toronto exhibe novo filme de Salles”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 18/09/98, p.4-15
- PELLEGRIN, Dejean M. “O homem com a câmera no país das amazonas”, *Tribuna da Imprensa*, 05/12/97

- RESENDE, Juliana. "O Indiana Jones da Amazônia", Belém, *O Liberal*, 30/06/96
 _____ O Indiana Jones da Amazônia. Manaus, *A Crítica*, 24/06/96
- ROCHA, Daniela. "'O Cineasta da Selva' resgata mito do cinema". *Folha de São Paulo*, Ilustrada, p.4-10, 24/05/96
 _____ Ator se identifica fisicamente com o cineasta. *Folha de São Paulo*, 24/05/96, Ilustrada, p.10
 _____ Cinema vira certificado da bolsa de valores. *Folha de São Paulo*, 19/12/96, Ilustrada, p.6
 _____ São Paulo inicia pólo cinematográfico. *Folha de São Paulo*, 14/01/97, Ilustrada, p.3.
- SALEM, Helena. "Mérito do diretor é não ter manipulado idéias". *Caderno 2, O Estado de São Paulo*. 05/12/1997
- TRIBUNA, A. "Santista faz parte da equipe de filme premiado", Santos, 07/01/98
- WHITEMAN, Vivian. "'Cineasta da Selva' resgata saga de pioneiro do cinema", *Diário do Grande ABC*, 05/12/97

Baile Perfumado

- ALMEIDA, Eros R. Baile Perfumado traz um Lampião romântico. *O Globo*, Rio de Janeiro, 04.12.1995
- ARAÚJO, Inácio. A aventura da imagem. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 30.01.99, p.4-4
 _____ Aroma do cangaço é recuperado. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 01.08.97, p.4-18
 _____ Brasília registra avanço tecnológico. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 06.11.96, p.4-3
 _____ Entre o arcaico e o moderno. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 28.04.04, E10.
 _____ Filme 'Baile Perfumado' vence festival. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 05.11.96, p.4-5
 _____ Pernambuco reencontra beleza do cangaço. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 05.11.96, p.4-5
- AVELLAR, José Carlos. 'Baile Perfumado traz nova sensibilidade visual. *O Estado de S. Paulo*, 01.08.1997, Caderno 2, p.2
- AVELLAR, Marcelo C. Um olhar coadjuvante sobre o Brasil. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15.08.1997
- BAILE vence 5º Festival de Cuiabá". *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 24.10.97, p.4-3
- BAILE Perfumado surpreende. *O Fluminense*, Niterói, 25.07.1997
- O BELO que vem da lama. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23.03.97, Caderno B, p.02.
- BOZI, Sérgio. Qualidades superam defeitos. *Correio Brasiliense*, Brasília, 22.10.1997
- BUTCHER, Pedro. Perfume do sucesso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p.1
 _____ A trilha impactante de 'Baile Perfumado'. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04.02.97, p.32
 _____ O sertão virou mito e festival de cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18.03.97, p.38
 _____ Renovação do filme nacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20.11.1996, p.41
- CAETANO, Maria do R. 'Baile Perfumado' é um canto ao Nordeste. *O Estado de S. Paulo*, 01/08/1997, Caderno 2, p.1
 _____ 'Baile Perfumado' leva o candango. *Jornal de Brasília*, 05.11.1996
 _____ 'Baile Perfumado' bate na tela. *Jornal de Brasília*, 14.03.1997
- CALIL, Ricardo, MOTTA, Paulo, GUIBU, Fábio. Lampião volta como dândi do cangaço. *Folha de São Paulo*, 13.06.95, Ilustrada, p.1.
- CALIL, Ricardo. Um filme brasileiro atinge o sublime. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 01.08.1997
 _____ Vasconcelos cria o Lampião dândi. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 01.08.1997
- OS CAMINHOS do Baile. *Diário de Pernambuco*, Recife, 05.10.1996
- CANAL Brasil tem 'Baile Perfumado'", *Folha de São Paulo*, TV Folha, 05.09.99, p.13
- CASTAÑEDA, Júlio. Do sertão para o mundo. *Contigo*, 02.09.1997
- CONY, Carlos Heitor. Banalidade da violência. *Folha de São Paulo*, 21.11.96, p.1-2
- COUTO, José G. Brasil vive 'boom' cinematográfico. *Folha de São Paulo*, 30.12.95, Ilustrada, p.1
 _____ Cangaço volta em 3 versões. *Folha de São Paulo*, 27.12.96, Ilustrada, p.10
 _____ Cineastas promovem uma 'integração nacional'. *Folha de S.Paulo*, 30.12.95, Ilustrada, p.10
 _____ Duas faces do Brasil. *Folha de São Paulo*, 11.05.98, Ilustrada, p.6
 _____ Filmes revelam imagens desconhecidas do NE. *Folha de São Paulo*, 30.12.95, Ilustrada, p.10
 _____ Nova geração invade produção local. *Folha de São Paulo*, 27.12.96, Ilustrada, p.10
 _____ Sertão vira pop no 'Baile Perfumado'. *Folha de São Paulo*, 01.08.97, Ilustrada, p.18

- _____ Violência predomina nos novos filmes. *Folha de São Paulo*, 11.12.95, Ilustrada, p.3
- CUBA premia cinema brasileiro”. *Folha de São Paulo*, Mundo, 13.12.97, p.1-18
- CUNHA, Décio. ‘Baile Perfumado’ mescla pop e regional’, *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 12.08.1997
- DIÁRIO de produção. *Diário de Pernambuco*, Recife, 28.08.1997
- DIÁRIO promove sessão grátis de ‘O Baile’. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 09.09.1997
- EDUARDO, Cleber. Baile Perfumado. *Cinema*, p.24
- _____ Fotógrafo sai a caça de Lampião. *Diário Popular*, São Paulo, 28.07.1997
- _____ Libanês é obcecado pela vida do cangaço, *Diário Popular*, São Paulo, 01.08.1997
- A FACE oculta do cangaço. *Diário de Pernambuco*, Recife, 29.08.1999
- FARIAS, Berna. Western nordestino. *A Tarde*, Salvador, 26.10.1997
- FAROESTE Caboclo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14.01.96, Caderno B, p.7
- FESTIVAL Sesc dos melhores filmes de 1997”, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 02.03.98, p.1-3
- FILME ‘Baile Perfumado’ vence festival de Brasília”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 05.11.96, p.3-5
- FILME investiga a modernidade no sertão”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 05.11.96, p. 32
- FILME sobre cangaço”, *Folha de São Paulo*, Fovest, 24.07.03, p.E2.
- FILME apresenta fala regional misturada a sotaque libanês. *Folha de São Paulo*, 01.08.97, Ilustrada, p.18
- FIMM, Nádia. ‘Baile Perfumado’ apresenta cangaço em versão pop, *O Popular*, Goiânia, 23.10.1997
- FIORAVANTE, Celso. Cinema do Brasil vai à França, cinema da França vem ao Brasil, *Folha de São Paulo*, 02.07.99, Ilustrada, p.4-1
- FRANCISCO, Paulo. ‘Baile Perfumado’ abre Festival de Natal. *Folha de São Paulo*, 16.11.96, Ilustrada, p.11
- GIANNINI, Alessandro. Dupla Pernambucana refaz a história do cangaço brasileiro. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 03.12.1996
- GOMES, Paulo Augusto. Exercício de estilo. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20.08.1997
- GRAU, Adriane. Festival Latino mostra mais de 50 produções em Los Angeles. *Folha de São Paulo*, 09.10.97, Ilustrada, p.5
- _____ Extravio prejudica o país em Los Angeles. *Folha de São Paulo*, 15.10.97, Ilustrada, p.8
- GUERINI, Elaine. Manchete explora ‘revival’ do cangaço. *Folha de São Paulo*, 10.08.97, p.6-8
- HADDAD, Naeif. Nordeste é revisto em novas produções. *Folha de São Paulo*, 01.08.97, Revista da Folha, p.18-19
- HERÓI suicida ou bandido sanguinário. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 14.01.96, p.7
- HINCHBERGER, Bill. “Having a Ball”, *Variety*, 20 a 26.10.1997, p.50
- ILUSTRADA escolhe. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 04.04.04, p.E9.
- JANOT, Marcelo. Lampião aceso. *Revista Programa*, 01.08.1997, p. 38
- LABAKI, Amir. Brasil apresenta sete filmes em Cannes. *Folha de São Paulo*, 11.04.97, Ilustrada, p.5
- _____ Cinema brasileiro aumenta presença no Festival de Havana. *Folha de São Paulo*, 24.07.97, Ilustrada, p.5
- LEMONS, Renato. O melhor filme da nova safra nacional. *Revista Programa*, 01.08.1997, p.38
- LIMA, João Gabriel. Sem caricatura. *Revista Veja*, 30.07.1997, p.101
- LIMA, Paulo Santos. ‘Baile Perfumado’ estreia na televisão. *Folha de São Paulo*, 30.01.1999, p.E-3
- _____ Festival de Cuiabá reúne filmes de 97. *Folha de São Paulo*, 16.10.97, Ilustrada, p.5-9
- LIMEIRA, Maurício. “História, cinema e ensino: uma sessão de Baile Perfumado”
- LOPEZ, Nayse e BUTCHER, Pedro. Nova fornada nas telas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07.01.1997, Caderno B, p.30
- LÓPEZ, Nayse. O fotógrafo de Lampião. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07.01.96, Caderno B, p.12
- _____ O orgulho de um quase órfão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01.09.96, Caderno B, p.2.
- _____ Nova estética do cangaço. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14.08.96, Caderno B, p.44
- MACHADO, Cassiano Elek. Lampião popular. *Folha de São Paulo*, 05.08.98, Ilustrada, p.1
- MASCATE libanês conta história do rei do cangaço almofadinha. *Diário Popular*. São Paulo, 12.01.1996
- MATOS, João M.F. “Um Brasil jovem e moderno”, *Tribuna da Imprensa*, 01.08.1997
- MATTOS, Carlos Alberto. “ ‘Baile Perfumado’ e a modernidade”, *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, p.D24, 18.07.1997
- MENEZES, Thales de. “Lampião na visão do libanês”. *Folha de São Paulo*, 04.08.97, p.6-3

- MERTEN, Luiz Carlos. “Maneirismos prejudicam a narrativa”. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, p.D24, 18.07.1997
- MOTTA, Paulo, GUIBU, Fábio. “Filmes reconstituem paixão e moda agreste”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 13.06.95, p. 5-4
- NAGIB, Lúcia. “Mostra traz novos autores brasileiros”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 18.08.97, p.5
- _____. Sertão intraduzível. *Folha de São Paulo*, Caderno Especial, 12.04.03, p.E5.
- NASCIMENTO, Cecília. “Festival de Toronto destaca obra de Jacquot”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 03.09.97, p.4-5
- O MARCO pernambucano da retomada – a produção no tempo” in: *Diário de Pernambuco – Viver*. Recife, 28 de outubro de 2006, p. D1
- ORICCHIO, Luiz Z. ‘Baile Perfumado’ inova filme de cangaço”, *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, p.D17, 18.07.1997
- _____. ‘Baile Perfumado’ pode ir a Cannes em 1996”, *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, p.D7, 04.12.1995
- _____. Diretores filmam cangaço com inquietude. *O Estado de S. Paulo*, 01.08.1997. Caderno 2, p.2
- _____. Filme premiado abre festival em Pernambuco. *Estado de S. Paulo*, 14.03.1997
- _____. Glauber também explorou o tema. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, p.D24, 18.07.1997
- PAIVA, Anabela. “Nova geração do cinema brasileiro”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 05.11.96, p.32
- _____. ‘Close’ polêmico do cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 29.10.96, p.38
- _____. Novo cinema do sertão”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 20.11.96, p.41.
- _____. O perfumado baile dos premiados. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 06.11.96, p.48
- PEIXOTO, Mariana. ABC do cabra que filmou Lampião. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15.08.1997
- PRODUÇÃO do Baile responde. *Diário de Pernambuco*, Recife, 05.07.1996
- LONGA ‘Baile Perfumado’ revelou Duda”. *Folha de São Paulo*, TV Folha, 29.11.98, p.8-11
- MOSTRA comemora cem anos de ‘Sertões’”, *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 14.06.02, p.E5.
- O CINEMA nacional é nosso”, *Folha de São Paulo*, Folha Sinapse, 29.10.02, p. 18-19.
- PERNAMBUCO e o ‘Baile Perfumado’”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 20.11.96, p.1
- RESENDE JR, José. “Filão resgatado” *Correio Brasiliense*, Brasília, 03.11.1996
- REZENDE, Tatiana. “Lampião e o cangaço chegam em 70 fotos”, *Revista da Folha*, 19.02.99, p.7
- RIBEIRO, Lúcio. “ Yes, nós temos cangaço”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 18.03.97, p.4-12
- _____. Curta dos 80 gera longas dos 90, diz Ferreira. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 18.03.97, p.4-12
- _____. Recife abre seu ‘Gramado do futuro’”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 12.03.97, p.4-5
- SÁ, Néelson. “É classe média, diz Suassuna”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 4-16
- SÁ, Xico. “ ‘Nordestern’ retoma com Glauber e novos”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 08.10.96, p.5
- _____. Obra destrói romantismo de Lampião. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 17.04.04, p.E4.
- SANCHES, Pedro Alexandre. ‘CD de ‘Baile Perfumado’ é lançado com inédita de Science”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 20.08.97, p.4-8
- SPENCER, Fernando. “Aplausos merecidos”. *Diário de Pernambuco*, 14.03.1997
- _____. De volta ao Baile. *Diário de Pernambuco*, Recife, 22.11.1996
- UMA análise d’O Baile”. *Folha de Pernambuco*, Programa, Recife, 30.10.2006
- WAJNBER, Daniel S. “O sertão na voz dos inquietos” *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 03.08.1997
- XAVIER, Ismail. “Microcosmo em celulóide”, *Folha de São Paulo*, Mais!, 01.12.02, p. 10-11.

BIBLIOGRAFIA

Livros e teses

Gerais

- AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2000.
- AUMONT, Jacques e outros. *A Estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995
- BERNARDET, Jean C. e GALVÃO, Maria R.. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.
- BERNARDET, Jean C. e RAMOS, Alcides F. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 1988.
- BERNARDET, Jean C. *Piranhas em mar de rosas*. São Paulo: Ed. Nobel, 1982
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002
- BURCH, Noel. *Praxis do cinema*. Editora Perspectiva, 1992
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular. História e imagem*. Bauru, SP: Edusc, 2003
- CALDEIRA, Oswaldo. *Tiradentes: roteiro cinematográfico comentários e fontes de pesquisa*. Rio de Janeiro: Riofilme, 1999.
- CAPELATO, Maria Helena ...[et al.]. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.
- CARR, Edward H. *O que é história?* São Paulo: Paz e Terra, 1996
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *Prática do roteiro cinematográfico*. Trad: Teresa de Almeida. São Paulo: JSN Editora, 1996.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Trad: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994
- ESSLIN, Martin. *An Anatomy of drama*. New York, Hill and Wang, 1976
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. trad: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FIELD, Syd. *Manual do Roteiro fundamentos do Texto Cinematográfico*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.
- FONSECA, Vitória A. *História Imaginada no cinema: análise de Carlota Joaquina, a princesa do Brasil e Independência ou Morte*. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003
- GAY, Peter. *O estilo na história: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt*. Trad: Denise Bottmann – São Paulo: Companhia das Letras, 1990
- GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros. Verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- GINZGURB, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. Trad: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002
- HARTOG, François. *O Espelho de Heródoto ensaio sobre a representação do outro*. Trad: Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999
- JONHSON, Randal. *Literatura e Cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.
- KORNIS, Mônica. *Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo*. Tese (Doutorado em Ciência das Comunicações) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000

- MARTIN, Marcel. *A Linguagem cinematográfica* – trad: Flávio P. Vieira e Terezinha Alves Pereira. Belo Horizonte: ED. Itatiaia, 1963
- MORETTIN, E. Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: análise do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro. Tese (Doutorado em Ciência das Comunicações) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001
- NAGIB, Lúcia (orgs) *O cinema da Retomada – depoimento de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed.34, 2002.
- PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Editora Ática, 1988
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, São Paulo: Edusc, 2002
- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000
- REIS, Daniel A. et al. *Versões e Ficções: o seqüestro da história*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 1997
- ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imagines: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
- SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996 (Selo Universidade; 51).
- SOARES, Mariza de C.FERREIRA, Jorge. *A História vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- TENDLER, Silvio DIAS, Maurício. *Jango, como, quando e porque se depõe um Presidente*. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Trad: Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. 2oed - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984
- XAVIER, Ismail. *D.W. Griffith. O nascimento de um cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984

Temas específicos

- BRUM, Eliane. *A Coluna Prestes: o Averso da lenda*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1994
- CAETANO, Maria do R. *Cangaço – O Nordeste no Cinema Brasileiro*. Brasília: Avatar, 2005
- COSTA, Selda V. e LOBO, Narciso J. F. *No rastro de Silvino Santos*. SCA/Edições Governo do Estado. Manaus: 1987.
- COSTA, Selda Vale. *Eldorado das Ilusões – cinema e sociedade: Manaus (1897/1935)*. Manaus: Editora da Univesidade do Amazonas, 1996.
- GOMES, Angela C.(org) *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1991
- HOBBSAWM, E.J. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969. p.96
- HOLANDA, Firmino. *Benjamim Abrahão*. Edições Demócrito Rocha, 2000.

- MELLO, Frederico Pernambucano. *Guerreiros do sol – violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004.
- MELLO, Frederico Pernambucano. *Quem foi Lampião*. Recife/Zurich: Editora Stahl, 1993
- MORAES, Denis de. *Prestes : lutas e autocríticas*. Petropolis : Vozes, 1982.
- PANDOLFI, Dulce C. *Camaradas e companheiros: memória e história do PCB*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Fundação Roberto Marinho, 1995
- PRESTES, Anita L. *Luiz Carlos Prestes e a Aliança Nacional Libertadora- os caminhos da luta antifacista no Brasil (1934/35)*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- PRESTES, Maria. *Meu Companheiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993
- SOUZA, Antonio C.C. “*Comício: São Paulo a Luis Carlos Prestes – O partido comunista no cinema*”. Núcleo de Estudos Contemporâneos – UFF. Disponível em: www.historia.uff.br/nec/textos/text15.pdf
- SOUZA, José Augusto. *A Coluna em discurso*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras, UFPR.
- SOUZA, Márcio. *Breve história da Amazônia*. Rio de Janeiro: Agir, 2001. p.188
- SOUZA, Márcio. *Expressão amazonense*. São Paulo: Ed. Alfa omega, 1978.
- SOUZA, Márcio. *Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha*. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- VIANNA, Marly A. G. *Revolucionários de 35: sonho e realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- WAACK, Willian. *Camaradas: nos arquivos de Moscou: a história secreta da revolução brasileira de 1935*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

Artigos

Temas gerais

- AUTRAN, Arthur. “Documentário(s) e ideologia(s)” in: *Ampla Visão – Ensaios*. Disponível em: <http://www.heco.com.br/amplavisao>
- BARTHES, Roland. “Da história ao real” in: *O Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988
- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica” in: FERREIRA, Marieta M. e AMADO, Janaina (coord.). *Usos e abusos da história oral*. 6o.edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. pp.183-191.
- CALDEIRA, Oswaldo “Tiradentes, quinze notas para pensar Cinema e História” in: *Cinemas*, n.10 pp.90-109.
- CARVALHO, Maria do Socorro. “Origens de um cinema novo em Mauro, Humberto” in: CATANI, Afrânio M. [et al]. *Estudos Socine de Cinema: ano V*. São Paulo: Panorama, 2003. pp.153-160
- CERTEAU, Michel de. “Operação histórica”, in: LE GOFF, Jacques, NORA, Pierre. (orgs) *História: novos problemas* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. pp.17-48
- COELHO, Teixeira . “Para não ser alternativo no próprio país” in: *Revista Usp – Dossiê Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1993. n. 19 p.7-15
- DAHL, Gustavo. “Arte ou indústria” (2002) ANCINE. Site da Agencia Nacional do Cinema. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/media/LEITURAS/arte_ou_industria.pdf > Acesso em 13/01/2007.

- DARTON, Robert. “Televisão: Carta aberta a um produtor de TV” in *O Beijo de Lamourette*.
- DAVIS, Natalhie Zemon. “On the Lame” in: *The American Historical Review* vol.93 – nº. 3, jun/1988.
- DIEGUES, Carlos. “Nota introdutória” in: SANTOS, João Felício. *Xica da Silva*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- DUARTE, Regina H. “Imagens do Brasil: o cinema nacional e o tema da independência” in: *Locus: Revista de história*. Juiz de Fora, vol.6, no. 1, 2000, pp.99-115.
- FEBVRE, Lucien. Lucien Febvre: História. (Org: Carlos Guilherme Mota) São Paulo: Ática, 1992.
- FERRO, Marc. “Existe uma visão cinematográfica da história?” in: FERRO, Marc. *A História Vigada* . trad: Doris Sanches Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes, 1989. pp-63-75.
- FURET, François. “A Revolução Francesa terminou” in: *Pensar a Revolução Francesa*. Lisboa: Edições 70, 1988
- GENETTE, Gerard. “Fronteiras da narrativa” in: BARTHES, Roland et.al. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1972. pp.255-276
- GOMES, Ângela Castro. “Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo”. In: *Escritas de si, escritas da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004. pp.7-24
- HARTOG, François. “Time, history and the writing of history: the order of time”. KVHAA Konferenser 37: 95-113, Estocolmo, 1996. Disponível em: www.fflch.usp/dh/heros/excerta/hartog.html
- JOHNSON, Randal. “Ascensão e Queda do cinema brasileiro, 1960-1990” in: *Revista Usp – Dossiê Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1993. n. 19, pp.31-49
- KORNIS, Mônica A. “Agosto e agostos: a história na mídia” in: GOMES, Ângela. *Vargas e a crise dos anos 50*. Rio de Janeiro: Relume/Dumará, 1994 pp.97-112
- LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento” *Enciclopédia Einaudi*, vol.1, Memória-História. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. pp.95-106
- LEITE, Mirian L.M. “Oswaldo Caldeira. Café Manduca – uma história recontada” in: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.25, no.49, 2005. pp.217-222
- LEUTRAT, Jean-Louis. “Uma relação de diversos andares: Cinema e História” in: *Imagens*. n.5, ago/dez, Campinas: ED. Unicamp, 1995.
- LOWENTHAL, David. “Como conhecemos o passado”, in: *Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, São Paulo: EDUC, 1981 – no. 17, nov.1998. pp.63-199
- MACHADO, Márcia B. e JACKS, Nilda. “O discurso jornalístico” in: *GT Estudos de Jornalismo*, UFBA, 2001. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/Pos/gtjornalismo> Acesso em out/2007
- MANINI, Miriam. “Os usos da iconografia no ensino e na pesquisa: o acervo multimeios do arquivo Edgard Leuenroth” in: *Cadernos AEL*, 5/6, 1996/1997, pp.221-244, p.230. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/acl/website-acl_publicacoes/cad-5/artigomiriam.pdf
- MAUAD, Ana Maria. “Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX” *Anais do Museu Paulista*. São Paulo.N. Sér. v.13. n.1. p. 133-174. jan. - jun. 2005
- MESSINAS, Amparo Romero. “La función del productor”. *Estúdios cinematográficos*. Revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Año 2, num.6, junio-agosto 1996.
- NOEL, Carrol. “Ficção, não ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual” in: RAMOS, Fernão P. (org) *Teoria Contemporânea do Cinema*, Vol II – Documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Ed. Senac, 2005

- NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares” in: *Projeto História 10*. São Paulo: PUC/SP, dez.1993 pp.7-28
- NOVA, Cristiane. “A ‘história’ diante dos desafios imagéticos” in: *Projeto História*, n.21. São Paulo: EDUC, nov/2000 p.141-162
- ODIN, Roger. “Film documentaire, lecture documentarizante” in: ODIN, Roger E LYANT, J.C. *Cinemas e realités*. Saint-Etienne: Universidade de Saint-Etienne, 1984. pp.263-267
- ORICCHIO, Luiz Z. “A representação da História” in: ORICCHIO, Luiz Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, pp.35-57
- OROZ, Silvia. “Viana, Zelito” in: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, p.565-566.
- PADILHA, José. “Sentido e Verdade – quatro notas na fronteira entre o documentário e a ficção” in: *Revista Cinemais – Objetivo Subjetivo. Especial: Documentário*. N.36. Rio de Janeiro: Aeroplano, outubro/dezembro 2003. pp.59-69
- RAMOS, Alcides F. “Cinema e história: do filme como Documento à Escritura Fílmica da História” in: MACHADO, Maria C. T. e PATRIOTA, Rosangela (orgs). *Política, Cultura e Movimentos Sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, 2001. pp.7-26.
- RAMOS, Lécio Augusto. “Produção” pp.438-443 in: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, p.441
- REVISTA Nossa História. “O dia em que nevou no Rio de Janeiro” Ano 1, no.9. Julho/2004. p.20
- ROCHA, Antônio P.. O filme: um recurso didático no ensino da história? in: vários autores. *Lições com cinema - São Paulo: FDE, 1993 - e outros*
- ROSENSTONE, Robert “história em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens” in: *O olho da História: revista de história contemporânea*. n.5, 1998.
- SALIBA, Elias T. "A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica" in: vários autores. *Lições com cinema - São Paulo: FDE, 1993*.
- SCHMIDT, Benito Bisso. “Construindo biografias...historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.19, 199.
- SCHVARZMAN, S. Encenações da História.História. São Paulo, v.22, n. 1, pp. 165 a 182, 2003
- SOURIAU, Etienne “Que é uma situação dramática?” in: *As duzentas mil situações dramáticas*. São Paulo: Editora Ática, 1993
- WHITE, Hayden “Historiography and Historiophoty” *AHR Forum – Volume 93, number 5, December, 1998* pp.1193-
- WHITE, Hayden. “As ficções da representação factual”. In: WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso – ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001. pp. 137-151.
- XAVIER, Ismail. “Glauber Rocha: o desejo da história”. In: XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. pp.127-156
- _____. “O olhar e a voz – a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo” *Literatura e Cinema 2*, São Paulo: Usp, 1997.126-138
- _____. “O cinema brasileiro dos anos 90” in: *Praga – estudos marxistas*. São Paulo: Editora Hucitec. No.9, junho/2000, pp.97-138

Temas específicos

- BARRETO FILHO, Hênio Trindade. “Descrição sumária do Acervo Silvino Santos”. *Boletim Informativo do Museu Amazônico*, v.2, n.2, jan-jul/1992, pp.44-47. Cinemateca Brasileira.
- BITTENCOUT, Flávio Araújo Lima. *Silvino Santos- Série Memória*. Imprensa Oficial, março/1982. Disponível em: http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/serie_memoria/04_silvino.php
- BRAGA, Napoleão Barroso. “Cinegrafista de Lampião”. *Diário de Pernambuco*, 13/11/1983
- COSTA, Selda Vale. “No rastro de Silvino Santos” in: *A crítica. Caderno C*. Manaus, 01/07/1985, p.2
- COSTA, Selda Vale. “Silvino Santos, o documentarista Visual da Amazônia” *Boletim Informativo do Museu Amazônico*. Manaus, v.2, n.2, jan/jul 1992, pp.4-15
- DIAS, José Humberto. “Benjamim Abrahão, o mascate que filmou Lampião” in: *Cadernos de Pesquisa*. Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro/Embrafilme - n.1 set.1984. pp.25-38
- DÍDIMO, Marcelo. “Baile Perfumado: o cangaço revsitado” in: CAETANO, M. Rosário. *Cangaço – o nordestern no cinema brasileiro*. P.61
- HAAG, Carlos. “Sem idéia na cabeça e uma arma na mão” *Revista Fapesp*, edição impressa 137, julho de 2007. versão on line Disponível em: <http://www.revistapesquisa.fapesp.br/?art=3278&bd=1&pg=1&lg=> Acesso em: novembro de 2007.
- JORNAL do Brasil “A verdade nos fotogramas”, Rio de Janeiro, 31/07/1978
- MOTTA, Rodrigo P.S. “Batalhas em torno de um mito: Luiz Carlos Prestes” in: *Estudos Históricos*, n.34, julho-dezembro de 2004. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea da Fundação Getúlio Vargas, 1988 - pp.91-115.
- SILVA, Alberto. “O filme de cangaço”. In: *Filme Cultura*, nº.17, nov/dez 1970, pp. 42-49
- SOUZA, Márcio. “O diretor da natureza indomada”. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, , 30/11/97 p.5-8
- VIANNA, Marly. “Malvados Camaradas” in: *Teoria e Debate* - nº 23 - dezembro de 1993/janeiro/fevereiro de 1994. Disponível em: <http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=1089> Acesso: set/2007

ANEXO

O Velho – a história de Luiz Carlos Prestes (Toni Venturi, 1997)

INTRODUÇÃO – Muro de Berlim			
0:00:00	Este filme foi produzido com o apoio da Secretaria para o desenvolvimento do audiovisual/Minc e Fine/MCT E finalizado com recursos da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro Secretaria municipal de cultura através da Riofilme		Sons de picareta
0:00:10			
0:00:17	Zomm muro de Berlim		Idem
0:00:21	PMC homem cerra muro		Idem
0:00:25	Pm homem sentado em cima do muro marretando		Idem
0:00:28	PD pichações no muro, buraco vai se abrindo		Idem
0:00:33	PA primeiro pedaço do muro é retirado. Em primeiro plano cabeças de pessoas assistindo.		aplausos
0:00:39	PC pedaço do muro é quinchado	Fala em alemão	aplausos
0:00:48	PG multidão nas ruas/dia	Discurso em alemão/ gritos da multidão	aplausos
0:00:50	PC mulher corre com filhos		ovações
0:00:54	PA em primeiro plano pedaço do muro, no fundo pessoas pulam o muro – leg: <i>Berlim, 1989</i>	Nar: Quando se põe abaixo um pedaço da história,	Som vai abaixando
0:01:01	PP na faixa "come together"	não se tem idéia de como tudo começou.	Música...
0:01:07	PD bandeira se levantando, p&b		idem
0:01:10	PG multidão leg: Moscou, 1917	Outubro, 1917...	Idem
0:01:12	PA Lênin num palanque gesticula para o povo	aqueles primeiros passos	Idem
0:01:14	PA trav. trás, dentro de uma fábrica pessoas correm em direção à câmera	dividiriam o mundo por mais de 70 anos	idem
0:01:17	PMC cam fixa pessoas correm em direção à câmera	De um lado,	idem
0:01:19	Ext. PA pessoas correm para o fundo do quadro – entre árvores	o capitalismo, de outro	
0:01:22	PG ext. povo corre do fundo do quadro para frente numa colina	Uma ideologia ainda	
0:01:23	Contra plano. Povo corre para a esquerda do quadro	Inédita, talvez utópica, Talvez impossível.	
0:01:25	PG, crepúsculo. Campo. O povo aparece por trás de uma colina	A vitória da revolução socialista mudaria	
0:01:27	PP estátua cai	Decisivamente	
0:01:29	PM estátua caindo	Os caminhos da	
0:01:30	PA estátua cai	História do século XX	
0:01:31	PM foices		
0:01:33	PD olho de Prestes (foto)	E o destino desse personagem em especial.	
ABERTURA – CRÉDITOS INICIAIS			
0:01:39	PA cerca de apresentação "Renato Bulcão apresenta um filme de Toni Venturi. Uma co-produção Olhar Imaginário Casa de Produção		Música
0:01:52	Foto do rosto de Prestes velho. Título: "O Velho a história de Luiz Carlos Prestes"		Música
0:02:00	Pan PP sobre a terra. Título some. Uma mão cava a terra. "Roteiro Di Moretti" "narração Paulo José" "Música Marcelo Goldman" "finalização de som Aritana Dantas" "montagem Cristina Amaral" "fotografia Cleumo Segond" "direção Toni Venturi". Câmera passeia pelo canteiro (estúdio) enquanto flores rosas são plantadas.		
BLOCO 1 - A INOCÊNCIA			
0:02:35	PD foto de Prestes novo (olhos)	"A inocência"	
<i>Infância</i>			

0:02:43	Fusão com PD do rosto de Prestes velho que começa a falar. Plano vai abrindo.	Eu sou nascido em Porto Alegre, mas com seis anos de idade já estava aqui no Rio de Janeiro. Fui educado aqui na terra carioca. Minha mãe, minhas irmãs era um ambiente doméstico em que vivi.	
0:03:02	Pan baixo-cima de uma mulher. Leg: "Leocádia Prestes;"	Aprendi a ler e a escrever com minha própria mãe.	
0:03:07	Foto de um jovem militar	Terminei o curso em 1915	
0:03:11	PM de Prestes falando, ao fundo um mapa do Brasil.	Como major aluno do colégio militar, era o segundo, portanto, o primeiro era tenente coronel, e eu era major aluno. Do colégio militar passei diretamente para a escola. Nesse momento eu desejava ir para o comércio ou qualquer meio de ganhar a vida	
0:03:29	Pan cima baixo sobre a foto de um homem	Porque a vida doméstica, a minha mãe passava dificuldades muito grandes porque	
0:03:33	Foto antiga de um casal e uma criança	O soldo deixado por um capitão do exército era relativamente	
0:03:37	Foto de uma família maior.	Era muito pequeno.	
0:03:40	PD de um garoto na foto		
0:03:43	Black		
Anos 20: Carnaval, greves, fundação do PCB, eleição de Arthur Bernardes, 18 do Forte			
0:03:45	PD anuncio de carnaval "o que foi o carnaval de 1920!" "Rio de Janeiro, nos dias de Carnaval é o verdadeiro reinado de Momo"		Marcha de carnaval
0:03:51	Circulo preto abrindo sobre imagens antigas da rua cheia de gente no carnaval.	"O galo de noite cantou, toda a gente quis ver o que aconteceu.	Idem
0:03:56	PMC de mascarados tocando pandeiro, mesma sequência.	Nervoso, o galinho respondeu: co, co, co, coró	Idem
0:04:01	Pan dir-esq - imagem antiga de carro passando pela beira mar.	A galinha morreu	idem
0:04:03	PA rua da cidade no carnaval. Carros passando.	Co, co, co, co coro	idem
0:04:08	PC pessoas dançando para a câmera na rua.	O galo tem saudade da galinha carijó	
0:04:10	PMC fábrica. Homens mexem numa máquina e perspectiva	O Brasil entra nos anos 20	
0:04:15	PMC homens trabalham em máquinas.	Ainda sob o impacto das suas primeiras greves gerais.	Som de máquina
0:04:22	PP zoom out sobre foto de homens sentados de terno	Nas praias de Niterói operários, intelectuais e líderes anarquistas fundam em março de 22	música
0:04:28	Fusão sobre documento do "Partido comunista do Brasil" "Compromisso de adesão" texto - "18 de maio de 1927"	O partido comunista do Brasil	Música:bolero?
0:04:32	PMC Homem (Arthur?) acena em primeiro plano, em segundo alguns militares. Entra um militar mais graduado.	Arthur Bernardes é eleito presidente da república.	
0:04:37	PM Pan dir-esq em alguns militares que parecem se preparar para fotografia.	As altas patentes do exército dão suporte ao novo governo	
0:04:41	PM passam cavalo na frente da câmera, ao fundo pessoas assistem.	Mas inconformados, os tenentes lutam por reformas na constituição	
0:04:46	PMC militares andam pelas ruas.	A crise marcha pelas ruas em ritmo acelerado	
0:04:49	PM carroça e alguns militares em volta, movimentando-se.	A insatisfação fermenta nos quartéis	
0:04:52	PC grupo de militares se movimentam parece que para foto. Pan esq-dir		
0:04:56	PP "Werneck Sodré historiador"	Sodré: Mas tudo está ligado a agonia da chamada republica oligárquica. Onde a representação política era inteiramente falseada. Tudo isso culminou no episódio de 1922. manifestação de descontentamento violenta, ardorosa e heróica, evidentemente.	
0:05:19	PD foto. Pan cima-baixo sobre foto de tenentes.	N: em julho de 22, militares do Forte de Copacabana se rebelam.	Tiro
0:05:24	PD zoom out sobre desenho de tenentes marchando na rua	O governo é rápido e duro. Manda bombardear o Forte. Dos quase 300 rebeldes	
0:05:32	Fusão com mesma imagem, mas, agora em foto	18 saem às ruas numa marcha suicida pela avenida atlântida.	
0:05:35	Pan dir-esq sobre foto. Fila de militares. "Rio de Janeiro, 1922"	Apesar da derrota,	Música suave
0:05:43	PD pés - pan sobre os pés com botas, pan cima, vemos os homens.	Floresce a semente do movimento tenentista. Um dos oficiais revoltosos não participou do levante de Copacabana. Luiz Carlos Prestes estava preso à uma cama, com tifo.	
Prestes e o tenentismo			

0:05:57	Ext/dia/cor – frente de uma casa antiga. Steady cam. Entram na casa em trajetória. Casa antiga, sem telhado. (1918) (Obs: contradição: repreendido, mas militar brilhante!!)	Vitimado pela repressão promovida por seus superiores, Prestes é enviado a Santo Ângelo no Rio Grande do sul para supervisionar a construção de quartéis. S; Prestes era um homem de um prestígio	
0:06:23	PP Sodré	Militar extraordinário por ter sido um aluno brilhante da Escola Militar, admiradíssimo por todos os seus contemporâneos. E capitão jovem, Prestes foi capitão com vinte e poucos anos, me parece que aos 23 anos, capitão de engenharia. Oficial brilhante, com uma carreira brilhante.	
0:06:45	PP rosto de Prestes depondo. Ao fundo, livros.	P: Ele não desconfiava absolutamente de mim porque eu era um disciplinador, era um Caxias. Dentro da unidade e disciplinado, de maneira que ele tinha inteira confiança em mim. Eu disse aqui na companhia ninguém conspira. Eu comentei terei ligações com os conspiradores e vou informando a vocês qual é o andamento do acontecimento	
0:07:05	PA sobre coluna de militares marchando pela rua.	Pouco a pouco eu informarei. N: a conspiração tenentista não mais se resume	
0:07:12	PA plongée de tanque de guerra na rua,	às areias de Copacabana. Dois anos	
0:07:17	PA plongée tanque	Mais tarde, em 5 de julho de 1924	
0:07:18	PG cidade antiga – pan dir-esq	São Paulo se transforma na mais nova trincheira de luta contra o presidente Arthur Bernardes. Sob a liderança do	
0:07:27	PP foto antiga de um jovem militar	Comandante Miguel Costa, os revoltos tomam a cidade, mas	
0:07:31	PA contra luz avião levanta vôo para o fundo do quadro	São rapidamente cercados pelos legalistas. São Paulo é castigada	
0:07:36	PA contra plongée avião no céu	Por fortes bombardeios.	
0:07:38	PA pan esq-dir sobre ruínas		
0:07:41	“Dias mais sombrios escureceram o horizonte da Pátria. São Paulo foi flagelado pelo bombardeio...”		Musica
0:07:46	PA pessoas andam pela rua		
0:07:50	PP igreja, pan cima-baixo		
0:07:52	PC ruínas de uma igreja		
0:07:57	PC ruínas de uma casa		
0:08:00	PMC pessoas andam pelos escombros	Miguel Costa Jr.:...desde o dia 9 de julho	
0:08:07	PC pan esq-dir escombros	Até o dia 27 para 28 de julho	
0:08:10	PA pan dir-esq fábrica destruída	Mais de 100 mil homens sitiaram São Paulo. São Paulo parecia à noite	
0:08:16	PP Miguel Costa leg: “Miguel Costa Jr. Historiador”	Quem olhasse dos morros, São Paulo parecia um bolo de aniversário cheio de velinhas que era os incêndios de São Paulo. Então, na noite de 27 para 28, em virtude e ser impossível continuar resistindo aqui dentro, embora a população fosse favorável ao movimento, os revolucionários resolveram se retirar.	
0:08:40	PC trem cheio de gente passa pela câmera	E se retiraram tão calmamente, numa	
0:08:43	PP trem passando	Tão bonita, tão bem feita que só no dia seguinte o governo ficou sabendo	
0:08:48	PA trem passando	que a cidade estava vazia.	
0:08:52	PC tropa marcha numa cidade pequena	Narr: Os paulistas, perseguidos por tropas do governo, marcham	música
0:08:56	Contra plano PMC soldados marcham de costas	Para o oeste do Paraná.	
0:08:58	PC pan dir-esq soldados caminham	São várias colunas de soldados amotinados.	
0:09:01	PP foto da coluna		
0:09:03	PP outra foto	A Coluna Fênix	
0:09:05	PP foto da coluna	A Coluna invicta	
0:09:07	PP foto de outro grupo	A Coluna da Morte.	
0:09:10	PP foto de um jovem militar	No sul, o jovem	
0:09:13	PD o jovem Prestes em pé ao lado do trem	Capitão Prestes toma o quartel de Santo Ângelo	
0:09:16	PMC (mesma foto) plano mais aberto	E reúne mais de mil homens na Coluna Gaúcha, a Coluna da	

0:09:20	PMC/int/cor/trav – senhora sentada à mesa lê uma carta. “Carta à mãe, 1924” Me termina de lê, guarda a carta, se levanta e vai para o fogão. Mantém um ar altivo.	Esperança, como o povo a apelidou. Seu destino, nunca mais seria o mesmo. OFF: veja no mais se é possível resistir às intolerâncias dos nossos governantes. Levado por essa situação e pela aflição que sinto sufocado essa gente, eu já não posso mais me calar. Preparem-se para enfrentar as duras conseqüências em face da atitude que terei de tomar, afinal foi a senhora que me educou nesses rígidos padrões morais e cultivou em mim a aversão a qualquer tipo de injustiça. Abraços, Luiz Carlos Prestes.	
Coluna Prestes: início da marcha – organização			
0:10:31	PD mapa do Brasil. Linha azul vai sendo traçada de acordo com a narração	Depois de sucessivas derrotas em São Paulo Miguel Costa estaciona suas tropas em Foz do Iguaçu. Prestes, rompe o cerco no Rio Grande do Sul e se junta aos paulistas.	
0:10:45	Pan foto de monumento com pessoas abaixo	P: quando eu cheguei a Foz do Iguaçu, só se falava, o único plano era retirar, abandonar o território nacional e passar para Argentina. Aí eu me exaltei	
0:10:53	PP Prestes falando	Eu disse que não poderia absolutamente aceitar porque a minha coluna estava vitoriosa, chegava lá vitoriosa para se reunir com a coluna de São Paulo. E que não aceitava a derrota e passar para o estrangeiro nessas condições porque eu não tinha nem como me dirigir aos meus soldados, vitoriosos e convida-los	
0:11:10	PP pan sobre foto de militar “Comdt Miguel Costa”	Para ir para o estrangeiro. C: então o velho percebeu que não era conveniente deixar	
0:11:16	PP Miguel Costa Jr	C: paulistas e gaúchos separados. E fez como nós fazemos com o baralho, embaralhou tud, todos e constituiu uma nova organização da coluna. E ficou da seguinte forma organizado.	
0:11:30	Foto “Miguel Costa” “Luiz Carlos Prestes”	Ele, continuava como comandante em chefe, depois vinha o Estado Maior, o Luiz Carlos Prestes era o chefe do Estado Maior,	
0:11:39	Foto “Juarez Távora” “João Alberto”	O Juarez Távora o sub-chefe e quatro destacamentos comandados respectivamente por João Alberto,	
0:11:45	Foto “Siqueira Campos” “Djalma Dutra”	Siqueira Campos, Djalma Dutra	
0:11:47	Foto “ Cordeiro de Farias”	E Cordeiro de Faria	
0:11:52	Foto inteira “Coluna Prestes - Miguel Costa”	Off: Marchando, engrossaremos a Coluna	Música grave
0:11:58	“Carta aos tenentes 1924” Traj/cor sobre ruínas	...a guerra no Brasil qualquer que seja o terreno, é a guerra do movimento. Para nós, revolucionários, o movimento é a vitória.	
0:12:13	PP Prestes falando	P: quando a tropa estava marchando numa região em que não havia inimigo, em geral, organizava a vanguarda, a tropa saía toda e eu ficava até a retaguarda, deixava a retaguarda organizada, para dar cobertura à Coluna, e depois como eu tinha um passo muito largo, eu ia passando por toda a Coluna. E eu falava com cada soldado, eu conhecia todos eles pelo nome, pelo apelido, etc, e isso me dava, eu era uma espécie de Juiz de paz. Todas as queixas, todas as dificuldades que cada um tinha, o que necessitava era comigo que falavam. E meu nome ficou na coluna porque em qualquer lugar que chegavam, qualquer civil, morador, que vinha	
0:12:52	Fusão foto de Prestes no cavalo	reclamar, ou pedir qualquer coisa os soldado mandava, o coronel Prestes que resolve.	
0:12:58	Pan sobre foto da coluna	Então todo mundo ia procurar e meu nome foi ficando por aí, e daí o nome com que a coluna ficou com o meu nome por isso.	música
0:13:07		Black	
0:13:08	Pan sobre foto de pessoas	OffP: eram mais ou menos umas vinte, ou mais de vinte mulheres que acompanhavam a coluna. Quando chegou aí, eu ainda era muito militar	
0:13:16	PP rosto de Prestes	P: ...e não queria saber de mulher na coluna. Então eu dei ordens terminantes na tropa que estava organizando a passagem do rio que nenhuma mulher podia passar para Santa Catarina. Que cada uma voltasse para casa. Eu fui dos últimos, a última viagem eu participei dela, eu fiquei até o fim. Quando eu cheguei lá em Santa Catarina as mulheres estavam todas lá. (risadas) tinham passado, o que é que se ia fazer. Continuaram a marcha da coluna. E foram úteis	

0:13:47	PP foto	Na verdade eu tive depois que fazer uma auto critica porque realmente elas não foram peso nenhum	
0:13:53	PP rosto de Prestes zoom	E não prejudicaram em nada, pelo contrario, foram de grande valor mesmo e ajudavam muito na cozinha, no cuidado com feridos e algumas delas, inclusive, em combate nos ajudavam a informar sobre o deslocamento do inimigo	
Coluna Prestes: "herança" polêmica			
0:14:09	Pan sobre foto "cavaleiro"	E algumas empunhavam até o fuzil mesmo na luta. N: a Coluna	música
0:14:15	Mapa – linha vermelha	Prestes ainda hoje gera polêmica. A coluna heróica rasga o interior do país, do Rio Grande ao Piauí. Se transforma em epopéia militar e deixa em seu rastro lembranças amargas. EB: a coluna, por estratégia de sobrevivência,	Musica
0:14:36	PP "Eliana Brum"	Ela percorreu os lugares mais perdidos, mais inóspitos do Brasil para ficar longe das estradas, onde as tropas legalistas poderiam chegar.	
0:14:46	Pan sobre foto de homens	Então, de repente aparecia aquele monte de homens, eles me diziam assim, aparecia aquele povo esquisito, de fala arevesada, que não sei o que estava fazendo aqui, que fazia uma bagaceira danada, comia a criação, prendia os donos, eu não sei o que	
0:15:00	PP "Eliane Brum jornalista"	Eles vieram saber, só Deus que deve saber. Então, essa era a impressão. De repente aparecia aquele monte de gente, comendo, precisando comer, num lugar onde a comida não era suficiente, precisando vestir, precisando de mulher, e, eles viram a coluna, a maioria viu a coluna como uma tropa de ocupação.	
0:15:22	PM foto de Prestes	P: então, o povo fugia para o mato. Nós entramos em povoados mais tarde, completamente vazios	
0:15:29	PP rosto de Prestes falando	E isso era um mal porque quando a cidade estava completamente abandonada não era possível uma vigilância para impedir o saque, impedir que entrassem nas casas comerciais, etc, estava tudo abandonado. De maneira que isso era inviável, mas quando tinha população, a população era respeitada, nos recebia bem. Facilitava tudo, fornecia mesmo viveres, alimentos e etc, de maneira que as relações era realmente muito boa.	
0:15:52	PP Eliane Brum	EB: teve um agricultor que a mulher dele foi estuprada, ele ingressou na coluna para achar quem tinha estuprado, matou, voltou e virou um matador, morreu na prisão de Campo Grande. Quer dizer, a coluna acabou mudando o destino, a trajetória dessas pessoas.	
0:16:11	PP rosto de "Luiz Carlos Prestes (filho) cineasta"	PF: Existia uma brigada de disciplina dentro da coluna. Um homem que esturpasse uma mulher, e ocorreram violências, ele era fuzilado. Compreende? Um homem que cometesse um roubo, que cometesse violência, de fato, o comandante que está comandando uma coluna de mil e quinhentos homens ele não pode ser responsável pelo comportamento de todos. Existia uma disciplina dentro da coluna	
0:16:42	Pan sobre a foto de Prestes	Não é verdade? Tanto que, por exemplo, quando requisitava-se alimento, tinha as requisições que eram	
0:16:47	PP rosto de Luiz Carlos filho	Assinadas por Luiz Carlos Prestes, e quando a revolução fosse vitoriosa eles seriam, seria devolvido o equivalente em dinheiro	
0:16:58	PP rosto de Prestes	O que eles entregaram para a causa da revolução.	
0:17:03		Black	
Coluna Prestes – Conclusão			
0:17:04	Foto PC grupo de militares	1927. a grande	
0:17:08	PMC mesma foto	Marcha de mais de 25 mil kilometros chega ao fim.	
0:17:13	Pan sobre foto de homens em cavalo	Batalhas com mercenários e tropas do governo, soldados dizimados pela fome e por doenças infecciosas.	
0:17:18	Foto de pessoas carregando maca com corpos	A coluna nunca foi vencida.	
0:17:24	PP pan corpo e pessoas vendo	E dos seus quase dois mil homens, restaram apenas 600 para contar o final da história.	
0:17:31	Pan sobre pessoas	Em dois anos, a coluna Prestes é testemunha da enorme miséria que se esconde nos esquecidos sertões do país e sua façanha traduz o sentimento de mudança que o Brasil clamava.	
0:17:45	PP rosto de Prestes – estúdio	P: essa realidade me impressionou muito. Porque nós estávamos lutando exclusivamente, o nosso objetivo, a nossa meta era contra o Bernardes, substituir o Bernardes.	

0:17:54	Zomm foto de grupo com Arthur Bernardes	Mas diante desse quadro, chegamos a conclusão de que estávamos diante de um problema social muito sério. E nós éramos ignorantes.	
0:18:02	PP rosto de Prestes estúdio	Por que um país tão grande, com o povo nesse estado de miséria? Foi isso que nos alertou para compreender que estávamos errados.	
0:18:09	Zoom em foto do grupo Prestes	Além disso, víamos que quem mais sofria com a guerra civil eram os moradores. N: Prestes	
0:18:18	Foto de oca	E o que sobrou dos seus homens exilam-se na Bolívia.	Música
0:18:22	Foto zoom out – 4 homens e prestes	O cavaleiro da coluna esperança deixa de ser o bravo comandante e se transforma em lenda.	
0:18:29	Foto 2 homens e Prestes	Um mito revolucionário.	
0:18:33	Black		
0:18:34	Foto – mãe e familiares – zoom na mãe	Off: Querida mãe, só mesmo a consciência do cumprimento	
0:18:41	Traj/cor sobre objetos e mão escrevendo carta.	De um dever, poderia fazer com que resistisse eu ao desejo ardente que tive, que tenho de tudo abandonar e ir aí. Abraçar e beijar.	Música suave
0:18:58		Black	
<i>Prestes e o primeiro contato com o comunismo</i>			
0:18:59	Foto – pan rosto	Astrogildo Pereira, secretário geral do Partido comunista	
0:19:03	Foto – interno casa simples	É um dos primeiros visitantes a bater na porta de Prestes no exílio boliviano.	
0:19:09	Foto – jornal	O jornalista traz alguns presentes na sua bagagem. Artigos	
0:19:13	Foto – PM homem na rua	De Lênin e o manifesto comunista.	
0:19:16	Gravura do rosto de Prestes “Desenho Carlos Scliar”	Este é o primeiro contato do cavaleiro da esperança com o marxismo.	
0:19:23	PA carro oficial chegando	No Brasil, Washington Luis chega ao poder com o	“música a cuíca”
0:19:30	PMC homem no palanque	Apoio das velhas alianças.	
0:19:35	PD cédula de identidad	Prestes vai morar em Buenos Aires e dedica seu tempo ao estudo de textos	
0:19:40	PD foto do documento	Socialistas. O personagem se defronta com seu conteúdo.	
0:19:46	PD rosto /documento	Sua pálida idéia de projeto político parece ter encontrado um nome	
0:19:50	Zoom desenho do rosto de Prestes, pára no olho	Uma ideologia, uma causa. P: e cada vez	
0:20:00	PM Prestes fala e desenha	Mais me convencia de que a única explicação racional que atendia a minha razão para o problema brasileiro, da miséria que eu havia assistido no interior do Brasil, cuja causa eu investigava e procurava saber qual era, só encontrava realmente era no marxismo.	
0:20:18	Foto grupo “Buenos Aires, 1929”		
0:20:23		Black	
<i>Convite a Prestes para participar da Revolução de 30</i>			
0:20:26	PD jornal (25/10/29 - traz a manchete “A Bolsa de Nova York registrou hontem um formidável desastre financeiro”	N: O ocidente é sacudido pela crise de 29.	Música “bolero”
0:20:30	Pan sobre desenho	A velha república agoniza nas mãos de Washington Luis. Inconformado	
0:20:37	PD jornal – “O mestre e o discípulo” foto: washington Luis e Júlio Prestes	Com o rumo da sucessão presidencial, Getúlio Vargas	
0:20:40	PP Vargas desce do carro	Governador do Rio Grande do Sul, oferece	
0:20:42	PP rosto de Vargas	A Prestes o comando da	
0:20:44	Foto – GV entre ??	Revolução de 30.	
0:20:46	PP Miguel Costa Jr.	Costa: então, quem poderia fazer a revolução? Os revolucionários. Quem eram os revolucionários? Eram aqueles que fizeram a coluna. Quem são os chefes? Os chefes são fulano, sicrano e beltrano. Vamos conversar com eles. E os chefes viram uma oportunidade também de participar de um movimento que era continuação do que eles vinham fazendo desde 22 e até antes. Bom, mas precisa de um chefe geral.	
0:21:13	Foto	Então convidaram o Prestes para ser o chefe do movimento de 30. e ele	
0:21:19	Foto – prestes e armas	Como bom hábil político, não disse não. Foi conversando	

0:21:26	Foto maior – grupo Leg: "Prestes e Miguel Costa"	Para fazer algum movimento, para comprar arma, munição, a gente precisa de dinheiro. e ficaram de arrumar o dinheiro.	
0:21:33	Traj/cor palácio do catete	Em reunião secreta com Vargas, Prestes coloca na mesa a sua proposta de revolução popular e pede dinheiro e armas para sua causa socialista.	
0:21:44	Traj/cor – ruínas	Eles não chegam a um acordo, mas mesmo assim, Getúlio lhe envia 800 contos de réis.	
0:21:56	PP desenho Scliar	P:isso me colocou diante de um dilema muito sério	
0:22:02	PM Prestes na mesa falando	Para a dignidade de um pequeno burguês. Devolver o dinheiro? Mas eu sabia que o dinheiro não era dele, era do Estado. Não devolver? Mas ele também não ia me comprar com 800 contos. Não era com essa importância que ele poderia me comprar e fazer mudar de posição, a minha posição estava definida. Daí eu fiquei com o dinheiro e mantive a mesma posição. E eu disse 'esse dinheiro vai servir para a revolução'. E entreguei para o secretariado latino americano	
0:22:27	Pan PD sobre carta	Já da internacional comunista. Off: a revolução	
0:22:33	PD carta	Off brasileira não pode ser feita com Getúlio Vargas, lutemos pela divisão das terras	
0:22:41	Zoom out sobre manuscrito do manifesto julho de 1930	Aos que nelas trabalham Pela nacionalização das empresas estrangeiras, pela anulação das dívidas externas. A verdadeira luta pela independência	
0:23:53	Zoom Datilografado Julho 1930	Nacional só poderá ser levada a efeito pela insurreição de todos os	
0:23:00	Pan sobre caricatura	Brasileiros. N: A violenta repercussão do manifesto de maio traz duas conseqüências imediatas.	
0:23:08	Foto PMC vargas	Getulio e os tenentes se afastam de Prestes por achar seu projeto perigosamente	
0:23:13	Mesma Foto PC	Radical. De outro lado, o PCB	
0:23:16	Foto pan sobre foto/rosto	Comandado por Octávio Brandão, o acusa de ser pequeno burguês demais para defender	
0:23:22	Foto PMC homem discursa	Idéias assim, tão proletárias.	
0:23:25	Foto manifestação na rua		Musica
0:23:28		Black	
Revolução de 30			
0:23:29	Pan sobre foto – munição		
0:23:30	PMC grupo carrega caminhão com munição	3 de novembro.	
0:23:32	Foto monumento/cavalos zoom out	Os gaúchos amarram seus cavalos no obelisco da avenida Rio Branco, em pleno Rio de Janeiro. É a vitória da revolução	
0:23:40	Grupo de pessoas acena e comemora para câmera	De 30. Getúlio Vargas, ao	
0:23:45	PC plongée carro passa pela multidão, cam acomp.	Lado dos mais famosos tenentes da Coluna Prestes tomam o Palácio do Catete.	
0:23:51	Foto clássica "Miguel Costa e Getúlio Vargas"		
0:23:56	Traj/cor palácio do catete/interior	Nasce um novo tipo de estado no Brasil, o capitalismo nacional começa a se modernizar.	
0:24:04	PM Prestes fala - sentado na mesa	P: Até hoje muita gente não compreende. Acha que eu devia ter participado, porque então mudava o destino do movimento. Era um equívoco pensar que um homem sozinho poderia fazer alguma coisa. Eu era um general sem soldados. Porque os meus soldados	
0:24:17	PMC soldados descem do trem na estação, cam acomp, olham para câmera	Eram os tenentes. Eram eles que tinham me elegido como chefe militar da revolução. E eles todos ficaram com Getúlio e eu ficava contra. Contra o Getúlio.	
0:24:28	PMC grupo de soldados posam para câmera		Musica – soletra nome Getulio
0:24:32	PC pessoas na rua "passeata"		
Conclusão: exílio em Moscou			
0:24:40	PD desenho/gravura	N: Prestes, o rebelde inflexível, isolado no exílio	
0:24:45	PD pan sobre medalha e escrito	Desembarca em Moscou em 1931.	
0:24:51	Zoom sobre medalha	Planeja o futuro em terras distantes.	

0:24:55	Traj/cor – palácio do catete, gira em torno do lustre	A revolução de 30 abre frentes de inimizades eternas.a oligarquia queria Washington Luis, que não queria Getúlio, que queria os tenentes, que não queria o marxismo, que queria Prestes, que não queria Getúlio, que queria o poder.	
0:25:12			
A CORAGEM			
0:25:13	Traj sobre rosa, uma mão corta uma delas		
0:25:25	Pan sobre canteiro A CORAGEM		
Atividades em Moscou – entrada no PCB, sementes de 35, lança a questão			
0:25:33	PP rosto de eYuri	Yuri: em Moscou, meu pai então trabalhou como engenheiro. Outra função dele, ele deu várias palestras	
0:25:39	PG rio e cidade pan “União soviética, 1931”	Criticando a coluna, analisando a coluna como um movimento pequeno burguês, que não ia levar em nada.	
0:25:51	PP Yuri “Yuri Ribeiro Prestes historiador”	Concretamente, o que ele fez em Moscou realmente e não tenho nenhuma documentação. Eu só tenho umas provas indiretas da preparação de alguma atuação no Brail. O que foi essa preparação de resultou em 35.	
0:26:03	PG prédio de Moscou	Kremlin (?)	
0:26:06	PM homem no meio da multidão	N: A União Soviética passa por	
0:26:08	PM passeata -	Grandes transformações. Stalin	
0:26:10	PM mulheres na passeada acenam para câmera	Impõe sua política de depuração nos quadros do partido.	
0:26:15	PM garota, sentada no pescoço do pai, acena	Entenda-se depuração como extermínio.	
0:26:17	Foto - Pan sobre rosto de Prestes	Prestes não consegue a sua filiação no partido bolchevique.	
0:26:23	PG grande imagem de Stalin é carregada na passeata	Convive com a realidade socialista, trabalha na construção civil	
0:26:28	PP Stalin aponta para a câmera	E é trabalhado como futuro comandante revolucionário.	
0:26:30	PMC garotas desfilam com bandeiras		
0:26:33	PP Marly “Marly G. Vianna historiadora”	Marly: O PCB tinha medo daquela figura no partido, alguns por ciúmes, isso é especulação, outros porque imaginavam mesmo que o Prestes era um revolucionário pequeno burguês, como eles chamavam, e que não ia ajudar nada o movimento socialista, o movimento comunista, e resistiram até o fim. Prestes pediu várias vezes o ingresso ao partido e foi negado. Ele só entrou quando Manuilski, que era da Internacional deu uma ordem ao PCB para que aceitasse o ingresso de Prestes no Partido.	
0:27:01	PP rosto de Prestes	Prestes: Aí, eu afinal, fui considerado membro do partido por ordem da III Internacional porque a III Internacional realmente mandava nos partidos, deu ordem e eles publicaram no dia primeiro de agosto de 34 a <i>Classe Operária</i> , que era o órgão, o jornal do Partido, publicou a minha adesão ao partido. Eu entrava como membro do partido. Foi só no dia primeiro de agosto de 34. desde então eu só procurava a maneira de voltar ao Brasil	
0:27:28	PP Stalin brinca com alguém em direção à câmera. Aponta. Leg: “Josef Stalin”	Como voltar ao Brasil. N: A semente da insurreição de 35 começa a germinar.	
0:27:33	PM criança no pescoço balança bandeirinha		
0:27:35	PM garota no colo da mãe sorri	Qual a verdadeira participação da Internacional comunista	
0:27:37	PMC público acena com flores	No levante? Esta dúvida sempre impregnou a	
0:27:41	PP pessoas acenam e aplaudem	História de Prestes.	
0:27:44	PP Willian “Willian Waack jornalista”	W: a Internacional sempre se preocupou em promover revoluções em todo lugar, aliás, nunca nenhuma deu certo. Foram os maiores colecionadores de fracassos que se conhece na história dos movimentos políticos do século XX. Provavelmente a decisão do Brasil foi tomado ao redor de 1931,	
0:27:59	PG Moscou	32, quando Prestes chegou em Moscou. M: às vezes as pessoas falam nisso parecendo que descobriram a pólvora.	
0:28:04	PP Marly	Os partidos eram filiais da Internacional. Os partidos se chamavam, por exemplo, o nosso, “partido comunista do Brasil (sessão brasileira da Internacional Comunista). Quer dizer, todos os partidos eram sessões da internacional.	

0:28:18	PP Willian	Outro erro da historiografia brasileira foi atribuir ao PCB um papel central. Na verdade o PCB era considerado por Moscou como um risco de segurança. Desde o nascimento do partido sabia-se que o partido era completamente infiltrado, completamente manipulado e completamente dividido nas mesmas lutas interiores que acompanharam toda a história dessa agremiação política. Ou seja, na fase inicial, no momento de se planejar a insurreição o PCB foi conscientemente tirado	
0:28:47	Pan imagem antiga do Rio	De lado.	
0:28:53		Black	
<i>Olga era espia</i>			
0:28:54	PD da foto de Olga – plano vai abrindo		Música
0:29:01	Pan baixo-cima da foto de Olga Leg: "Olga Benário"	Ela era alta, uma mulher de 1,78. certamente parecia	
0:29:06	Foto Olga e Prestes	Mais alta ainda ao lado do Prestes, que era um homem miudinho, baixinho.	
0:29:10	Foto – zoom in olho de Olga	Uma mulher de cabelos negros, de olhos azuis e chamava a atenção, sempre chamou a atenção pela beleza, pelos traços físicos além do caráter, uma mulher dura, uma mulher determinada, uma mulher enérgica.	
0:29:24	PP Fernando Morais leg: Fernando Morais escritor	M: chamava muito atenção, não só na juventude na Alemanha, na União Soviética, mas aqui no Brasil também chamou muita atenção dos militantes do partido pela beleza física.	
0:29:33	Foto de Olga	Era uma mulher muito atraente.	
0:29:37	Foto Olga	E é exatamente nesse momento que ela é destacada pelo Manuiski,	
0:29:40	PP Fernando Morais	Por Dimitri Manuiski, que era o secretário do Komintern, para fazer segurança do Prestes na volta do Prestes para o Brasil, para a tentativa de revolução de 1935.	
0:29:53	Foto da Olga	W: Olga era uma agente do serviço de espionagem militar do exército vermelho.	
0:29:29	PP Willian	W: os soviéticos sempre foram, desde o começo, obcecado com a idéia de juntar informação confidencial.	
0:30:06	Foto Olga e outra	Eu acho que Olga foi mandado ao Brasil com duas funções: uma de recolher informações de caráter geral que servissem aos interesses do Exército Vermelho.	
0:30:12	PP Willian	A outra, realmente, Olga tinha uma função, não há provas documentais disso, mas o tipo de trabalho que foram efetuados por outros que estiveram nos mesmos departamentos dela, mostra que uma das funções seria	
0:30:26	Foto	Ter um olho sobre o Prestes sim.	
0:30:32		Black	
<i>A fachada: casal em lua de mel</i>			
0:30:33	PP Fernando Morais	M: e a fachada foi montada pelo Komintern de que era um casal em Lua de mel. Um casal de portugueses em lua de mel. Antonio e Maria Villar. E um casal de portugueses ricos. E gente rica se veste muito bem e viaja de primeira classe. Então, eles fazem um zigue-zague pela Europa para desviar dos agentes internacionais de polícia de inteligência internacional que estavam em busca dela e não dele, ela era a pessoa procurada.	
0:31:03	Det documento do casal	E nessa viagem, no meio do caminho	
0:31:07	Documento do casal	Na viagem de Prestes para os Estados Unidos, eles dormindo na mesma cama	
0:31:11	PP Fernando Morais	Champanhe, passaram antes em costureiros franceses, em alfaiates franceses para fazer um enxoval de gente rica. Ou seja, todo o clima inspirava, e ela uma mulher bonita e ele também um homem atraente, um homem interessante, um homem com uma história muito forte, aconteceu o inevitável, aquilo que era uma ficção criada pelo Komintern, quando o navio atraca em Nova Iorque já era realidade. Eles já eram, de fato, marido e mulher.	
0:31:38	Foto do casal – documento		
0:31:43	PP Prestes falando	P: não teve nenhum romance, nenhuma coisa romanesca. De maiera que foi isso, viemos juntos e fui muito feliz com ela, ela era uma companheira de uma dedicação muito grande, ela é hoje considerada uma heroína alemã.	

0:32:01	PP Fernando Morais	M: Ele disse, bom, não sei se o senhora sabe que Olga foi a minha primeira mulher. Aquilo passou batido pelo meu ouvido e daí num minuto acendeu um bit qualquer lá no subsolo. Eu fiz as contas, bom, ele é dois anos mais velho que o século, se isso aconteceu em 35, ele tinha 37 anos, não, não pode ser. Aí, eu falei, desculpe, o senhor disse que ela foi a sua primeira mulher, o senhor quer dizer a primeira mulher com quem o senhor viveu. Ele disse 'não, a minha primeira mulher' e já ia continuando no assunto. Eu falei, um momento, eu não entendi direito, a sua primeira mulher como? 'a minha primeira mulher', eu falei, o senhor quer dizer a sua primeira paixão, ele disse 'não, a minha primeira mulher'	
0:32:46	Pan rua do Rio antiga/baía	Foi a primeira vez que eu estive com uma mulher.	Ruídos de praia
<i>Viagem e chegada ao Brasil – apoio internacional – Abertura dos arquivos de Moscou</i>			
0:32:56	Foto – Prestes entre outras pessoas	P: o governo brasileiro não sabia nem como é que eu tinha entrado no Brasil.	
0:33:00	PP Prestes falando	Eu fiz a viagem clandestina pelo pacífico e depois do pacífico eu vim a Buenos Ayres, Montevideú e aí num avião da Letter coer comprei uma viagem para Santos, mas antes de chegar a Santos, no primeiro pouso que o avião fez em território brasileiro, desembarquei com a Olga e aí eu não tinha nem vigilância no porto	
0:33:19	Passaporte falso Leg: "Passaporte português (falso)"	Porque não esperavam passageiro. O passaporte não foi nem carimbado. O carimbo de entrada	
0:33:26	Det passaporte	No Brasil não tinha, só mais tarde que a polícia pegou esse meu passaporte.	
0:33:29	Imagens de barco da baía "Rio de Janeiro, 1934"	M: Por outro lado, a vinda de Prestes para cá, a experiência dele com a Coluna, a perspectiva dele de fazer uma outra coluna, de chegar	
0:33:42	PP Marly Leg: Marly Vianna ex dirigente..."	A um movimento revolucionário, a quem ele recorre? Aos tenentes. Onde era o trabalho principal do partido comunista? Nos quartéis, no exército. Toda a correspondência de Prestes, desde que ele chegou ao Brasil, até outubro de 35 é aos seus antigos companheiros militares da coluna pedindo que fossem para o interior, que organizassem guerrilhas para viver a coluna. E eu estou convencida	
0:34:06	Traj/cor grua – construção antiga	E acho que porque os documentos creio que mostram isso que Prestes era fundamentalmente um tenente, evidentemente que ele era um comunista, mas a sua tradição de luta foi uma tradição tenentista muito forte que ele manteve e ele inclusive diz isso: eu era fundamentalmente um tenente nessa época. N: uma grande polémica se estabeleceu com a recente abertura dos arquivos de Moscou	
0:34:37	Jornal	Prestes realmente contava com o apoio de experientes agentes internacionais na preparação da insurreição comunista.	
0:34:40	Foto do documento de Berger	Arthur Ewert, ou Harry Berger, alemão	
0:34:46	Foto det do rosto de Berger	Era o chefe da organização ao lado de Prestes.	
0:34:48	Foto "Joony de Grass ou Frans Gruber"	Joony de Graas ou Frans Gruber, também alemão, era o especialista em bombas e explosivos.	
0:34:55	Foto "Rodolfo Ghioldi"	Rodolfo Ghioldi, argentino, era o líder latino americano da internacional.	
0:34:59	Foto "amileto Locatelli "Bruno"	Bruno, ou Amileto Locatelli, italiano, era o agente designado para detonar o movimento revolucionário em São Paulo.	
0:35:09	Foto documento "Julle Paul Vallée"	Julle Paul Vallée, a verdade, Pavel Stutchevski,	
0:35:13	Det foto de Pavel	Espião soviético que enganou a todos. A peça chave de Moscou no Brasil.	

0:35:20	PP Willian "Willian Waack jornalista"	W: Prestes sabia muito bem, pela experiência que ele tinha de Moscou, que este homem, Stutchevski não só controlava o dinheiro, ele era o homem da policia política. Em todos os movimentos patrocinados pela Internacional comunista o homem da policia política acabava sendo mais importante. Prestes recebia um salário de Moscou. Não só ele, todos os participantes dessa operação recebiam um salário. Os participantes brasileiros, ou seja, aqueles ligados ao partido comunista eram muito mal pagos, inclusive, havia ali um sistema de duas classes, quem vinha de fora eram privilegiados e recebiam salários bastante bons.	
0:35:51	"charge anti comunista"	O que era legitimo, já que eles estavam fazendo um trabalho, porque não deviam ser pagos?	
0:35:57	PP Yuri	Y: primeiro, quando eu só comecei a trabalhar eu tinha um certo medo de que a figura do meu pai vai ser de alguma forma prejudicada. Que eu vou encontrar alguma coisa que prejudique sua figura, mas quanto mais eu fui aprofundando a pesquisa quanto mais eu vi a dignidade do meu pai. É uma coisa impressionante, sim ele recebeu verba para a atuação em 35 no Brasil, sim ele teve ligação com Moscou, sim ele atuou combinou com Moscou, teve agente e tudo, mas isso, ele nunca atuou por seu próprio beneficio, ele abraçou uma grande causa, e isso até o final da vida ele carregou com honestidade, sinceridade e coerência.	
0:36:38		Black	
Explosão do movimento de 35			
0:36:39	Pan filme antigo militares	N: A lua de mel com os idéias da revolução de 30 dura pouco. Alguns tenentes se desiludem com Getúlio	
0:36:48	Filme Getulio	E arreiam do poder.	
0:36:52	Jornal ANL "Luiz Carlos Prestes vos concita pela liberdade! A Aliança Nacional Libertadora"	Em 34, a oposição dos comunistas lutam pela redemocratização do pais.	
0:37:00	Traj/cor forte – ext, câmera passeia no meio do mato em direção a uma torre de um velho forte.	Um grande movimento cívico nasce com uma cigla histórica: ANL Aliança Nacional Libertadora. O rastilho de pólvora circunda a capital federal.	Som de tiros
0:37:13	Traj/cor – casa antiga		Ruídos de tirotoio, pessoas correndo, etc
0:37:19	Animação: Jornal O Globo "Estalou um movimento de caracter communista no norte do paiz"		Idem
0:37:23	O Globo - "Tropas da Parahyba avançam sobre Natal – retiram-se para o interior os rebeldes que estavam concentrados em Jaboatão"		
0:37:27	O Globo - "Serão bombardeados os rebeldes! O governo mandou a aviação e a artilharia atacar os insurrectos de Recife"	Em 25 de novembro de 1935, a cidade de Natal amanhece vermelha.	
0:37:33	"Esperada a cada momento a rendição! Reúne-se ministério para examinar a situação"	O primeiro estouro é espontâneo e surpreende Prestes e a direção do movimento no Rio de Janeiro.	
0:37:39	Pan sobre jornal " desconfia-se que Luiz Carlos Prestes está no Brasil"	Horas depois, unidos em Recife, os comunistas se rebelam e dominam as duas cidades.	
0:37:48	"O governo ataca – os revoltosos abandonam Natal embarcando a bordo do Santos"	O levante não tem as dimensões planejadas. O nordeste socialista	
0:37:52	"desocupada Natal – renderam-se os amotinados da Escola de Aviação – ataque a bayoneta no 3º. RI"	É sufocado em menos de 3 dias. M: quer dizer, em natal foi um movimento de Quartel. Mais	
0:37:59	PP Marly	Uma quartelada que desde 30 vem ocorrendo no Brasil com a maior freqüência. Eu fiz o levantamento de algumas mas não passava muitos meses sem haver uma rebelião de quartel.	
0:38:10	Foto de quartel bombardeado	E houve esse movimento de quartel por causa da expulsão de uns militares	
0:38:14	Mesma foto mais aberto "Natal, 1935"	que tinham feito baderna lá. Quando detonou o movimento em Natal, a de Recife	
0:38:20	PP Marly	foi resolução da direção do partido em Recife. E Prestes, quando sabe, a posição dele está nos documentos e ele repetiu sempre isso mais tarde. E agora, o que a gente vai fazer?	

0:38:35	PP Willian	W: houve uma grande discussão no Brasil se a ordem para deflagrar o movimento veio de Moscou ou se foi dada pelo Prestes. Na verdade foi dada pelos dois. Por uma daquelas coincidências históricas que se a gente colocar num filme todo mundo acha que é um roteiro mal feito. É o seguinte, Prestes pergunta a Moscou	
0:38:49	Foto de Prestes	Posso ir para a luta? E Moscou manda a resposta, vá porque eu estou dando mais dinheiro	
0:38:55	PP Willian	Só que as coisas andaram mais depressa do que o Prestes imaginava e ele foi obrigado a ir para luta antes que a resposta positiva de Moscou chegasse. Então, no fundo, quando Prestes dizia, como ele disse a vida toda, fui eu que dei a ordem, ele está dizendo uma meia verdade, porque ele ocultou que primeiro ele pediu ordens.	
0:39:12	PP Prestes	P: deis as ordens principais, algumas delas foram apreendidas pela policia, outras são conhecidas, particularmente para o III Regimento de Infantaria, que o chefe, o dirigente era o Agildo Barata, e um grande numero de oficiais que	
0:39:28	Foto 3 regimento atacado	O seguia. E o movimento, na verdade, foi puramente militar, a Escola de Aviação se levantou e o III Regimento.	Ruídos baixos de tiros
0:39:38	Foto	Por pior, o pior que aconteceu foi que a luta no III Regimento foi uma luta	
0:39:42	Foto bombardeiro na baía	Muito séria, demorada facilitando que o governo fechasse aquele desfileiro que é a praia vermelha.	Música tema
0:39:51	Foto tropa correndo		Ruído de passos
0:39:55	Foto tropa descendo do caminhão		Ruídos de tiroteio
0:40:02	Foto tanque tropa	N: Falta apoio popular.	música
0:40:07	Foto de tanque	Não estoura	IC
0:40:09	Jornal "Preso o capitão Agildo Barata – as tropas rebeldes do 3 RI entregam-se ao governo"	As greves esperadas. Só os quartéis Mostram algum fôlego	Idem
0:40:13	Foto – militares caminhando	Depois de milhares de bala e poucas	Idem
0:40:16	Foto mortos	Baixas, os destacamentos se rendem.	idem
0:40:21	Foto tropa em fila		
Resultados do movimento: fracasso			
0:40:26	Jornal "Victoriosos o regimen – o exército e a Marinha do Brasil, ao lado do povo dominam o surto extremista que ameaçava o pais"	Getúlio, e o serviço de espionagem inglês,	
0:40:31	Traj cor palácio do catete	já sabiam a algum tempo da presença de Prestes no Rio de Janeiro. Fracassa a REVOLUÇÃO comunista no Brasil.	
0:40:43	PP Marly	M: do ponto de vista histórico foi um desastre. Quer dizer, não só quebrou, como a gente já falou, o movimento democrático como isolou os comunistas de uma maneira terrível e possibilitou o anti comunismo grassando de uma forma bárbara.	
0:40:56	Cine jornal brasileiro Rio: a pátria aos seus defesores – as solenidades em memória dos heróis de novembro de 1935"		Música do cinejornal
0:41:03	Monumento		
0:41:05	Monumento det	O governo e o povo brasileiro	
0:41:07	Idem	Homenageam em memória dos que tombaram em defesa das instituições	
0:41:10	Getulio põe uma coroa numa lapide	Nacionais em 27 de novembro de 1935. o presidente Getulio Vargas deposita em nome do governo uma coroa de flores junto ao mausoléu daqueles mortos.	
0:41:25	Flores	N: o dia 27 de novembro fica marcado a ferro e fogo na	
0:41:27	Soldados	memória Militar.	
0:41:30	Detalhes	Utilizado como o dia da vitória contra	
0:41:32	Palanque	O inimigo interno, alimentaria um ódio implacável do	
0:41:35	Jornal "Prossegue a campanha policial contra os agitadores	Exercito, e da sociedade em geral, contra os comunistas.	
0:41:39	"declarações do capitão Muller à imprensa"	F: foi uma onda de terror	
0:41:43	PP Fernando Morais	Que se abateu sobre o Brasil, chefiada em grande parte pelo capitão Filinto Muler,	

0:41:49	Foto desce do avião	Que tinha sido expulso da coluna anos antes e que foi destacado como chefe de polícia	
0:41:54	Foto Muller	Do distrito federal, com um poder muito grande, um poder equivalente de um ministro	
0:41:59	PP Fernando Morais leg	Ele participava de reuniões ministeriais, ele despachava diretamente para o presidente Getulio Vargas, às vezes tinha mais autoridade do que muitos dos ministros e é ele que é encarregado de caçar Luiz Carlos Prestes. Ele tinha duas razões, uma de natureza ideológica e outra de natureza pessoal, de vez que ele tinha sido	
0:42:17	Foto Muller	Expulso da coluna anos antes, por corrupção, por covardia e por corrupção.	Música
0:42:23	Foto de soldados	Mais de dez mil pessoas são detidas e interrogadas.	
0:42:27	Foto de Berger	Com a prisão de Harry Berger	
0:42:31	Soldados	Os agentes estrangeiros caem	
0:42:33	PP foto de homem	um a um	
0:42:34	PM mulher sentada em frente a mesa		
0:42:35	Homem		
0:42:36	Jornal foto de um corpo "como morreu, tragicamente, o delator de Carlos Prestes"	Um deles, o jovem norte americano Victor Alan Baron, especialista	
0:42:40	Jornal "suicidou-se o delator de Luiz Carlos Prestes"	Em rádio transmissão é submetido a torturas indescritíveis	
0:42:46	Foto de cartaz "Demand - congress ...in the murder of Victor Barron"	e deixa escapar o nome do bairro carioca onde Prestes e Olga se	
0:42:48	Detalhe do cartaz	Escondem.	
0:42:50	Fusão zoom in casa do Méier "Méier, 1935"	A polícia vasculha casa a casa, são 40 dias de perseguição.	
0:42:58	Foto agentes entrando nos fundos da casa	F: a polícia cerca a casa pela frente	
0:43:01	Foto cozinha	Ele tenta fugir pelos fundos. Os fundos estão ocupados por soldados também, ele de pijama.	
0:43:06	Foto do quarto com duas camas	A hora que ele corre, a ordem era mata-lo. A ordem que os policiais tinham	
0:43:09	Foto do quarto	Era de leva-lo morto para prisão. E ele vem para sala da frente novamente	
0:43:17	PP Fernando Morais	Talvez tentando escapar por ali, uma coisa assim, os policiais entram, apontam carabinas, metralhadoras para ele, e nesse momento a Olga salta na frente dele, é uma cena heróica, ela já grávida	
0:43:31	Foto Olga	Já esperando o bebê, era uma mulher muito grande, e diz, não atirem porque ele está desarmado.	
0:43:37	Foto Prestes	P: Fomos	
0:43:42	Jornal "Condenado aqui e na Rússia"	Arrancados de casa, eu de pijama mesmo, de	
0:43:47	Jornal "Noite diluviana o Rio e Nictheroy sob o maior aguaceiro dos últimos tempos"	Chinelos, descemos a rua ...? enlameada porque havia chovido muito em todo esse período, nesses 40 dias foram de muita chuva no Rio	
0:43:50	Foto da prisão de prestes	Até que me colocaram no automóvel com a Olga e fomos levados	
0:43:55	Foto da prisão	para a polícia central.	
0:43:59	Foto de Olga sendo presa		música
0:44:07	Traj/cor ext policia centra "Polícia Central RJ"	F: E ele é colocado, numa cena muito cinematográfica, muito bonita, porque ele é colocado dentro de um elevador, desses elevadores antigos, de porta sanfonada	
0:44:18	Foto Prestes rosto	Ela está do lado de fora	
0:44:20	Foto Olga rosto	A porta do elevador fecha e é a última vez que eles se vêem na vida.	
0:44:27		Black	
Prisão de Olga - filha			
0:44:29	PP senhora Beatriz Riss ex-detenta de 35"	BR: Bom, cantar, eu não avaliava que fosse uma coisa tão importante para eles, depois de estar solta já recentemente é que eu fui ver como realmente era importante	
0:44:39	Foto soldados na rua	Uma voz cantando para quem está preso	
0:44:43	PP Beatriz	Me segurava na grade e cantava. Cantava todas as canções revolucionárias, tinha a versão do hino nacional que eu não me lembro, e tinha essa versão da cidade maravilhosa que era Praia maravilhosa, cheia de balas mil,	
0:45:03	Foto Olga det	Vermelha, e	
0:45:07	Foto Olga pro	Rádiosa	

0:45:10	Foto Olga	Sentinela do	
0:45:13	Det placa de rua	Brasil.	
0:45:16	Foto Olga	N: Por ordem de Getulio Vargas, a judia alemã	
0:45:19	Foto Olga	Olga Benário, Grávida da primeira filha	
0:45:22	Desenho de Olga com filha	É deportada para prisões nazistas.	
0:45:31	Foto de Anita	Anita nasce no final de 36. e ainda bebê é resgatada das	
0:45:37	Foto da mãe de Prestes com Anita	Celas alemãs por sua avó paterna, para ser educada sob a lembrança da mãe e a glória do pai.	
0:45:44		Black	
Em busca da liberdade do filho e da neta			
0:45:46	Foto Leocádia	Dona Leocádia, mulher de personalidade marcante, sempre socorreu	
0:45:52	Foto Leocádia	Prestes nos seus momentos mais críticos, com Anita nos braços, percorre o mundo lutando	
0:45:58	Cartaz a favor de Prestes "Pour sauver le Chevalier de l'esperance"	Pela liberdade do filho que padece nos porões da ditadura Vargas.	
0:46:05	Foto prestes		
0:46:08	Traj cor/INT corredor	O romance de Olga e Prestes se transformara numa dramática relação de poucos momentos felizes.	
0:46:17	Zoom foto de prisão		
0:46:21	Foto da cela		
0:46:28	Foto de prisão	Olga é executada numa câmara de gás	
0:46:31	Foto campo "Bernburg, 1942"	Em 42 num campo de concentração no sul da Alemanha.	
0:46:36	Foto de Anita "Anita Leocádia"	Morre sem ter notícias de sua filha.	
0:46:46		Black	
Tortura de Berger			
0:46:47	PP Beatriz	Quando a mulher de Berger foi presa, Olga já estava presa. Por engano, enfim, o guardinha lá, que aliás era muito simpaticante, nos ajudava muito, simpaticante humanamente, não politicamente . e então, por engano, ele levou ela para a nossa cela, a mulher de Berger.	
0:47:11	Jornal Leg: "sabo mulher de Berger" "Harry Berger recebe voltar para a policia especial"	Então, nós podemos ouvir o depoimento dela sobre os sofrimentos terríveis que eles tinham tido, ela e o marido na policia especial.	
0:47:20	PP Beatriz	Que eram aqueles bandidos terríveis, inclusive ela mostrou os seios marcados todos por queimaduras de cigarro, queimavam, torciam os bicos dos seios com aquele negócio, esse alicate. Enfim, tudo isso ela contou ali rapidamente, tinha chegado ali, logo uma hora depois, ou menos, vieram buscar que não era para ela ficar conosco, ela ficou isolada.	
0:47:46	Foto Berger "Arthur Ewert – Harry Berger"	F: Num dado momento, depois de simularem fuzilamento, simularem que estavam enterrando viva a mulher	
0:47:53	Foto documento de Berger	Dele, no morro de Santo Antonio,	
0:47:56	PP Fernando	Eles enfiaram arame na uretra dele, no pênis dele, deixam a ponta do arame para fora esquentam a ponta do arame com masarico para tentar fazer-lo confessar e ele não abre o bico.	
0:48:08	Foto Berger entre policiais	Ele saiu do Brasil praticamente louco.	
0:48:15		Black	
Miranda – injustiçado			
0:48:17	Foto de Miranda	Miranda, secretário geral do PCB. Carregou nas costas a culpa do precipitado	
0:48:22	Foto soldados na rua	Levante comunista.	
0:48:25	Foto PM soldado com armas	Na revisão dos fatos de 35, permite	
0:48:28	Foto ficha policial de Miranda "Miranda – Séc. Geral PCB 35"	Reavaliar a história deste homem que foi entregue à impiedosa condenação política.	
0:48:34	PP Yuri leg: Yuri Ribeiro Prestes historiador"	Y: não é por culpa dele não, foi o meu pai, Ghioldi e Ewert que decidiram se levantar em 27 de novembro.	
0:48:47	Foto Prestes preso	Ele nunca tirou a responsabilidade dele dos erros políticos cometidos em 35	
0:48:54	PP Yuri	Sempre meu pai dizia que aquilo foi um erro, foi um equívoco, foi sectarismo e tudo, mas o que ele não, nunca poderia dizer é que de que teve um apoio maciço da União Soviética.	
0:49:04		Black	
O assassinato de Elza			

0:49:06	Foto Elza	Garota, Elvira. Elza, seja qual for o codinome	
0:49:11	PD carta	Da mulher de Miranda, ela acabou envolvida na paranóia da derrota	
0:49:15	PD carta	E vítima da intolerância da direção do partido.	
0:49:19	PP Willian	W: a mulher do Miranda, a Elsa, era uma moça ingênua, ela foi condenada exatamente por causa disso, ela circulou durante alguns dias entre a delegacia onde estava preso o marido e alguns dos militantes e isso imediatamente a colocou como suspeita de ser informante da policia. O que se revelou mais tarde errado	
0:49:37	Ficha de Elvira	Ela não era. F: a direção do partido, portanto, supondo que Miranda fosse informante da policia, acaba se (?) na mulher dele, que na verdade era uma garota	
0:49:45	PP Fernando	Daí o apelido de garota, era uma menina de 16 anos, 17 anos, uma menina mal formada, essa sim, semi analfabeta, e que é morta d euma maneira brutal, ela é esganada por três altos militantes do partido. O cadáver é quebrado ao meio os ossos são partidos para ela caber dentro de um saco, um saco de aniagem	
0:50:08	Foto pessoas em torno de uma cova	Para poder ser sepultada no quintal da casa	
0:50:11	Foto pessoa pega um crânio	de um dos dirigentes	
0:50:15	Foto detalhe do crânio	Há bilhetes manuscritos do Prestes cobrando	
0:50:19	Det carta	Da direção do partido a execução. Ela já tinha sido, já tinha sido decido que ela seria morta e eles estavam relutando, estavam adiando a execução. Há um bilhete manuscrito do Prestes cobrando a execução da menina.	
0:50:33	Foto Prestes	N: o assassinato de Elza é a ferida mais profunda da história do Partido Comunista do Brasil.	Música
0:50:38	Foto de PRestes	Este trágico justicamento	
0:50:44	Det processo datilografado	Gera um processo crime contra Prestes que é condenado a trinta anos de prisão.	
0:50:51	Ficha de Prestes	O horizonte não traz boas novas, mas se alguém cavalgou a esperança pode muito bem domar o pessimismo.	
0:50:59		Black	
0:51:02	Traj cor corredor escuro ao fundo o portão		
A ESPERANÇA			
0:51:13	Canteiro de rosas detalhe		
0:51:21	PA canteiro de rosas A ESPERANÇA		
Apresentação do contexto – Estado Novo, Prestes preso, mãe morre			
0:51:30	Imagem de politico que acena		
0:51:35	Pessoas descem escadas	A onda nazi facista desembarca	
0:51:43	Desfile antigo	Em nossas praias.	
0:51:45	Desfile	Os camisas verdes arregaçam as mangas	
0:51:47	Foto de Plínio	Liderados por Plínio Salgado, uma espécie de Furer tupiniquim e se une a Getulio Vargas na destruição	
0:51:54	Foto Vargas	De um inimigo comum, o já esfacelado Partido Comunista do Brasil.	
0:52:00	Foto das insígnias de Plínio	Em 1938, os integralistas sentem-se	
0:52:03	Foto de Plínio na bancada zoom	Traídos do Estado Novo e apelam para uma solução de força, tentam tomar o poder	
0:52:09	Foto geral foto de soldados	E invadem o palácio do Catete. Poucas horas depois, 1500 camisas verdes são presos	
0:52:17	Foto de Plínio	E Plínio é mandado para o Exílio em Portugal.	
0:52:23	Imagem de estatua de ghetulio e texto atrás		
0:52:25	Detalhe da imagem acima	O estado novo tem duas caras	
0:52:32	Vargas no carro acenando	A que afaga, presnteando a sociedade com desenvolvimento	
0:52:35	Desfile de carros	Econômico e novas leis trabalhistas	
0:52:38	Desfile de tanques	E a que maltrata, a fachada policialesca, que através do DIP,	
0:52:41	Desfile de tanques	Departamento de Imprensa e Propaganda, isola	
0:00:43	Abertura do cine jornal "DIP"	E censura.	
0:52:47	Traj cor int palácio do catete		
0:53:01	Foto de Prestes	Prestes amarga incomunicável os seus anos de prisão e desconhece a morte	
0:53:07	Foto de Leocádia	De sua mãe, dona Leocádia.	

0:53:12	Cor - Mão amassa pão. Traj atrás D. Leocádia (atriz)		Música piano
0:53:51		Black	
<i>Cotidiano de Prestes na prisão e sua liberdade</i>			
0:53:53	PM Prestes	P: na policia Especial eu vivia num quarto limpo em que a única coisa que eu podia fazer era dar sete passos, para frente e para trás e decorar todos os múltiplos de sete por tal, era a única distração que eu podia ter.. embora, eu conseguisse através dos próprios guardas da policia especial, nunca passar mais de 4 ou 5 dias sem jornal, embora fosse proibido eles me davam jornal. Não sei como eu não fiquei cego. Porque eu cortava o jornal em coluna dupla, enrolava e como os dias eram dias de frio, eu deitava na cama e	
0:54:28	Foto	Com o cobertor, por baixo do cobertor eu ia desenrolando e lia tudo.	
0:54:33	Foto Sobral Pinto	N: Ironicamente, um católico praticante, o advogado Sobral Pinto, defende Prestes na prisão mesmo contra a sua vontade.	
0:54:41	Trav muro cor	No almoço de 19 de abril de 1945, prestes come peixe ensopado, feijão e arroz. Esta é asua ultima refeição	
0:54:54	Jornal zoom "Prestes em liberdade"	Na penitenciária. Com o final do Estado Novo e a anistia aos presos políticos, seus trinta anos de prisão se resumem a nove. Agora, com 47 anos	
0:55:04	Jornal "Como Prestes reconquistou a liberdade"	Prestes, já nomeado secretário geral do partido comunista do Brasil	
0:55:09	Det foto de jornal	Finalmente vai dormir em casa.	
<i>Prestes apóia Getúlio - Cine jornal do DIP - Vargas no restaurante operário</i>			
0:55:14	DIP Getulio entre pessoas	N: no restaurante operário do serviço de alimentação da presidência social tem lugar	
0:55:22	Getulio sobe escadas de um prédio rodeado de gente	O almoço ao nosso hospede que assim pode observar	
0:55:26	Getulio entra no refeitório aparece ao fundo "Tudo pelo Brasil"	uma das grandes realizações do estado nacional e assim entrar em contato direto com	
0:55:31	Getulio é servido no bandeirão	Os nossos trabalhadores. N: O final da segunda guerra mundial revela uma época	
0:55:39	Comitiva de Vargas se servem no refeitório	De reconciliações. Na campanha da constituinte de 46, Prestes surpreende o país	
0:55:45	Vargas almoçando cumprimenta crianças	Numa aliança com o seu arquiinimigo Getulio Vargas.	
0:55:49	Foto de Prestes	Como dois corpos políticos tão diferentes podem ocupar o mesmo espaço?	
0:55:58	PP Fernando Moraes	F: um dos nossos mais polêmicos, praticamente da vida de Prestes é o apoio que ele dá a Getulio Vargas em 1945, pouco tempo depois de ter sido executada, de Olga ter sido executada num campo de concentração, numa câmara de gás, na Alemanha. Muita gente inclusive deixou o partido por causa disso, figuras expressivas abandonaram o partido porque não podiam concordar com isso. Eu perguntei ao Prestes, num depoimento gravado o que é que o tinha levado aquilo. Ele respondeu sem triunfalismo e, aparentemente, sem nenhum arrependimento, com uma frase, ele disse: os interesses do povo estavam acima das minhas tragédias pessoais.	
0:56:45	Foto Prestes ao lado de Vargas	Ele não chegou a fazer acordos com Getulio, ele apóia Getulio, ele sobe num palanque, inclusive numa foto nebulosa, dá a impressão de que o Prestes	
0:56:54	Detalhe da foto	está levantando a mão de Getulio, não é verdade, de que está segurando o microfone para Getulio, não é verdade, é uma outra mão que está ali por trás.	
0:57:00	Foto	Mas, efetivamente ele apóia Getulio Vargas em 1945.	
0:57:06		Black	
<i>PCB na legalidade - comício do Pacaembu, eleições de 1946</i>			
0:57:10	Dip parque de diversão	Filhos de Operários se dirigem aos brinquedos instalados na quinta da boa vista	
0:57:15	Criança sobe na roda gigante	durante as festas comemorativas do dia do trabalho	
0:57:16	Crianças em roda	Aproveitando o primeiro de maio dia do trabalho...	
0:57:19	Brinquedo gira	N: o partido comunista respira pela primeira vez a legalidade	
0:57:22	Garotas no banquinho		

0:57:24	Garotas giram	O PCB espera para a estréia nas urnas da constituinte	
0:57:26	Roda girando		
0:57:29	Foto de Prestes num caminhão falando ao povo	Prestes ensaia sua nova fase, o contato com o público. Que só o conhece através dos seus polêmicos manifestos	
0:57:38	Foto anterior	E pela lenda em torno do seu nome. Vantuil:: Quando	
0:57:42	PP Vantuil "Vantuil G. dos Santos ex-segurança do Prestes"	Prestes saiu da prisão ele veio para um comício aqui em São Paulo a 15 de junho de 1945. eu era, morava na avenida Angélica e vi uma grande movimentação de pessoas no Pacaembu. Não era dia de jogo de futebol, que movimentação é essa?	
0:58:07	"Comício São Paulo a Luis Carlos Prestes"	Aí eu quis saber o que era, fui até lá.	
0:58:10	Pan sobre cartazes	Morava perto, desci no Pacaembu, cheguei no portão	
0:58:15	Passeata	Perguntei a uma pessoa: que é isso? Esse ato?	
0:58:18	Passeata	Isso é um comício, eu não sabia o que era comício. Ai, entrei	
0:58:21	Passeata	Prestes, eu nunca tinha ouvido falar em Prestes.	
0:58:25	Det. Passeata – cartazes	N: São Paulo	
0:58:29	Passeata	A Luiz Carlos Prestes, marco decisivo na marcha para a democracia.	
0:58:41	Pablo Neruda escreve	Pablo Neruda, poeta do Chile,	
0:58:45	Pablo escreve	Senador em seu país pelo partido comunista veio a São Paulo especialmente para assistir ao comício. Neruda, escreve a sua saudação ao povo brasileiro.	
0:58:55	PM Pablo escrevendo	Over: este todos os rícones da nuestra América, el pueblo te saluda Prestes	
0:59:02	Passeata – foto de Prestes grande atrás	En sus pequeñas lampadas	
0:59:05	Pessoas na passeata	En que brilham las altas esperanças del hombre. Hoy pido un gran silencio	
0:59:09	Passeata	De por serrilos, un gran silencio pido de chi..	
0:59:15	Passeata público	E ba... pido silencio América, de la nieve a la Pampa, silencio.	
0:59:24	Público	La palabra ao capitan del pueblo	
0:59:26	Público	Silencio, que Brasil	
0:59:30	Público	hablará por su boca	
0:59:33	Prestes	N: O futuro que nos cabe construir, com os materiais de que	
0:59:40	Público	Dispomos, com as forças que efetivamente possuímos	
0:59:44	Público	E na base da realidade econômica, social e política de nossa terra e do mundo.	
0:59:51	Prestes falando novo	Salve povo de São Paulo, viva o Brasil, livre, unido, democrata e progressista.	
1:00:01		Black	
1:00:02	Foto de Prestes novo	N: 1946	
1:00:06	Det.	Depois de longos anos de ditadura, o Brasil vive eleições livres.	
1:00:11	Foto de prestes de braços abertos	Prestes é o senador mais votado no país,	
1:00:15	Foto de parlamentares	e a bancada comunista reúne 15 nomes	
1:00:18	Pan sobre a foto	Entre eles o escritor baiano Jorge Amado. O PCB	
1:00:23	Foto de Prestes entre políticos	Inclui na nova constituição a lei de greve e a declaração dos direitos civis	
1:00:28	Pan de foto Prestes falando	O partido cresce a olhos vistos	
1:00:34		Black	
Encontro com Anita – ilegalidade novamente, caça aos comunistas, Dutra			
1:00:35	Foto de Anita, uma mulher e Prestes	Prestes e Anita se encontram pela primeira vez. Agora, com nove anos, ela é quase uma	
1:00:42	Foto de Anita com Prestes	Adolescente. Além de senador da república,	
1:00:45	Imagem de filme de Prestes com Anita	as imagens revelam a figura de um pai zeloso.	
1:00:54	PM Anita	A legalidade dura	
1:00:58	PM Prestes	Um minúsculo ano. Em maio de 47 o registro do PCB é	
1:00:03	Jornal "O pedido de cassação do registro do Partido Comunista"	Cassado por uma armadilha jurídica e os comunistas mergulham em profunda clandestinidade.	
1:01:11	PM Prestes falando (idoso)	P: O tribunal superior eleitoral, por três votos a dois no dia 7 de maio de 47 colocou o partido comunista fora da lei por esse argumento, sendo o partido comunista do Brasil, era sessão de um partido internacional, e esse partido internacional tinha sede em Moscou. E em Moscou só há um partido de maneira que nós éramos contra o pluripartidarismo por mais que disséssemos que éramos a favor e existe no nosso programa o pluripartidarismo. Foi um ato arbitrário, sofisticado, vergonhoso para o tribunal superior	

1:01:44	Jornal " Fechado o partido comunista"	Eleitoral. Somente dois juizes votaram contra. M: de repente	
1:01:49	PP Marly	Vem a guerra fria, o partido é colocado outra vez na ilegalidade, os comunistas cassados e perseguidos. Então, a tendência é uma guinada de 180 graus. Ai vai-se agora para a mais restrita clandestinidade, preparação outra vez para uma guerra civil.	
1:02:06	Foto de Prestes lendo	A total falta de contato com a realidade.	
1:02:10		Black	
1:02:12	Imagem de Dutra entre militares	N: o sucessor de Vargas	
1:02:15	PM Dutra cumprimenta militares	General Aspar Dutra comparece ao baile das bruxas e é implacável na nova temporada de cerco aos comunistas.	
1:02:20	PA Dutra sobe no avião	55 dirigentes são eliminados. A guerra fria faz vôo rasante sobre o Brasil.	
1:02:29	Hélice de avião -		
1:02:35		Black	
A SOMBRA			
Apresentação - Contexto - anos 50			
1:02:36	Pan sobre canteiro de rosas sob temporal - esúdio		
1:02:44	PP das rosas	N: no inicio dos anos 50 um terrível e definitivo conflito parece eminente	
1:02:51	Pan sobre rosas	Capitalismo e comunismo medem forças num cabo de guerra irresponsável.	
1:03:00	PD rosa		
1:03:04	Cai na água e afunda	A direção do PCB, na ânsia de preservar o seu secretário geral transforma Prestes em clandestino dentro do seu	
1:03:12	Sombra de homem no canteiro A SOMBRA	Próprio partido.	
Prestes - prisioneiro no próprio partido, stalinista, Manifesto de Agosto			
1:03:18	Foto de Prestes	É, ele era prisioneiro da Executiva, não era do Comitê	
1:03:23	Pp Zuleika D'Alambert	Z: Ele era prisioneiro da Executiva. A Executiva não tinha nem interesse que ele tivesse contato conosco. E nós fomos e contamos para ele a situação que estava. Ele aos poucos foi se jogando também para participar das reuniões. Porque o que eles diziam era que era um grande perigo o Prestes participar das reuniões e tudo, que ele não devia participar. E nós achávamos que, pelo contrário. Por que? Havia um fator, é que ele era o único homem capaz de unificar o partido. Aliás durante muito tempo essa foi a história. O Prestes era o homem capaz de unificar o partido, então, em função disso, a gente passava a mão em muita coisa que ele fazia, assim, do ponto de vista ideológico	
1:04:02	Foto de Prestes falando	Político.	
1:04:06	Foto de Prestes discursando	N: O PCB na ilegalidade, lança em 1950, o manifesto de agosto	
1:04:10	Jornal "Prestes dirige-se ao povo" zoom in	Um panfleto radical de incentivo à luta armada. Este pequeno manual contém regras inacreditáveis.	
1:04:22	Det das regras	A ridícula imposição de casamentos entre militantes e a proibição de conversas com trotskistas. A enorme popularidade do partido começa a escorrer por entre os dedos. P: em agosto de 50 a publicarmos um manifesto	
1:04:38	PM Prestes falando	Bastante esquerdista e que chamávamos o povo já para a luta armada. Que era o manifesto de 1 de agosto de 1950. que causou um grande mal a toda a nossa atividade que isolou o nosso partido das grandes massa populares. Porque era também inviável.	
1:04:56	PP Jacob Gorender	G: Prestes era um homem legendário e era apoiado por um grupo que dava a essa liderança de tipo carismático o maior apoio. Também eram lideranças com pequena capacidade de	
1:05:15	Quadro de Prestes	Avaliação política, tão sectárias como o próprio Prestes. Prestes nos momentos cruciais	
1:05:24	PP Gorender	Fazia avaliações errôneas e tomava decisões não raro desastrosas para a causa a qual se dedicava e para os seus seguidores.	
1:05:37	PD selo com imagem de Prestes	Em resumo, era um episodio brasileiro do fenômeno mundial do stalinismo.	
1:05:43	PP Gorender	Prestes foi um stalinista emperdenido .	

1:05:49	DIP homem levanta barra	N: O alterofilismo, a ginástica e a modelagem física, tem nos	
1:05:55	Mulher faz levantamento de peso	Rapazes os seus principais praticantes. O sexo frágil, porém, começa também a entregar-se a exercícios físicos com eminente perigo para a hegemonia dos tarzans do asfalto.	
1:06:06	Homem faz barra com mulher	N: as decisões do PCB se mostram nulas. A luta armada não passa de um delírio e a opção pelo voto em branco faz o partido passar em brancas nuvens.	
1:06:17		Black	
Contexto – Suicídio de Vargas			
1:06:18	PM facha escrito "Salve Getúlio"	N: 1950	
1:06:24	PM Getulio acenando publico ao fundo	Getulio vargas investe o seu segundo mandato presidencial na industrialização	
1:06:33	PA desfile publico ao fundo	Do pais o petróleo e o aço são nossos.	
1:06:34	PM Getulio acenando	Apesar da	
1:06:36	Trav sobre público	Enorme popularidade sofre todo o tipo de pressão	
1:06:41	Zoom out foto circulo de militares	De Carlos Lacerda aos comunistas. Colocado entre a renuncia e a morte, Getúlio não vacila.	
1:06:49	Traj cor palácio do catete quarto		
1:07:05	Foto do rosto de Getulio morto		
1:07:07	Foto plonge sobre multidão na praia	Cony: Mas esse erro de Prestes foi fundamental na vida dele.	
1:07:15	Foto de Prestes	Na véspera do suicídio de Getulio, ou seja, 23 de agosto,	
1:07:20	PP Cony falando	O jornal do partido ataca o Getulio, não percebe que o Getulio, está sendo ali, está sendo, digamos assim, imprensado contra a parede. Ele não percebe, ninguém do partido, pelo menos quem manda no partido, ter consciência do que estava se passando, ficou preso aquele detelhezinho fizeram o jogo da burguesia mais estúpida que o Brasil já teve	
1:07:44	Foto de Lacerda	Que foi a burguesia lacerdista, entendeu, e pressionando Getulio, levenado Getulio as cordas	
1:00:49	Foto de caixão e pessoas em volta	Até o suicídio. Acordaram quando? Acordaram quando o povo começou a jogar,	
1:00:55	Foto pessoas incendeiam carro em frente ao Globo	incendiar camionetes da Tribuna da Imprensa, do Lacerda. E da Voz Operário, aí eles se acordaram, não era bem aquilo.	
1:08:03		Black	
Casamento com Maria			
1:08:04	Imagens antigas rua		
1:08:09	Imagens antigas cidade	N: durante a década de 50, Prestes vive de aparelho em aparelho ainda na ilegalidade	
1:08:14	Idem	O destino não lhe dá outra chance de escolha.	
1:08:19	Foto de Prestes	A causa e vida pessoal moram	
1:08:20	Foto de Maria	Lado a lado. Ele agora tem uma nova companheira.	
1:08:26	PM Maria Prestes leg: "Maria Ribeiro Prestes"	M: eu conheci o Prestes num aparelho clandestino. Fui designada para tomar conta de uma casa sem saber quem era que vinha chegar para morar conosco.	
1:08:41	Foto de Maria com vassoutra na mão"	Isso foi em São Paulo, nos anos 50, no bairro do Jabaquara	
1:08:48	PP Maria	E à noite, nessa casa que eu fui designada, estava limpando uma escadaria de mármore, para terminar os preparativos para a chegada do novo hóspede. E, ainda não tinha terminado quando ouvi a campainha tocar e encostei o balde assim junto da escada e fui abrir a porta.	
1:09:11	Foto de Prestes	Quando entrou aquele homem baixo, de chapéu, que na minha imaginação eu achava que o Prestes era um homem alto,	
1:09:18	PP Maria	Só de ouvir falar pelas histórias que contavam da sua bravura, tanto na coluna, como na prisão, imaginava que ele fosse um homem forte, alto assim e depois que conheci fiquei meia decepcionada com o tamanho dele.	
1:09:38	PP Maria	Não foi esse negócio de primeiro beijo essa coisa, não houve nada disso.	
1:09:44	P Maria	E eu fazia dentro de casa, tomava conta mesmo. Ele aumentava o rádio eu ia lá e abaixava. Ele abria a janela para olhar a rua eu ia lá atrás dele, entao era isso que ele viu que eu era muito severa com ele. Foi quando ele propôs casamento. Eu era rigorosa com ele.	
1:10:04	Foto Maria jovem	E aí eu cai das nuvens, eu casar com o dirigente do partido? Quem sou eu?	

1:10:10	Foto de Maria com filho leg: "João e D. Maria"	O velho gostava muito de madresilva, jasmim estrela, rosa	
1:10:18	PP Maria	Vermelha e rosa amarela. Então, geralmente as casas que tinham um terreno, ele trabalhava fazendo um gramado	
1:10:28	PP mão planta rosa estúdio	E no meio desse gramado fazia uma cova e a gente plantava sempre uma roseira vermelha, aquela príncipe negro e a rosa amarela, rosa chá, se não me engano. E quando começava a florescer ele ficava lá admirando as rosas, ele gostava muito as rosas.	
1:10:52		Black	
Impacto do relatório Kruchev			
1:10:53	Imagem antiga Nikita no meio das tropas		
1:11:01	Nikita discursa	Nikita	
1:11:13	PMC Nikita e outros na tribuna	N: O impacto do relatório Kruchev joga o PCB numa	
1:11:18	PC tribuna homem começa a discursar	Crise interna sem precedentes. Kruchev revela que Stalin exterminou	
1:11:23	PM Nikita falando	Mais de 20 milhões de pessoas, vítimas da depuração ideológica.	
1:11:27	PC congresso	P: esse congresso trouxe um grande abalo para todo o movimento comunista	
1:11:34	PM Prestes	P: internacional principalmente pelo documento em que se criticava o culto à personalidade de Stalin. Que foi um abalo porque todos nós víamos em Stalin a personificação do movimento comunista internacional, da luta	
1:11:48	Fotos de Prestes	Da luta revolucionária. N: a auto crítica socialista	
1:11:52	Foto de Prestes subindo no avião	Obriga Prestes a reavaliar a sua posição e realinhar o PCB com a nova ordem comunista.	
1:11:58	Prestes caminha no aeroporto	Suspensa sua prisão preventiva	
1:12:03	Idem Prestes chegando	Prestes é de novo um cidadão comum. P:eu passei de janeiro de 48 até março de 58, quer dizer, mais de	
1:12:14	Prestes no meio das pessoas, é cumprimentado	10 anos, em rigorosa clandestinidade, com muita dificuldade sde se conhecer o que se passava até no país	
1:12:20	Aeroporto	E dentro do partido.	
1:12:25	black		
A MATURIDADE			
1:12:26	Pan sobre rosas despedaçadas		
1:12:36	Det. Dedo sangrando		
1:12:40	PA canteiro sem rosas		
1:12:44	A MATURIDADE		
Apresentação - JK, Jânio, Jango			
1:12:49	PA Palácio com letras JK, JK		
1:12:55	PC teatro cheio	N: 1955.	
1:13:00	PMC JK é carregado pelas pessoas que festejam	N: O Brasil renasce de espírito desarmado.	
1:13:03	PM idem		
1:13:06	JK levanta capô de carro	Juscelino Kubstichek inaugura a Gordine	
1:13:09	PC carro	Abre o país ao capital estrangeiro	
1:13:11	Aviões no céu	E faz seu sonho se erguer no planalto central.	
1:13:14	Pessoas num pula-pula		
1:13:18	Pessoas num pula-pula leg: "Brasília, 1960"		
1:13:23	PMC JK Acena, mãos do público em primeiro plano	Não chegou a haver aliança no sentido estrito, a aliança foi uma aliança tácita, ou seja,	
1:13:26	Gravura de Prestes	O governo, embora tivesse todo o instrumental para poder sacanear a vida do partido comunista, ele se comprometeu	
1:13:33	PP Cony	a não prejudicar. Não iria botar nenhum comunista preso, como não botou, não iria perturbar os movimentos paralelos que o partido fazia, vários organismos, várias organizações, vários movimentos classistas, uma certa penetração nos meios sindicais, enfim, o governo iria tratar o comunista como se não existisse, nem para o bem, nem para o mal. Por sua vez, o partido comunista não iria bagunçar o terreno, ou seja, não iria provocar grandes agitações, grandes greves, iria dar um surcir para o governo. Isso funcionou a contento, funcionou 100%.	
1:14:06	Imagem de pessoas recebendo	N: em 1961	
1:14:10	Imagens de publico em frente ao palácio do planalto	O Brasil anda na	
1:14:13	Jânio acena em palanque	Corda bamba do peculiar humor do seu novo presidente eleito.	

1:14:19	Multidão com foto de Jânio	Jânio Quadros, como num galo de brigas,	
1:14:22	No palanque	Dita regras bastante incomuns.	
1:14:27	Pan sobre mulheres de maiôs	Proíbe o biquíni de duas peças em Ipanema.	
1:14:31	Jânio descendo do avião	E sacode maracás com revolucionários cubanos em Havana.	
1:14:35	Jânio de chapéu no meio da multidão		
1:14:38	Jânio no meio da multidão, alguém toca algo		
1:14:40	Fidel e Jânio	O conservador Jânio	
1:14:46	Jornal : "Jânio renunciou"	Transforma quatro anos de poder	
1:14:47	Pessoas pegam jornal	Em poucos meses de desilusão.	
1:14:49	Det. Pessoas pegando jornal		
1:14:50	PCM pessoas pegando jornais	A renúncia de Jânio reacende a impaciência dos quartéis.	
1:14:54	PMC Jânio no meio de pessoas slow		
1:14:58	PM mesma imagem		
1:15:01	Contra plongee João Goulart sobe a rampa	Para esta nova crise institucional é servida uma solução caseira.	
1:15:06	PMC Goulart entre militares	Meio parlamentarismo, meio presidencialismo. João Goulart e Tancredo Neves dividem a mesma cadeira.	
1:15:14	PMC Repórter Tico-Tico	T: Hoje é o grande dia da democracia, é o grande dia da liberdade, é o grande dia da independência. Aqui estamos, para levar aos lares de São Paulo... N: 1962, o parlamentarismo tem vida curta e não resiste à crise. Um plebiscito confirma Jango na presidência da república e aguça o desejo nacional por mudanças e conquistas sociais. T: ...eleito por você, por nós, que representamos o povo, o senhor João Goulart.	
1:15:49	PP Goulart sorri	Dentro de alguns instantes, os telespectadores verão... B: Por que não se desencadeou logo	
1:15:56	PP Brizola	um processo transformador naquela hora? Eu chego à conclusão que nós éramos uns inexperientes, éramos no fundo, muito jovens, nos faltava um conhecimento mais a fundo das coisas, das pessoas, das realidades. Porque eu acho que a história nos deu aquele momento de bandeja, e passou.	
1:16:32	PMC jovens escrevem cartazes		
1:00:35	PP jovem escrevendo "Abaixo..."		
1:00:37	Passeata		
1:00:39	Passeata lotada	N: o pensamento de esquerda se espalha pela sociedade. o temor da eclosão de um movimento revolucionário	
1:00:45	Pessoas correm nas ruas em passeata	assusta a elite brasileira	
1:00:47	Pessoas aplaudem	E coloca a caserna em estado de alerta	
1:00:48	Passeata		
1:00:50	Fogo	O país se radicaliza rapidamente	
1:00:52	Passeata		
1:00:55	Camburões		
1:16:58		Black	
Golpe de 64			
1:17:00	PMC Prestes sentado		
1:17:05	PP Prestes sentado	P: Já nesse interim, a burguesia brasileira,	
1:17:09	PP Prestes falando	Com medo da classe operária que vinha obtendo grandes vitórias e grandes aumentos salariais, a inflação crescia, a situação econômica também já entrara em estancamento e em retrocesso. Aproveitaram toda essa situação para, com o dinheiro do imperialismo, preparar o golpe militar de 1964.	
1:17:28	Cachorro		música
1:17:30	PD camburão		
1:17:33	PD pés marchando		
1:17:35	Tropa marcha em direção à câmera		
1:17:38	Plongée de tropa marchando		
1:17:41	PMC plongee tropa marchando		
1:17:44	Tanques na rua plongee		
1:17:46	PMC tropas marchando		
1:17:49	Plongee tropas marchando		
1:17:51	PD pés marchando		
1:17:53	PD cachorro		
1:17:55	PD soldados marchando rosto		

1:18:00	PP Brizola	B: nós estávamos sentindo que uma reação se preparava, mas jamais imaginávamos que pudesse se desencadear assim tão rapidamente. Tanto é verdade que não houve resistência ao golpe, praticamente. Tudo caiu como um castelo de cartas. Porque eu penso que	
1:18:24	Brizola novo	A direita, o golpismo, não tinha condições	
1:18:26	PP Brizola	De tomar o governo, de dar aquele golpe, foi a nossa inconsciência, a nossa, o nosso despreparo, a nossa ingenuidade, foi o que permitiu a eles darem o golpe. Chegaram, empurraram a porta, ninguém impediu nada,	
1:18:50	Caminhão com soldados	Entraram, dali a pouco tinha mais duas portas, empurram as outras duas portas	
1:18:54	Caminhões com soldados	Não tinha ninguém também, entraram	
1:18:57	Tanque	E assim foi o que ocorreu. Eles não estavam preparados para dar o golpe	
1:19:00	Soldado	E se houvesse uma	
1:19:06	Tanque de guerra	Posição de alerta do governo	
1:19:08	PP Brizola	E de todas as áreas democráticas e populares eles não tinham jamais condições de dar aquele golpe de 64.	
1:19:15	PP Prestes	P: Todos nós fomos derrotados em 64, o partido comunista, o movimento nacionalista democrático e também a classe operária. E a classe operária sofreu a pior derrota, que é a derrota sem luta	
1:19:27	Soldados entram em ônibus	Recuou sem lutar.	
1:19:32	Soldados pegam documentos		
1:19:37		Black	
<i>O caso das cadernetas – apreensão dos pertences de Prestes</i>			
1:19:38	D. Maria jovem mostra algo	N: Logo após o golpe	
1:19:42	D. Maria abre armário Leg: "São Paulo, 1964"	De 64, a veredura policial encontra grande quantidade de documentos guardados	
1:19:47	PD caderneta	na casa de Prestes. Entre eles as polemicas cadernetas	
1:19:50	PD cadernetas	Que mais tarde se verificou serem registros	
1:19:52	Foto Prestes	Sem importância. Ele é acusado de ser um descuidado	
1:19:57	PD alguém manuseia caderno com fotos	Arquivista do partido e de super estimar a capacidade de resistência de Jango aos militares.	
1:20:02	PMC homem mostra caderno com fotos	A esquerda novamente faz uma leitura	
1:20:05	PC homem segura saco	Equívocada do momento político e sucumbe ao golpe.	
1:20:10	PP Vantuil "leg: Vantuil G. dos Santos"	V: Eles então, levaram tudo que o Prestes tinha. Foi dois caminhões lotados. Tudo. Roupas de criança, a Maria tinha ganhado um casaco de pele Gurion, ela tinha estado em Moscou, muito bonito, porque eu não levei nada. E Prestes tinha muitos talheres de prata	
1:20:33	PMC pessoas perto de um caminhão	Porcelana, ele ganhava muito presente	
1:20:35	PMC D. Maria pega algo no caminhão cheio de coisas	Era sempre assim. Levaram tudo.	
1:20:39	PMC grupo de pessoas conversam, D. Maria passa ao fundo	Tudo embora, até as lâmpadas	
1:20:41	PMC grupo na frente da casa	Eles tiraram.	
1:20:43	PMC D. Maria e crianças passam		
1:20:48	Fotos – Prestes está no meio	Submerge o comunista mais procurado do país. Prestes abre o álbum fotográfico da polícia. Regime fechado, militante fichado.	
1:21:01		Black	
<i>Prestes – pai de nove filhos (falam sobre o contato com o pai)</i>			
1:21:03	Foto Prestes atrás a bandeira nacional	Luiz Carlos Prestes, agora com mais de sessenta	
1:21:06	Foto – pan sobre filhos	Anos, é pai de mais nove filhos. Emelinda, Rosa, Mariana, Zoia, Paulão, João, Luiz Carlos, Yuri, Pedro.	
1:21:24	Foto inteira		
1:21:29	PP Paulo Ribeiro Prestes – publicitário	P: Na verdade, o momento que eu tive mais contato com Prestes, foi quando, logo depois do golpe de 64, eu mantinha contatos clandestinos com ele, ficava numa casa aqui em São Paulo, eu o visitava, Às vezes sozinho, às vezes com irmão, e nessas visitas os contatos eram sempre de cobrança. Não poderia ser de forma diferente, sempre, e eu era o irmão, o filho, que na verdade substituí, o substituí porque era o mais velho, de Vila Mariana. Então, na verdade	
1:22:01	PMC crianças/filhos de Prestes	Tinha uma cobrança, como	

1:22:03	PMC menina brinca com garoto	Os outros garotos estavam, como se comportavam.	
1:22:05	PMC grupo de pessoas na casa de D. Maria	Na verdade eu fazia o papel do pai, enfim, do homem mais velho dentro de casa.	
1:22:09	PP João Ribeiro PRestes	J: E uma pessoa nos apanhava, não amarravam os olhos, mandava fechar os olhos, nós íamos com os olhos fechados até o local onde estava meu pai. E aí ficávamos um dia, um dia e meio com ele.	
1:22:23	PP Rosa Ribeiro Prestes	R: tinha o ponto, lá estava o motorista esperando, entrava no carro, às vezes vendava os olhos, às vezes não, aí levava no sítio, chegava lá geralmente à noite e ficava um ou dois dias e depois	
1:22:39	PMC menina brincando	la embora, geralmente a gente estava em São Paulo e vinha para o Rio.	
1:22:43	PMC D. Maria abraça filha		Musica
1:22:47		Black	
Esfacelamento da esquerda – luta armada			
1:22:49	Campo de futebol		
1:22:55	Campo	N: Pcdto B, Linha Cubana,	
1:22:59	Chute para gol	PCBR, ?, foquismo, via chinesa, ?,	
1:00:00	Passe para gol	linha pacífica, ala vermelha, dissidência comunista,	
1:23:04	PMC "Presidente Costa e Silva" torcendo, publico ao fundo	Dissidência comunista, PPR, N: os rachas do PCB abrem um leque de dezenas de siglas e intenções que optam pela luta armada.	
1:23:14	Jornal: "Passeata esquece reformas para pregar a luta armada"	O partidão, convicto, defende a idéia de resistir ao regime militar através das	
1:23:19	Foto pessoa ferida no rosto sendo levada	Vias pacíficas.	
1:23:25	Foto de Gabeira novo	G: havia entre nós uma guerra de slogans nas manifestações	
1:23:30	PP Gabeira	Enquanto nós gritávamos só a luta armada derruba a ditadura, eles gritavam só o povo organizado derruba a ditadura. Havia já um confronto de posições que se estendeu no pós 64, de um lado o partido comunista brasileiro continuando a afirmar o caminho pacífico e o desenvolvimento da luta pacífica e de um lado nós dizendo que a luta pacífica tinha fracassado que a única maneira de derrubar a ditadura era a luta armada.	
1:23:58	PC tropa marcha	Isso a partir da análise do fracasso	
1:24:00	PMC soldados passam pela câmera	De 64, a partir de uma análise também começava	
1:24:04	PMC Fidel	A ocupar espaço nas nossas cabeças	
1:24:06	PC desfile com faixa "Abajo..."	Do sucesso da revolução cubana.	
1:24:08	PC contra-plongee Fidel discursa		
1:24:12	PC multidão aplaude		
1:24:16	PP Prestes fala	P: a direção do partido, no entanto, a maioria do Comitê Central, era contra isso. Achava que não tínhamos condições. Nós não somos contra a luta armada, a luta armada é uma forma de luta que a própria massa pode escolher em determinados momentos, mas naquela época a luta armada era um erro.	
1:24:30	PP Ferreira Gullar poeta	F: era uma coisa equivocada, era uma coisa equivocada, inclusive pelo seguinte, o senso comum indica que você não deve travar luta no terreno em que o inimigo é mais forte, não é verdade? Se eu não tenho armas, e não tenho gente armada, nem treinada para armar, eu vou desafiar o Exército, as forças armadas para lutar comigo? Isso é um contra senso. Agora, onde o exercito perdia de nós? Exatamente na luta pela liberdade democrática, porque ele representava e apoiava um governo	
1:25:02	Jornal: "AI-5"	Anti democrático. G: em 13 de dezembro de 68	
1:00:06	Jornal: "AI-5 a vitória dos duros"	Seria um golpe dentro do golpe. Houve o AI-5. Se reajustou a economia e começaram também	
1:25:13	PP Gabeira	A vir mais os capitais, começou a haver um processo de crescimento econômico que permitiu cooptar de novo a classe média. Então, aquela classe média que estava assustada com a ditadura militar, insatisfeita, depois, um pouco mais adiante já era praticamente quase a mesma classe média que dizia "Brasil, ame-o ou deixe-o". já estava embalada no mito do milagre econômico brasileiro.	
1:25:40	Policiais chutam jovem		
1:00:46	Policiais na rua contra pessoas	N: muitos jovens	

1:00:49	Confronto na rua	milитantes pegam em armas para combater	
1:00:52	Soldados a cavalo	O regime militar.	
1:00:53	Pessoas correndo		
1:00:54	Soldado põe a mão na câmera		
1:00:54	Tanque de guerra	Assaltos a banco	
1:25:57	Jornal "terroristas procurados"	Seqüestros, trocas de prisioneiros, repressão, tortura	
1:26:00	Jornal: terroristas procurados"	Mais uma exibição do filme triste da repetitiva história brasileira.	
1:26:08	Bala num vidro – Mariguela morto	N: a justificativa oficial da	Som de metralhadora
1:26:16	Detalhe rosto de Mariguela morto	Conta de que estamos vivendo uma guerra civil e que existem	
1:26:19	Lápide Mariguela – traçado de corpo	Baixas dos dois lados. Mas, seja qual for o nome da guerra, todas as vítimas tem direito a um nome sobre seus túmulos.	
1:00:28	Cor – mão tira um crânio de saco	Não é preciso colocar uma pedra sobre o assunto,	
1:00:32	Detalhe de crânio	Mas sim, uma lápide sobre os corpos.	
1:00:38	Imagem de computador identificando	G: nós fomos dizimados	
1:00:51	PM Gabeira	As organizações chamadas revolucionárias perderam muitas pessoas parte dela foi para a cadeia e parte foi para o exílio. Sendo que essa parte que foi para o exílio	
1:00:02	PC pessoas descem de avião leg: "Argélia, 1969"	Substancialmente salva naquele processo de seqüestro. Seqüestrava-se um embaixador soltava-se um numero de	
1:00:09	PC pessoas no aeroporto	Pessoas. Depois seqüestrava-se outro, soltava-se um pouco mais,	
1:00:13	PC pessoas	Dessa maneira conseguimos salvar, digamos 120, 130 pessoas.	
1:27:18	PP Ferreira Gullar	F: mas sucede que se eles que desafiaram o regime para a luta armada tiveram essa repressão, os outros que não desafiaram tiveram também. E foram assassinados, foram torturados, foram liquidados. Sob a cobertura de que é uma guerra e eles são a mesma coisa. Eu me lembro, quando eu fui preso eles falavam isso é farsa, vocês fazem a mesma coisa, eles são os companheiros de vocês e vocês fingem que um discorda do outro mas vocês estão na mesma, com o pretexto de poder nos torturar e nos liquidar. Essa é que é a verdade. Porque antes, porque veja bem, o negocio é complexo não é um general que decide vou torturar e matar as pessoas, tem que ter no país clima que justifique aquilo.	
Exílio de Prestes			
1:27:46	Imagem de passarela com pessoas acenando		
1:28:03	PMC Médici acena leg: "Presidente Médici, 1970"		
1:28:06	PP Pelé na multidão		
1:28:09	PMC Médici e outro levanta taça	N: enquanto a maioria é embalada pelo sonho do tri,	
1:28:12	Foto de Prestes	Prestes, disfarçado, arruma as malas para resistir fora	
1:28:17	Foto de Prestes	Do país. A sociedade civil, contando com vários comunistas, começa	
1:28:23	Foto de Prestes	a se articular em torno da bandeira da redemocratização.	
1:28:26	Foto de Prestes, jogando xadrez	P: em 71, na reunião do Comitê Central	
1:28:30	PM Prestes, em primeiro plano, livros	Proposta de numerosos companheiros, ficou resolvido que para salvar da perseguição que se intensificava o comitê central em uma de suas reuniões podia cair todo, seria necessário que uma parte do comitê central fosse para o estrangeiro. Eu compreendi que não era por segurança, era para me isolar e isolar outros companheiros da direção partidária. Mas aceitei porque era a única saída naquele momento, em março de 71 fui para o estrangeiro e fui para a união soviética onde fiquei	
1:28:59	Foto de Prestes, de costas, ao fundo, multidão	Até anistia em 79. N: a unanimidade em torno da liderança de Prestes começa a ser questionada	Musica
1:29:09	Foto de Prestes, velho	Dentro do PCB. O velho	
1:29:13	Monumento com rosto de Prestes – pan família posa para foto	Tem que dividir a sua causa entre a crise interna do partido e a perigosa arte de ser comandante em chefe de uma numerosa família.	
O RESTO DOS ANOS			
1:29:23	PP rosa quebra		
1:29:27	P'P quebra galho		
1:29:28	Pan sobre estúdio, seco, ventando: O RESTO DOS ANOS		

<i>A vida em Moscou – pai ausente</i>			
1:29:38	Foto de prestes com enxada	N: as mãos enrugadas de Prestes no trato das rosas tem que suportar	
1:29:43	Foto de Prestes	O frio de mais uma temporada de exílio na união soviética. Luiz Carlos Prestes	
1:29:48	Foto de Prestes em pé, numa rua	Codinome O velho inicia sua luta pela anistia.	Música
1:29:53	Imagem de carros em Moscou	P: eu peço a todos, portanto, que me acompanhem	
1:30:03	Imagem de Prestes falando	Num brinde pela vitória da democracia no Brasil e demais países vizinhos da América Latina..	
1:30:13	PP Maria fala	M: os melhores dez anos da minha vida foram em Moscou em convivência com a família e com o Velho junto. Foi onde a família se reunia e sempre	
1:30:24	PMC família brinca	Estava junto no domingo,	
1:30:28	PM Prestes e uma moça riem	Num feriado que tinha em casa, que era o almoço	
1:30:31	PMC roda- dançam	Estava toda família junta e depois os colegas dos meninos, as pessoas que nos visitavam	
1:30:38	PMC mulher com criança no colo sorri	Foi assim que foi a minha convivência durante esses anos com Prestes.	
1:30:41	PM Prestes e moça sorri		
1:30:43	PP Zóia	Z:Olha, quando eu conheci o meu pai que foi realmente apresentado foi só em Moscou mesmo. No Brasil, quando a gente ia visita-lo a gente chamava ele de tio, não chamava ele de pai. Lá em Moscou, quando de repente ele apareceu, aquele homem que ficava trancado no escritório, lendo o tempo todo, era uma relação um pouco fria, não era uma relação assim de pai. Mesmo porque não tinha esse costume. Sempre era a convivência mais com a minha mãe. E tudo que a gente tinha que resolver, tudo que a gente precisava era mais com minha mãe. E meu pai participava de uma forma mais passiva.	
1:31:23	PP Mariana	M: para mim foi uma coisa louca, eu tenho pai? E onde ele estava esse tempo todo? Aí foi que eu comecei a me interessar pela história, o que estava acontecendo porque eu não conhecia, eu fiquei muito frustrada ao mesmo tempo, saber que eu tinha e não pude curtir isso.	
1:31:45	PP	P: a minha relação, primeiro, a relação de todos nós como filhos, foi muito difícil, ele foi um pai não muito presente, não muito presente porque naquele momento exigia que ele trabalhasse e fosse um militante mais do que pai. E por isso, nenhum dos nossos irmãos, pode dizer, que ele foi um pai exemplar, foi um pai ausente.	
1:32:07	PP	J: olha, meu pai era uma pessoa que eu acho que na vida foi muito solitária, muito solitária, uma pessoa que tinha	
1:32:24	Foto de Prestes	uma vontade, uma vontade férrea no sentido de que se ele achava que uma coisa era certa	
1:32:31	PP	Se ele estava convencido daquilo, ele era capaz de, como vez isso em várias vezes em varias ocasiões da vida, de romper com tudo, de abandonar tudo, de largar tudo, de começar tudo do zero, em função daquilo que ele achava que era correto.	
1:32:52	PP Yuri	Y: ele sempre ia descansar com uma mala cheia de livros, aquela mala muito pesada, insuportavel, toda hora trabalhando, era um regime de trabalho super, super disciplinado. Acordava todo dia 5 horas da manhã	
1:33:09	Imagem de Prestes no escritório	Café 8 e meia, almoço meio dia e meio, um copo de chá às cinco horas da tarde um prato de sopa as sete horas da noite ia deitar a uma hora da manhã. E então, quando ele conseguia dormir entre esse	
1:33:22	PM Prestes no escritório lendo	Intervalo, entre uma hora da manhã ate cinco , que são quatro horas por dia, então se achava	
1:33:28	PM Prestes lendo	Super satisfeito que ele conseguia descansar um pouco. Normalmente nem isso ele conseguia dormir.	
1:33:34	PM plongée		
1:33:39	PP Prestes		

1:33:45	PP Luiz Carlos Prestes Filho	L: eu cresci dentro de casa ouvindo a minha mãe chamar o meu pai de velho, cresci os companheiros que telefonavam para nossa casa para chamar o velho, então daí surgiu o velho, era uma maneira de, uma maneira na qual ele era tratado. Porque ele viveu a maior parte da vida na clandestinidade sempre perseguido pela polícia, então era muito mais fácil chama-lo de velho do que	
1:34:18	PMC Prestes na cozinha, no fundo do corredor	Prestes, do que Luiz Carlos Prestes, não é verdade?	
1:34:21	PM idem, mais próximo	M: eu falava assim, olha só ele nunca	
1:34:42	PP Mariana	Fez isso comigo e com os netos ele faz, ficava brincando, ficava engatinhando pela casa com as crianças	
1:34:49	Criança ao lado de gravura	Sentava no colo, pegava os livros, lia	
1:34:53	Foto Prestes com crianças	Com a gente ele nunca fez isso, nunca teve a oportunidade de fazer.	
1:34:58	Foto de Prestes	L: lembro do episódio, quando eu estava fazendo um filme	
1:35:01	PP Luiz Carlos filho	Sobre ele e ele me proibiu de filma-lo, eu filmei, continuei filmando, ele estava indo embora para o Brasil isso era, isso era 1979, eu estava fazendo esse filme, ele proibiu de filmar, eu filmei, ele despediu-se de todo mundo, mas	
1:35:21	Filme de despedida dos filhos	Pensei que ele não ia se despedir de mim	
1:35:25	Idem	De repente ele veio, me abraçou e disse, eu quero te parabenizar porque você fez justamente aquilo que eu te proibi. E na vida, se nós achamos que nós temos que fazer alguma coisa, por mais que alguém proiba nós temos que ter determinação para	
1:35:43	Pausa na imagem de Prestes	Fazer aquilo que a gente acredita..	
1:35:46		Black	
Anistia – saída do partido			
1:35:47	Cartaz "Terrorista é a ditadura"		Música
1:35:52	Cartaz: 'anistia ampla e irrestrita" Leg: "Rio de Janeiro, 1979"	N: depois de uma grande mobilização nacional	
1:35:57	Imagens da chegada de Prestes. Cor/tremidas	E com o final do milagre econômico as portas da justiça finalmente são escancaradas. A anistia, em 79, permite a volta dos que nunca deveriam ter ido.	Hino
1:36:25	PMC pessoas protestam no aeroporto		
1:36:30	PMC Prestes no meio da multidão	N: pressionado pela opinião publica	
1:36:33	PMC contra plongée Prestes acena	O regime militar dá início a um lento processo de abertura que acaba culminando com eleições presidenciais	
1:36:37	PC multidão no aeroporto	Dez anos depois	
1:36:39		Black	
1:36:42	PM Prestes acediado pelos jornalistas	Que documento é esse? P: mais tarde eu digo a vocês. N: depois de 35 anos como secretário geral, o velho capitão, o velho cavaleiro se separa de sua espada. R: o que diz o documento? P: nada tenho a dizer agora, depois eu direi. N: em conflito aberto com a alta direção do partido o velho resolve se desligar do PCB. R: o senhor assumiu a responsabilidade... P: vamos ver depois, depois eu direi.	
1:37:09	PP Yuri	Y: em março, depois de várias tentativas de pedir demissão do cargo de secretário geral meu pai declara que se considera afastado do cargo de secretário geral já que ele não pode tomar decisão que ele acha necessária.	
1:37:23	PC Prestes e duas pessoas andam na rua, para o fundo do quadro	Formalmente, meu pai ainda estava como cargo	
1:37:26	PMC Prestes caminhando, Maria atrás	De secretario geral porque só o congresso que poderia destituir ele.	
1:37:30	PMC Prestes dá autógrafa para uma pessoas. Câmera aproxima	Mas, na realidade ele já estava afastado da direção, já não queria ter contato direto com a direção e volta ao Brasil já não sendo secretário geral. Esse que é um fato interessante que é	
1:37:42	PM Prestes passa pela câmera, andando.	Muito pouco divulgado.	
1:37:44		Black	

1:37:45	PM Roberto Freire	R: Prestes nunca foi expulso do partido. Nunca foi. Embora sempre se quisesse ser tido, não houve a expulsão. Pode até ter aquilo que pode se argumentar ele se encontrava tão distanciado do partido, ele se encontrava tão confrontado, tão atritado que aquilo dali provocava a sua saída. Mas não houve aquilo que comumente tinha nos partidos, nos nossos partidos e também no nosso PCB, a decisão da expulsão.	
1:38:18	PM Prestes na mesa, com livros, falando	P: fui eu que rompi e não compareci mais às reuniões do Comitê Central. Posteriormente, já no Brasil, o comitê central reuniu-se em maio de 1980 e me destituiu da secretaria geral do partido.	
Continua participando de campanhas			
1:38:32	PC ônibus passa na rua		
1:38:37	PM Prestes sentado no carro	?: A cut da grande são Paulo, chama para falar no primeiro de maio, o companheiro que representa a tradição nessa luta.	
1:38:46	PMC Homem anunciando Prestes	A tradição viva dessa luta, o companheiro Luiz Carlos Prestes.	
1:38:55	PC Prestes no palanque se prepara para falar		
1:39:03	PP Prestes Leg: "São Paulo, 1987" zoom out	P: eu, e meus amigos comunistas revolucionários e não oportunistas, saudamos o povo do ABC, saudamos, por intermédio de vocês	
1:39:21	Contra plongée Prestes em primeiro plano, multidão ao fundo	Todo o povo paulista	
1:39:24	Pan pela multidão	e a sua classe operária.	
1:39:29	PMC Prestes falando "Leg: Rio de Janeiro, 1989" zoom out	P: venho agora à rua, para eleger, para levar a presidência da republica, pela primeira ... N: como Quixote da sua própria lenda, o velho, agora com 92 anos, ainda desafia os moinhos da intolerância e ainda sobe nos palanques de inúmeras campanhas cívicas, Prestes se torna uma referencia de luta, a imagem de um homem obstinado, muitas vezes teimoso, um homem coerente, muitas vezes incompreensível. Enfrentou a prisão, a morte, abriu mão da liberdade, do amor, do dinheiro.	
1:40:03	Pan sobre multidão		
1:40:07	Fusao com imagens de bandeiras		
1:40:14	bandeira do Brasil/ PMC Prestes no planque com as mãos cerradas	O velho cultivou uma causa.	
A morte			
1:40:21	PP Mariana	M: para mim, o que pesou muito também foi que quando ele já estava no hospital, e os médicos falaram que ele não ia passar do dia 5 de março, e o dia 5 de março é meu aniversário. Entendeu? Esse dia para mim, em 1990 foi assim, uma coisa terrível, o velho morrer no dia do meu aniversário. E ai ficamos todos lá no hospital, eu lembro ele já não falava mais, mas estava consciente só que não conseguia falar. Quando eu cheguei falei que era eu que estava ali com ele, ele apertou minha mão bem forte eu senti que ele estava me desejando feliz aniversário. Foi a única pessoa que me deu feliz aniversário aquele dia. Todo mundo tinha esquecido do meu aniversário e ele foi a única pessoa que lembrou. E eu estava na hora, no hospital, quando ele faleceu, quando deu o ultimo suspiro, dia 7 de março.	
1:41:26	Zoon in foto de Prestes, fecha no olho		
Conclusão			
1:41:40	Canteiro seco com uma filha apenas	Luiz Carlos Prestes calejou suas mãos no preparo da terra, viu com seus próprios olhos a planta crescer,	
1:41:51	PD lagarta numa folha	Frutificar. Surpreso, assistiu	
1:42:00	PD imagem de uma borboleta	o céu se fechar em nuvens negras e a tempestade carregar seus sonhos para outro lugar.	
1:42:05	PP Borboleta numa rosa fechada	Não aqui, não agora, talvez um dia	
1:42:10	PP borboleta entra e senta numa rosa	como qualquer outro dia.	
1:42:21	Black		

O Cineasta da Selva (Aurélio Michiles, 1997)

Bloco 1 - Apresentações			
SEQÜÊNCIA 1 – apresentação – T. Amazonas/Festival Norte de Cinema – 1969			
	Créditos		
0:00:36	PA pessoas descendo a escada de um avião. P&b	Legenda: "Manaus, 1969"	
0:00:39	PA pessoas se cumprimentando no aeroporto p&b		
0:00:41	Plongée pessoas chegando e se cumprimentando.p&b		Música, aplausos
0:00:45	Pan. Esq-dir. (cor) interno no teatro municipal, pega o reflexo do cartaz do Nosferatu, continua , passa pelo cartaz do Nosferatu, enquadra o teto e desce, onde vemos um grupo de homens sentados, cartazes de filmes (Deus e o Diabo na terra do sol e) e vai se aproximando dos homens. Um deles folheia e mostra algo.		Música
0:01:03	PP – foto de alguém vendo um livro (p&B), uma mão aponta para a foto. A foto é tirada e aparece outra.	Joaquim Marinho: Mas foi exatamente aquele papo da janela, que o velho ?...	Aplausos
0:01:06	PP –foto de Silvino (senhor) com um rolo de filme na mão.	JM: ...chegou e falou "vocês esquecem que é um cineasta	Música
0:01:10	PM – Joaquim Marinho (radialista) fala, sentado na direita. Ao seu lado...no meio dos dois, em segundo plano, cartaz de Deus e o Diabo	JM: ... que vocês não estão descobrindo" a gente estava se organizando pra fazer o festival de cinema	Música
0:01:13	Pan cima-baixo de Revista (p&b) com fotos do Festival de Cinema	N: você gosta de Jean Luc Godard? Senão, está por fora.	
0:01:17	PA - Rogério Sgarzela estende a mão para sua esposa descer de uma Kombi. (p&b)	Nar:Esta era a moda nos anos 60.	
0:01:20	PM – Rogério abraça sua mulher e ambos andam em direção à câmera.	Nar:os jovens cinéfilos amazonenses ...	
0:01:22	PP – garota sorri e manda beijo para câmera	Nar:... queriam estar por dentro.	
0:01:25	Pan – dir-esq – grupo que conversa no teatro, Domingos Demasi fala.	Domingos: Só a geração do lves sabia dele. Ele tinha uma história que era considerado maluco, que era excêntrico.	
0:01:31	PM – alguém folheia uma revista "O Cruzeiro" e mostra para a câmera uma reportagem sobre Silvino.		Música.- aplausos
0:01:34	Pan (detalhe esq-dir) "Um heróis à antiga" é a chamada da reportagem, vemos também uma foto de Silvino.	Márcio Souza: Um dia nós estávamos conversando com ele,....	Aplausos
0:01:38	Pan baixo-cima, foto de Silvino observando à contra luz um negativo.	MS: ...uma tarde,e ele disse "tenho me comunicado com alguns espíritos", pensei que era um espírito...	
0:01:44	PM Márcio Souza (escritor)(legenda) em segundo plano o cartaz de Deus e o Diabo...	MS:...qualquer, e simplesmente, o espírito que ele tinha falado recentemente era com o Murnau.	
0:01:49	Pan –contra-plongée – teto do teatro, câmera gira.	MS: E nós ficamos muitos surpresos dele falar do Murnau, especialmente porque ele fazia como encenação para brincar com a gente.	
0:01:57	PM – p&b alguém de óculos fala		
0:01:59	Pan baixo-cima cartaz (cor) do filme		Musica. aplausos.
0:02:01	PM mulher (p&b) de óculos escuro sorri.		
0:02:03	PM (p&b) mulher e homem dançam com os braços abertos.		
0:02:05	PM Milton Gonçalves (?)		
0:02:07	PD – cartaz de Macunaíma cima-baixo (Há uma relação das imagens das pessoas e os cartazes)		
0:02:10	PM Djalma Limonge Batista cineasta (legenda), sentado em um escritório. Ao fundo vemos o cartaz de "no pays das Amazonas"	Djalma: Havia uma procura, vamos dizer , de alguma identidade, de alguma tradição cultural, e, se buscava, na realidade, no país inteiro, o Cinema Novo com o Humberto Mauro, Recife com o seu Ciclo, Minas com seu Ciclo, e nós claro, buscamos alguma coisa semelhante no Amazonas. E havia ali de mão beijada esse português fantástico.	
SEQÜÊNCIA 2 – Apresentação de Silvino – premio			
0:02:40	P&B PA de arvores na contra luz. "Filmogramas"		Música
0:02:47	P&B – estilo filme antigo, com uma legenda: "Um grupo que se delicia com a narração das celebres façanhas do Snr. Silvino Santos nas selvas do Amazonas"		
0:02:52	PA – pessoas na beira do rio		
0:02:56	"Apesar do entusiasmo com que elle declara o Amazonas o verdadeiro paraíso terrestre, há quem affirme que o seu sonho dourado seria trabalhar nos grandes "studios" da Califórnia..."	(filmes de Silvino, legendas)	
0:03:05	Plano aéreo – estúdios – galpões		

0:03:09	"...entre os artistas de nome..."		
0:03:13	PM um personagem abre uma porta		
0:03:15	PM de outro personagem – (Frankstein ?)		
0:03:18	"...e as radiantes 'estrelas'".		
0:03:21	PP rosto de mulher com cabelo cacheado.		
0:03:25	PM de uma outra mulher		
0:03:27	PM de uma mulher com faixa na cabeça no meio de folhagens.		
0:03:30	PP do rosto da mesma mulher		
0:03:31	P&B pan esq-dir (contra-plongée leve) pessoas, dentre elas Sganrzela aplaudem.	Narração: no festival norte de cinema, Silvino santos é finalmente...	Palmas
0:03:37	PA – palco em cima e do fundo para frente, Silvino Santos entra, sobe as escadas amparado por Milton Gonçalves, a câmera acompanha, as pessoas continuam aplaudindo.	Nar: ... reconhecido como um dos pioneiros do cinema no Brasil.	Palmas
0:03:46	PM – Silvino é abraçado e recebe o prêmio.	Narr: No Ano seguinte, em 1970, Silvino morre, mas não seria o fim da sua história.	Palmas.
0:03:51	PM – Silvino mais novo, sentado, fumando, de frente para a câmera.		Música
SEQÜÊNCIA 3 - apresentação do documentário – créditos			
0:03:57	Black – abre um círculo na imagem, e vemos, em pan, as margens de um rio.		"Abertura"
0:04:04	PA – rio em 1º. plano e ao fundo as margens direita e esquerda. Legenda : "SUPERFILMES apresenta"		
0:04:08	PA dois homens na beira de um rio de correnteza, leve pan esq-dir, e a legenda "um filme de AURÉLIO MICHILES" "JOSÉ DE ABREU" "Participação especial DENISE FRAGA" "produção executiva ZITA CARVALHOSA – PATRICK LEBLANC" "roteiro JÚLIO RODRIGUES / AURÉLIO MICHILES" "direção de fotografia FELIPE DAVINA" "direção de arte KITA FLÓRIDO" "montagem ROBERTO MOREIRA" "musica original CAITO MARCONDES / TECO CARDOSO" "direção AURÉLIO MICHILES" "O CINEASTA DA SELVA"		
0:05:02	Black		
SEQÜÊNCIA 4 – índio na selva			
0:05:03	Pan casa de palafita ao fundo, câmera se aproxima da porta da casa. Inicialmente em p&b, vai ficando azulado e dentro da casa uma luz acesa. A câmera se aproxima, sobe as escadas. Vemos uma rede, a camera enquadra um garoto dormindo, passa por debaixo da rede. Há um relâmpago (junto com o som de tigre). O garoto acorda e levanta. Vai em direção à porta ao fundo. A câmera o segue. Ele desce as escadas, está nu. Troveja. Um cachorro entra em cena. A câmera continua a acompanhá-lo. Ele pára. A câmera enquadra sua perna e o rodeia. O garoto sai correndo. Há algo pendurado no varal.		música "Abertura"
0:06:36	PM, contra-plongée, o garoto em 1º. plano e em segundo a casa.		Rugidos
0:06:38	PD de uma pintura em um pano. Troveja. É o desenho de Silvino Santos revelando seus negativo em uma árvore.		
Bloco 2: Trajetória Inicial de Silvino Santos			
SEQÜÊNCIA 5 – Narração da infância – 1896			
0:06:41	PG – rio Amazonas ocupando metade da tela, um por do sol ao fundo. Aparece a legenda "1896"	Silvino: amazonas, o maior rio do mundo.	Som ao fundo
0:06:48	PP mão gira um globo terrestre	SS: Esta visão encantou minha alma, ...	
0:06:51	PP do rosto de um garoto	...tinha então em mim um grande desejo...	
0:06:54	PP plongée, cabeça do garoto em 1º. plano e, em 2º. plano, Atlas.	de o conhecer.	
0:06:57	PM – travelling dir-esq, o garoto está sentado numa escada e o vemos através do corrimão.	SS: Eu guardava na memória a leitura do livro Selecta Portuguesa (música suave)	
0:07:04	PM – garoto de frente, sentado na escada.		
0:07:07	PP, através da escada vemos parte do garoto e parte do livro. O garoto folheia.		
0:07:09	PP imagens de índios.		
0:07:13	PM – índio pula pela floresta e sobe em um arbusto.		
0:07:16	PP água escura do rio em movimento.		Som água
SEQÜÊNCIA 6 – Viagem para Manaus (Século do Cinema)			
0:07:20	PA do rio (preenche a tela)		
0:07:24	PA de uma torre.		Música ?
0:07:29	PA – mastros de barcos sem velas		
	PA rua – alguém carrega uma pilha enorme na cabeça. Alguém com um cacho de banana verde passa em frente à câmera.	SS: "um dia pela manha..."	

	PM – três homens, um deles mói café	SS: ... eu disse a meu pai...	
0:07:33	PM garota, em meio a cestos, morde uma melancia.	SS: ... "Eu quero ver o Amazonas"	
0:07:39	PP do rosto de José de Abreu, interpretando Silvino Santos, fala para a câmera. (fusão para imagem do rio)	SS: "sulcamos mares nunca dantes navegados, nem por mim, nem por meu tio, que viemos abordo do navio Amazonas. Na chegada ao Brasil, fiquei encantado..."	
0:07:46	PA – água do rio ao por do sol	SS: "...com a grandeza do rio."	
0:07:49	PP do rosto de Silvino (fusão com a imagem das palmeiras)	SS: "... Ao longe as margens com ..."	
0:07:53	Pan esq-dir palmeiras. Fusão com rosto de Silvino.	SS: "...as palmeiras abanando o Céu. Fiquei por um momento surpreso e pensei:	
0:08:00	PP Silvino	SS: "... hoje é 29 de novembro de 1900, dia do meu aniversário, faço 14 anos, chego fim ao século XIX. Logo será o século XX"	
0:08:12	PG rio (ocupando metade do quadro) no meio um barco pequeno vem em direção à câmera.		Música – som água
0:08:19	PP – proa do barco entra pela esquerda do quadro (está escrito "Século do Cinema"). Pan esq-dir acompanhando o barco.		
0:08:26	PG – água barrenta do rio ocupa todo o quadro. Plongée. O barco atravessa o quadro de baixo-esq para alto-dir. a câmera acompanha até o rio ocupar metade do quadro e o barco no meio.		Música – flauta
SEQÜÊNCIA 7 - Explendor de Manaus			
0:08:51	Trajetória. Câmera sobe as escadas do teatro (cor de rosa), pessoas passam pela câmera. Um casal sobe as escadas. Um homem com um megafone anuncia. Câmera passa por ele e continua acompanhando o casal que vai em direção ao teatro. Passamos por uma "baiana" que vende uma espécie de caldo. A câmera baixa passa por ela. O casal pára para ler um anúncio de Exposição. O casal continua entrando e a câmera atrás.	Panfletário: "venham, venham todos, hoje, hoje, espetáculo popular, exposição do cinematógrafo. As impressionantes fotografias animadas e cenas de Londres e Paris. Não percam. Hoje, hoje." SS: "naqueles anos, o Amazonas agüentava a República, gerando metade da receita brasileira. Os visionários sabiam que na paz..."	
0:09:27	PP desenho no teto e lustre, contra-plongée. Pan cima-baixo, passando por um desenho no teto.	SS: "ou na guerra a borracha era indispensável. Manaus já possuía energia elétrica, bondes, telefonia internacional e outras novidades."	
0:09:38	PP de foto p&b de tribo fabricando borracha. Tira a foto e vemos outra.	SS: "A borracha era ouro"	
0:09:41	PP foto p&b de várias borrachas.	SS: "quando..."	
0:09:44	Pan cima-baixo foto p&b de vários homens sentados em um bar.	SS: "...vinham a Manaus os seringalistas traziam as suas armas nos cintos, iam em grupos de amigos aos bares..."	
0:09:50	PP de um senhor que cumprimenta com o chapéu.	SS: "...e haja chopp."	
0:09:52	PM – mesa do bar, dois homens sentados e um terceiro se senta.		Ambiente
0:09:54	PP – rosto de outro homem.		
0:09:56	PM – mesa do bar, com várias cervejas na mesa e o homem do meio levanta uma arma.		
0:09:59	PP – rosto de outro homem.		
0:10:01	PM mesa do bar – homens brindam. Há rifles em um canto.	SS: "...havia muitas diversões..."	
0:10:04	PP – mão de Silvino escrevendo. Pan baixo-cima. Enquadra o seu rosto. Ele olha para a câmera e suspira:	SS: "...Corridas de cavalo no parque amazonense, companhia de óperas, comédias... Parecia um sonho."	
0:10:14	PP – plongée face de homem, ele segura uma espécie de cartaz.		"Sonho"
0:10:16	PP – teatro de papel – pan baixo-cima, vemos o rosto do homem do plano anterior.		"
0:10:25	PP do teatro de papel. E, 1º. plano os espectadores e no fundo a projeção de imagens.		"
0:10:31	PM – Pan baixo-cima, Silvino brinca com uma espécie de espelho que reflete luz. Pára nele, ele levanta o objeto e olha contra luz.		"
SEQÜÊNCIA 8 – Começa a fotografar – 1903			
0:10:39	PD – mão de Silvino segurando um negativo de fotografia em vidro, contra a luz. Contra-plongée.	SS: "já fazia minhas fotografias quando conheci Leonel..."	
0:10:43	PD – carta escrita a mão, uma fotografia em cima e a legenda "1903". Uma mão entra, tira a fotografia e coloca um mapa no lugar, que ocupa todo o quadro. Pan esq-dir, uma lente de aumento entra em quadro na direita. Enquanto ele fala por onde passaram a lente vai acompanhando no mapa. A lente é colocada em cima de "Putumayo"	SS: "...Rocha, famoso pintor e fotógrafo de Belém. Ao ver minhas fotos, ele disse que eu tinha queda para a coisa e me convidou para acompanhá-lo como aprendiz numa viagem até Iquitos. Saíndo de Belém, passando por Manaus, Tabatinga, Leticia. Eu estava com 17 anos feitos."	"No rastro..." ??
0:11:07	PG – um pequeno morro, em cima uma família e alguém, embaixo, sobe correndo.	H: "Padrinho, padrinho, o retratista tá chegando..."	
0:11:11	PM – homem correndo para avisar. Chicote para esq. E vemos a família se arrumando para a foto.	H: "...o retratista tá chegando padrinho."	

0:11:20	PM – Silvino, em seu estúdio, arruma a mulher do casal que posa para a foto.		
0:11:26	PA – casal olhando para a câmera, como se fosse a foto.		
0:11:28	PP – rostos do casal.		
0:11:31	PM – Silvino levanta o pano da câmera, e aperta o disparador.	SS: "quando me estabeleci em Manaus, logo montei um estúdio e passei a trabalhar como fotógrafo e..."	
0:11:36	PM do casal, pan esq-dir pelo estúdio, vemos um quadro, sua mesa cheia de papéis, uma máquina de escrever ao fundo e Silvino sentado, escrevendo.	SS: ". pintor profissional. Os comerciantes da borracha nadavam no dinheiro, pagavam em moedas de ouro que pesavam nos bolsos das calças. Como fotógrafo, eu chegava a ganhar 40 libras por mês"	
0:12:10	PD olho de Silvino numa foto p&b. Fusão para...		
SEQÜÊNCIA 9 – Contato com Peruvian – 1924			
0:12:15	Travelling para frente, vemos o rio e suas margens laterais. Legenda: "1924"	SS: "uma exposição dos meus trabalhos atraiu a atenção do cônsul peruano em Manaus e ele me convidou para fotografar os seringais do rio Putumayo. Eu tinha 24 anos.	
0:12:50	PP – um mapa é aberto numa mesa. Uma das mãos parece segurar uma arma.	Narr: "os seringais pertenciam a ..."	
0:12:31	PD – pan dir-esq sobre um mapa da Amazônia e fronteiras.	Nar: "...Peruvian Amazon Robert Company e ficavam numa região disputada pelo Peru e a Colômbia. Silvino não imaginava que esse trabalho iria mudar a sua vida"	
0:12:41	PD – Pandir-esq – foto p&b de um grupo de pessoas e Silvino na extrema esquerda.	SS: "essa viagem durou um mês..."	Sem
0:12:45	PM – Silvino está em seu estúdio, o vemos através de uma tela. Pan dir-esq, passa por uma foto p&b de um grupo de pessoas numa mesa. Depois, vemos uma estátua-luminária, e ao fundo um quadro. Trav. Dir-esq./pan esq-dir. Até enquadrar Silvino de frente.	SS: "...fomos acompanhados pelos cônsules do Peru, Inglaterra e Estados Unidos. Por essas fotografias ganhei 50 libras de ouro além de ter todas as despesas pagas pela Peruvian, onde o Dom Julio era dos maiores acionistas"	Sem
0:13:00	PP de um quadro de Don Julio, trav. Trás, descendo uma escada, ficando o quadro no meio. (insert: PP mão passando sinal no telegrafo) A camera continua recuando, veos um saguão e a câmera enquadra o assoalho.	Narr: "Dom Julio César Aranha, conhecido como rei do Putumayo, contolava uma região do tamanho da Inglaterra. Seus problemas começaram quando a imprensa mundial tornou público os maus tratos aos trabalhadores na Peruvian Amazon Robert Company. Cujos sócios eram da alta esfera política da Inglaterra.	"Don Julio"
0:13:28	(insert de uma imagem de água.) Foto P&B de índios acorrentados pelo pescoço. Pan baixo-cima, vemos outra foto de índios sentados sendo vigiados por um soldado. Vemos outra foto de índios no meio de "almofadinhas"	Nar: "...O embaixador britânico no Brasil foi pessoalmente inspecionar e fotografar o local, concluindo que a produção de 4 mil toneladas de borracha no rio Putumayo custara a morte de 30 mil pessoas. Esse processo no parlamento inglês escandalizou a Europa."	"
0:13:45	PA p&b um homem passeia pelas rodas de borracha. Pan esq-dir.		"
0:14:04	PP Silvino observa seriamente as fotos. Trav. Esq-dir/ pan dir-esq.	Narr: "para Silvino esse escândalo veio a ..."	"
0:14:11	PP de mão passando as fotos.	Narr: "...calhar as fotos que fizera nos seringais do Putumayo de nada..."	"
0:14:15	PP foto p&b de pessoas em frente a malocas, passa e vemos outra foto.	Narr: "serviram para desmentir as denúncias. Era preciso mais do que fotos.	"
0:14:21	PM trav. Esq-dir - Silvino observa algo com uma lupa.	Narr: "Acossado em Londres, dom Julio teve a idéia de realizar um filme institucional sobre os seus seringais. E mandou Silvino fazer um estágio em Paris."	"
SEQÜÊNCIA 10 – Viagem a Paris			
0:14:30	PG ruas de Paris p&b, Arco do Triunfo ao fundo.	SS: "o cinema estava na infância. Fomos aos estúdios da Pathé Frère e Joinville..."	"Rio Putumayo" ?
0:14:36	PD – gravura de um estúdio (?) pan esq-dir	SS: "...Le Pont fica fora de Paris. Fui apresentado aos diretores que ficaram	"
0:14:42	PA – estúdio de Silvino. Pan esq-dir, passam em frente a câmera objetos do estúdio, ao fundo, Silvino mexe em sua máquina.	SS: "muito interessados, afinal, eu fotografava o Amazonas desconhecido. "	"
0:14:47	PM – Silvino mexe em sua máquina, estende a mão que se aproxima da câmera, depois acerta algo na máquina e bebe um gole. (há uma garrafa ao seu lado).	SS: " Depois de estagiar um mês, os técnicos da Pathé disseram "o senhor está apto para trabalhar, vai ser um bom cinegrafista. Compramos uma máquina Pathé..."	"
0:15:00	PG estúdio – plongée. Silvino, embaixo, continua mexendo na máquina.	SS: "...dois mil metros de filme negativo e os produtos necessários para revelação.	"
0:15:05	PP Silvino limpa algumas lentes. Ele leva para o alto, contra-luz, e a câmera acompanha em uma pan baixo-cima.	SS: "No laboratório dos irmãos Lumiere, expliquei aos químicos sobre o clima úmido da Amazônia.	"
0:15:13	PD de uma foto (sépia) dos irmãos Lumiere, um olhando um microscópio e o outro em pé, observando.	SS: "Eles fizeram uma emulsão especial para a região.	"
0:15:15	PG – imagem dos Lumiere "saída da fábrica"		"

0:15:22	PM Silvino segura um suporte de revelação de filmes, e inspeciona, ao mesmo tempo que fala.	Em geral, a fotografia nos trópicos não oferece grandes problemas, mas todo o material sensível deve ser protegido contra a luz e o calor exagerados.	
0:15:32	Black		
SEQÜÊNCIA 11 – Estadia em Paris			
0:15:33	PA – p&B - prédio antigo, pessoas passam em frente	SS: "naquele tempo me diverti bastante."	
0:15:41	PM – Silvino senta-se em seu estúdio com algo na mão enquanto conta. Ele coloca a pasta na mesa, abre-a e vai tirando cartazes enquanto conta. (insert de pd do cartaz "Moulin rouge") (insert de pd de cartaz "Medee")	SS: "A embaixada do Peru era na rue de la Madeleine, perto do Ópera, onde ouvi cantar Caruso, Melba Tratassine, fomos ao folie Bergere, ao Moulin Rouge, assistimos ao Grand Gignol, e ao quadro vivo das garotas francesas. No teatro teatro RAnelagh, me emocionei com a grande Sarah Bernhardt representando um drama.	
0:16:05	PA – p&b (filme antigo) um homem caminha para o fundo do quadro, tropeça e olha no que tropeçou .		
0:16:11	PM – mesmo homem levanta com uma maçã na mão. Ele morde a maçã e a joga para trás.	SS: ""Naquele tempo o maior cinema de paris era o da Pathé Frère,	
0:16:13	PM – a maçã bate em um homem sentado num banco da praça, que joga-a de volta.	SS: "...no Boulevard des italien, onde dei boas...	
0:16:16	PM – o primeiro homem a recebe, dá uma mordida e joga de volta.	SS: "...gargalhadas com o Max Linder.	
	PM – segundo homem e mulher sentados no banco. O homem abaixa e a maçã atinge a mulher. O homem ri e leva várias "sombrihadas".		
0:16:25	PA – o primeiro homem continua sua caminhada em direção ao fundo do quadro, agora saltitante.		
	Black		
SEQÜÊNCIA 12 – Conhece Anita/casamento			
0:16:29	PA – imagem de trem vindo na diagonal do quadro. A imagem de Anita é sobreposta ao do trem	Nar: "voltando de Paris, Silvino parou em Lisboa onde devia entregar uma carta a Anita Shernuly, sobrinha sobre tutela de don Julio.	
0:16:39	PM – Anita sentada, pousando no estúdio de Silvino – trav. Trás, Silvino entra em cena pintando Anita. A câmara pára em Silvino, de costas, pintando e Anita ao fundo, no 2º plano. A câmara vai para frente, enquadrando o desenho de Anita até o detalhe. A imagem funde com a imagem de Anita. (Denise Fraga)	SS: "já em Manaus, eu aguardava um navio que me levaria aos seringais do rio Putumayo. Sabia que a senhorita Anita já havia regressado ao Amazonas e me ofereci para pintar o seu retrato. Anita posou várias vezes. Foram muitas sessões.	"Casamento"
0:17:08	PP Anita na pose, uma mão segura a sua, levanta os olhos e sorri.		
0:17:17	PP o casal de noivos (Anita e Silvino) dançam.		
0:17:21	PD de um documento com o nome dos dois.		
0:17:23	PM – o casal de noivos se beijam.		
0:17:27	Fusão para a imagem em p&b de um barco, com máscara em volta.		
0:17:35	Black		
SEQÜÊNCIA 13 – Primeiro filme – 1913			
0:17:36	PM – Silvino no meio da selva, com sua câmara. Aparece a legenda "1913" em "meu primeiro filme". Silvino se prepara para filmar. Ele dá indicações de onde devem passar:	SS "depois da grande recepção do casamento. Eu finalmente ia começar o meu primeiro filme. S: "Aqui, por aqui, por aqui."	(sons de floresta)
0:17:55	PG – p&b – plongée. Ao fundo a imagem de índios correndo por uma estrada, na floresta.		Música: "Colheita da castanha"
0:18:06	PM – Silvino roda a manivela da câmara contente. Olha para o lado. Pan dir-esq.	SS "Anita me acompanhou em toda a expedição...	
0:18:10	PP rosto de Anita contente. Ela olha para o lado direito (para Silvino).	... e se tornou a primeira mulher civilizada a visitar aquelas aldeias.	
0:18:14	Pan dir-esq sobre uma foto p&b de uma tribo e Silvino e Anita.	SS: "As índias achavam as vestimentas de Anita muito curiosas e levantavam as saís para ver se era igual."	
0:18:22	PA p&b índios caminham em direção à câmara, ao fundo, a aldeia. Eles sorriem.	Assim percorremos os rios e as malocas dos índios uitotos,	
0:18:27	PG de uma aldeia p&b – índios correm em frente a uma grande maloca.	"ucainas e outros. Numa das tribos, numa grande maloca..."	
0:18:33	Pan esq-dir, PA interno a uma maloca p&b, índios dançam para os lados, no meio há um grande raio de luz.	reuniram quase mil índios, todos pintados. Era uma visão majestosa. A festa durou três dias e três noites. Esses dois meses de lua de mel passados entre os índios foram esplendorosos."	
0:18:50	PA de aldeia, p&b, muitos índios dançam de um lado para outro.		

0:19:01	PD, mão acariciando uma peça indígena. Cor. Pan sobre um caderno e uma foto de Silvino e Anita na tribo. A mão pega a foto. Câmera acompanha e sobe enquadrando o rosto de Silvino (José de Abreu). Ele começa a cantar. Ao lado aparece uma imagem de um índio.	SS "Anita achava tudo muito bonito e às vezes dançava junto com os índios. Eles soltavam um grito de júbilo de mais de mil bocas. Numa noite, eu tirei a roupa e fui dançar com eles. Ah, era uma cantoria sem fim"	" Cantoria indígena
SEQÜÊNCIA 14 – Filmagens dos seringais do Putumaio			
0:19:47	PA p&b uma mulher entrega um garoto para um homem, eles olham para a câmera . fusão para		Choro de criança Música ?.
0:19:55	PA p&b, homem sentado em primeiro plano na esquerda, ao fundo o mesmo casal. O homem segue em direção à câmera, passa pelo homem em primeiro plano e cumprimenta.	Nar: "desde o principio estava claro, não seria dessa vez que os maus tratos nos seringais da Amazônia seriam filmados." (música)	"
0:20:08	PAm – p&b, homem tira seringa de uma arvore.		"
0:20:13	PA p&b, homem tira borracha, sobe a arvore, o plano vai fundindo com a mesma imagem mas com o homem em posição diferente, cada vez mais alto	SS: "nos dois meses que filmei os seringais, o que vi foram índios trocando borracha por ferramentas, missangas e..."	"
0:20:23	PA p&b, seringueiro levanta o telhado de palha.	Ss: ... um sem numero de quinquilharias trazidas por um navio que chegava...	"
0:20:28	PG – p&b, maloca, pessoas passam, pan dir-esq.	SS: "... às localidades de La Chorrera e El Encanto."	"
0:20:34	PM – seringueiro derruba borracha, pan esq-dir.	SS: "mas o fato é que se ouviam histórias, como a de dois caboclos conversando..."	"
0:20:43	PM – cor. Silvino, com uma fita de filme no pescoço fala olhando para a câmera . Depois de falar ele vai para o fundo do quadro e abre uma cortina, olhando para fora.	compadre, que fumaça é aquela saindo lá de cima da mata? Deve ser um incêndio. Incêndio nada caompadre, são os seringueiros defumando o ouro negro, quem entra lá, não sai nunca mais."	"
0:20:59	PA – cor. Silvino entra em cena, no mato, carregando a câmera. Ele vem em direção à câmera, passa por ela e sai pela direita.		Sons da mata
0:21:08	PA. Trav. esq-dir. vila (cor) homem carrega borracha, câmera acompanha . Ao fundo vemos Silvino passar com a câmera, sobe uma escada e entra numa sala no fundo. Em primeiro plano vemos borrachas defumadas.	SS: "...na sede da Peruvian, preparei um quarto escuro e revelei os dois mil metros de filme. Fiz ótimos..."	"
0:21:21	PP foto de índias sendo reveladas na água. a foto é tirada.	Ss: "...negativos. E muitas fotografias."	"
0:21:28	P&b, PM de índias, mesmas da foto, imagem delas rindo e abraçadas.		Risos.
SEQÜÊNCIA 15 – Naufrágio do primeiro filme – 1914			
0:21:35	PD foto do casamento de Silvino na moldura. Pan esq-dir, câmera passa por outro porta retrato (criança)	Nar: "em 1914, quando nasceu Guilherme, primeiro filme de Silvino e Anita, começava a primeira guerra mundial.	
0:21:47	PD, foto de Don Julio em cima de anotações, ao lado uma caneta e uma bússola. Plano vai fechando. Depois sobe, passa pela capa de "20 mil léguas submarinas" e enquadra Silvino no fundo do estúdio mexendo na câmera e nos filmes, ansioso. Ele pára, olha para a câmera. (ouve tiros) Pan esq-dir acompanhando Silvino que fala olhando para a câmera. Insert de imagem de índios (p&b) em roda. Volta para Silvino que pára, olha para baixo e vai agachando. Fica atrás de um aquário. Ele joga o seu filme no aquário	Narr: " Don Julio César Aranha, ansioso por limpar sua imagem, logo enviou o documentário a Londres. Mas, foi surpreendido pelos fatos." SS: ""o navio que levava o filme para Inglaterra, naufragou, foi bombardeado por um submarino alemão. E hoje, meu primeiro filme está arquivado no fundo do mar , onde o rei Netuno o exhibe para peixinhos, príncipes, princesas e a rainha do mar.	Som ambiente – máquina de enrolar filme Sons de tiros.
0:22:39	PG por-do-sol – trav. Frente.		Música
SEQÜÊNCIA 16 – Volta a Manaus – 1916			
0:22:46	PA – estúdio de Silvino. Ele está na esquerda, em primeiro plano, ao fundo, Anita examinando alguns negativos. Ele mexe numa máquina.	Narr: "Silvino voltou a Manaus e começou a filmar por conta própria.	Som da máquina.
0:22:56	PD de foto antiga de Anita – pan dir-esq, na mesma foto, vemos Silvino. Câmera desce e vemos o tio. A imagem forma um triangulo.	Agora emancipada, Anita ajudava os projetos cinematográficos de Silvino. Don Julio não via isso com bons olhos e bloqueou o acesso de Anita à sua herança. Era o ano de...	Sem som Som ambiente
0:23:06	PP imagem de uma garota	... 1916, nascia a sua filha Lilia."	
	Fade – Black		
0:23:11	PM – Lilia já senhora Leg: "Lilia Shermuly Santos"	Lilia: minha mãe ficou com uma herança de 150 contos de réis em 1904. era dinheiro. Alem da casa que o pai deixou toda mobilhada, ela tinha isso. Ele era tutor dela, então eu acho que o dinheiro dela virou um pouquinho aí. Eu acho"	

0:23:34	PA estúdio, Silvino mexendo na máquina e Anita no fundo examinando negativos. Anita tira um negativo do pescoço de Silvino e os dois sorriem.	Narr: "com as sobras do documentário perdido no naufrágio, Silvino lança..	Som ambiente
0:23:41	PM – Silvino de perfil, no mato. Parn dir-esq.vemos parte da mata. Leg: "1916"	Narr: "aquele que seria o seu primeiro filme a chegar às telas. O curta metragem "índios Huitotos do rio Putumayo".	
0:23:49	Fusão. Contra plongée de uma árvore, céu ao fundo, vai descendo e vemos o cartaz do filme pregado na árvore.		
0:23:55	PM p&b – índio olhando para a câmera, fica de perfil.		
0:23:59	PA – índia parece acender um cigarro. Alguém entra em cena e acende.		
0:24:01	PG – imagem de uma grande roda na aldeia. Centro vazio.		
0:24:07	PM – Silvino em seu estúdio, sentado, limpa sua câmera e fala.	SS: "muitas pessoas interessadas em fotografia foram me procurar para conhecer a máquina pathé, naquele tempo era interessantíssima. Hoje, não passa de uma caixinha de brinquedo.	
0:24:20	PG – p&b – aldeia.	Mas foi com isso que no meu tempo se fazia grandes filmes."	
	PM – índias fazem algo.		Música "Rio Putumayo" .
0:24:26	PM – plongée, índias fazem farinha.		"
0:24:27	PM – índia prepara algo.		"
0:24:33	PA – no centro uma canoa, entram pessoas pelos lados e a carregam		"
0:24:40	PG – plongée embaixo carregam a grande canoa, ou árvore.		"
0:24:42	PG – plano semelhante.		"
0:24:48	Black		"
SEQÜÊNCIA 17 – Amazon Cine Film			
0:24:49	PG – pan esq-dir rio e cidade ao fundo.	Narr: "em plena crise causada pela Primeira Guerra Mundial..	"
0:24:54	PG – porto (?)	"...a economia da Amazonas se vê solapada..."	"
0:24:58	PA – carro vem em direção à câmera – p&b	"...pelo rápido crescimento da produção da borracha..."	"
0:25:00	PM – cor – Senhor abre um jornal, plano fecha nele, se lê "Amazonas" (parece que vemos a imagem do filme "viagem a lua" de Meliés, no jornal, em pp)	"...no sudeste Asiático. Procurando novas alternativas de desenvolvimento, um grupo de comerciantes de Manaus cria a"	"
0:25:07	PP – vaso escrito "Amazon" câmera sobe, vemos Silvino ao lado. P&b	...Amazon Cine Film. Silvino agora, é co-produtor e diretor."	"
0:25:14	PA – p&b – grupo de pessoas abraçam uma árvore.		"
0:25:19	Pan por uma foto p&b, vemos Silvino com sua câmera. PD.	SS: "comparamos uma máquina Bell Hawer, a melhor da época,	"
0:25:23	PP – plongée, câmera passeia por cima da mesa, ao lado da mesma foto anterior, vemos uma lata de filme da Amazõnia"	... a mesma com que a Metro Golden y Mayer filmava."	"
0:25:27	PM Guilherme. "Guilherme Santos"	Guilherme: "era o laboratório que muitas vezes eu ia ajudar lá. Era revelação em grades de madeira cheio de (?) enrolado, quatrocentos pés pagavam lá. Aquilo (?) num tanque dessa largura, desse tamanho, desse cumprimento. E ficava o relógio, relógio não, cronômetro, trac, trac, dava três minutos, tirava, lavava metia no fixador. Depois ia para o enrolador para secar, depois de lavar. Era tudo de uma maneira rudimentar, entendeu, muito manual. Naquela época, mas naquela época era o máximo. "	"
0:26:01	PA - Trav. Trás (num trem) imagem do trilho.	SS: " enquanto aguardava a chegada dos negativos participei de uma das expedições...	"
0:26:10	PA – imagem de um trem chegando.	"...da comissão Rondon a Porto Velho, onde filmei a estrada de Ferro Madeira-Mamoré."	"
0:26:15	PA – trav.frente p&b, imagem do trem indo na estrada, numa curva.		"
SEQÜÊNCIA 18 – "Amazonas, o maior rio do mundo" 1918			
0:26:21	PM – Estúdio (cor) Silvino mexe na câmera. Leg "1918"	"quando a câmera, os equipamentos e os três mil metros de negativos da Kodak chegaram da América...	Som projetor
0:26:29	PM – p&b, negra com algumas cuias trabalhadas.	"...dei início às filmagens de "Amazonas..."	"
0:26:32	PP cuias.	, o maior rio do mundo".	"
0:26:34	PM, pan baixo-cima, pessoas negociam as cuias ...	"Foram três anos ...	"
0:26:36	PA – barco, um homem, ao fundo, segura uma pele de onça .	filmando na imensidão da Amazõnia. ..	"
0:26:38	PP – carangueijos saindo do cesto.	"...Investimos todos os nossos recursos nesta produção.	Som ambiente
0:26:42	PA – p&b , pessoas numa espécie de feira. Passam carregando um grande peixe morto.		"
0:26:46	PM – pan esq-dir, p&b. Mulheres ajeitam mercadorias		"

0:26:51	PM – p&b, homem corta um grande peixe. Três planos seguidos, conforme avança o trabalho do homem/		
0:26:54	Black		
0:27:00	PM – cor, Silvino contra a luz, o rio ao fundo, filma		Ambiente
0:27:05	PM – estúdio, cor, Silvino continua em frente à máquina. Pega um negativo e senta na moviola para montar. Ele fala e de vez em quando olha para a câmera. Silvino faz todas as etapas da montagem, raspa, cola, prega.	SS: "havia um tal de Propércio Saraiva. Ele meteu na cabeça dos sócios da Amazonia Cine Filme que meus negativos deveriam ir para a Inglaterra onde seriam montados em vários idiomas e exibidos em todos os países da Europa. Três meses depois, nada. Um dia, se soube que o tal Propércio havia vendido o meu filme para uma empresa de turismo. Do filme e do Propércio, o que se sabe hoje é que estão na órbita dos planetas. Foram para o espaço.	Ambiente
0:27:58	PP negativos de filmes e uma cobra entre eles.		
0:28:04	PM, pan baixo-cima, fundo verde, negativo no meio, enroscado em um galho.	Nar: "Com o roubo do Amazonas, o maior rio do mundo" ...	
0:28:11	PP logotipo da Amazonia	... a Amazônia Cine Filme, vai à falência."	
0:28:16	PG p&b, rio. Fade com máscara.		
0:28:20	Black		
SEQÜÊNCIA 19 – Falência - 1920			
0:28:21	PM – leve contra-plongée, Silvino (cor) enrola um filme. Ao fundo vemos uma janela. Legenda "1920" Silvino pára por um instante, olha em direção à janela como se esperasse algo e depois volta a fazer o movimento mecanicamente.	SS: "eu já estava com 36 anos e tudo que tinha era o meu corpo e minha alma. Possuía as máquinas mas não tinha como produzir. Estava a mercê da divina providência, com mulher, e dois filhos. "	Ambiente
0:28:51	PA – muitos homens numa rua p&b, subindo, parecem ilustres. Vemos uma máscara em um deles quando fala "gonçalvez Araújo"	Nar: "Silvino reagiu, procurou o comendador Joaquim Gonçalves Araújo, um patricio que vindo...	Sem som
0:29:01	PA – p&b – fábrica	... de Portugal sem um tostão, havia se tornado muito...	
0:29:04	PM – homens trabalhando	...rico com a borracha. Prevendo a crise..	
0:29:06	PP castanhaa lendária figura de J.G. Araújo tinha	
0:29:09	PA fábrica de castanha	...diversificado os seus negócios e queria fazer filmes...	Colheita da castanha?
0:29:13	PM de um navio parado no porto.	... de propaganda de suas empresas.	
0:29:15	PA – plongee, trabalhadores embarcam a castanha.	Melhor ainda, ...	
0:29:19	PM – grande tonel com castanha é despejado.	"...JG havia comprado todos os equipamentos...	
0:29:22	PA – rua da cidade, passa uma carroça	... da falida Amazônia Cine Filme."	
0:29:25	PA – pédio antigo, grande, da empresa JG Araújo.		
0:29:27	PM – Guilherme (cor)	Guilherme: "J.G. com aquele equipamento todo, quem é que pode trabalhar com isso? É aquele que foi dono, que agora não é mais. Mandou chama-lo. Mandou chama-lo e deu seiscentos mil reis por mês, muito dinheiro. Aliás, eu não sabia falar seiscentos mil reis. Sabe como eu dizia: o meu pai tá ganhando 500 mil reis mais 100.(risos)"	Sem som
Bloco 3: Principais longas-metragens No paiz das Amazonas e No Rastro do Eldorado			
SEQÜÊNCIA 20 – Entra para J.G. Araújo			
0:29:49	Pan baixo-cima estátua de bronze, segurando uma lâmpada (Estatua da liberdade) passa por ela e enquadra uma espécie de banner com uma grande coroa desenhada.	SS: "meu primeiro trabalho com a empresa J. G. Araújo foi no pais das Amazonas, em 1922...	Sem som
0:29:56	PP de cartazes, da Exposição de 1922, "No paiz das Amazonas", foto de JG, uma mão ajeita a foto. Insert – fusão de uma imagem de um homem falando (talvez JG). Pan esq-dir, vemos Silvino, que fala para a câmera, com uma foto de Silvino e Anita no fundo.	ano das comemorações do centenário da independência do Brasil. Todos os países iam concorrer com os seus pavilhões. O comendador J. G. Araújo chamou seu filho "Agislau, já conheces o nosso patricio Silvino Santos, como gosta muito de fotografia, agora vamos fazer um grande filme sobre ...	
0:30:16	PM – Quadro do teato amazonas. Silvino entra pela esq cobre o quadro e sai pela frente, em direção à câmera.	...Amazonia para lançar o nome da nossa empresa na exposição internacional do Rio de Janeiro."	
0:30:23	Pm Silvino regula o projetor, segura um cigarro.	Som de projetor.	
SEQÜÊNCIA 21 – imagens de "No paiz das Amazonas"			
0:30:32	Imagem do filme "No Paiz das Amazonas) com números iniciais e nome, com o rio no fundo. "fotografia de Silvino Santos" "legendas de Agésilau de Araújo". Com uma mascara o plano vai abrindo, vemos o rio e uma cidade ao fundo. Pan.		"No paiz das amazonas"
0:30:44	Pan esq-dir – beira do rio e cidade ao fundo, vemos navios ancorados.		
0:31:00	PA – igreja da cidade e praça		
0:31:06	PA um grande prédio antigo (teatro?) pan dir-esq		

0:31:12	PA rua da cidade em perspectiva no centro. Aos lados, prédios e pessoas passando, funde com um plano semelhante, mas com pessoas em locais diferentes.		
0:31:20	PA porto, navio passa ao fundo.		
0:31:25	Pam – várias pessoas olham para a câmera.		
0:31:29	PA – alguns barcos, pessoas parecem carrega-lo		
0:31:32	PG barco saindo	Ss: “depois das filmagens em Manaus segui para o rio Purus onde documentei a colheita...	
0:31:38	PA rio 1º. pl, uma casa de sapé ao fundo, passa uma pequena canoa	...da castanha.	
0:31:42	PA homem colhe castanha, carrega um grande cesto nas costas		
0:31:43	PM – facão espeta castanha.		“Colheita da castanha”
0:31:44	PM – homem leva o facão com castanha ao cesto		
0:31:46	PA – pilha de castanha em primeiro plano, trabalhadores chegam do fundo e despejam mais castanhas na pilha. Ao fundo vemos uma grande pele de tigre.	Música. Batidas. Tambor leve.	
0:31:52	Legenda: “ Não é com quebra-nozes que se abrem os ouriços”		
0:31:55	PA – dois homens batem nas castanhas		
	PM – homem bate no ouriço ,ao lado um cesto cheio		
	PD – uma mão tira as castanhas do ouriço		
0:32:02	Legenda: “Hosanas aos heróis obscuros, aos seringueiros, que transformam o latex da Hedeia em ouro”		
0:32:07	PA – mata, homem entra, coloca uma escada e sobe para tirar borracha	“de lá fui ao rio madeira, onde filmei toda a vida dos seringueiro e o trabalho da...	
0:32:13	PP mão com uma machadinha faz caminhos na arvore e coloca um anteparo.	borracha”.	
0:32:18	PD anteparo recebendo a borracha, fusão com...		
	PD liquido descendo		
	PM homem, meio de costas, pega o anteparo e despeja em um galão		
	PA – homem caminha na mata, do lado direito do quadro, vindo do fundo e saindo pela frente.		
	PM – homem sentado defuma a borracha		
0:32:38	PP defumador e os pés do trabalhador		
	PM – outro ângulo – homem defuma a borracha.	SS: “Ao lado do nosso acampamento...	
0:32:48	Black rápido		
0:32:49	PA jacarés na beira avançando	...os jacarés apareciam em bandos para se fartar com as sobras dos peixes” (som de água)	
	PM – jacaré puxa uma carniça		
0:32:56	PA – rio, vemos apenas uma boca de jacaré mastigando para fora da água.	Nar: “Silvino não...	
0:33:00	PA – na esquerda alguém aponta uma arma, arvore na esquerda.	Nar: “...queria uma contemplação indiferente da paisagem.”	
0:33:03	PM jacarés se movimentam. Cena ao contrário dos jacarés	Nar: “...Ele buscava ação. Aqui, para conseguir maior dramaticidade, ele montou a cena ao contrário.”	
SEQÜÊNCIA 22 – Pesca do Pirarucu			
0:33:10	Legenda: “ Estão pescando o famoso pirarucu <i>Sudís Gigas</i> um dos grandes peixes do Amazonas”		
0:33:15	Pan PA – dir-esq – rio, na esquerda um grupo de pescadores em canoas pescam com varões.		
0:33:22	PM – homens na canoa pescam . um dos barcos sai rapidamente, e a câmera acompanha, pan esq-dir. na imagem fica apenas o barco sendo puxado e o rio	SS: “No lago do Aiapoá, durante quinze dias, filmei a pesca do Pirarucu e do Peixe Boi.”	“Pesca do Pirarucu”
0:33:37	PA - rio, no meio do plano um barco.		
0:33:42	PM – Silvino ao lado de um projetos observa, fumando.		
0:33:46	PD peixe, em p&b, passa pela câmera. Ele vai ficando avermelhado.		
0:34:00	PM barco, um homem em cima tira o pirarucu da água, põe no barco.		
0:34:09	PM – homem continua tentando colocar o pirarucu no barco, com certa dificuldade pois o peixe é grande.		

0:34:18	PM – Guilherme	Guilherme: "só aquele chassi, com aquela toda, era aproximadamente 30 kg, porque o filme era 400 pés, 35 mm, não era 16. e depois não motorizado, e nem era corda. Era manivela. Calculado para dar o 60 ciclos de 24 imagens. Compreendeu. Agora, botar no ombro, ficava nessa posição na canoa, o pescador jogando, fazendo esse movimento e filmando quando puxa o peixe boi, caceta, aquela coisa toda, e deve fazer aqueles detalhes, e focar no, focar, às vezes, até no calculo.	"
0:34:56	PP homem tira o pirarucu do barco	Guilherme: E ficaram cenas maravilhosas."	"
SEQÜÊNCIA 22 – pesca do peixe boi			
0:35:00	PA – margem do rio, vários barcos ocupam as margens e tiram os seus pescados.		"
0:35:04	Legenda: "o peixe boi <i>Manatus Americanos</i> é um dos seus maiores habitantes"		"
0:35:07	PA três homens em cima de canoas se preparam para atacar com os seus varões.		"
0:35:10	Pa pan dir-esq pescadores no rio preparam para caçar. Um dos barcos é puxado, câmara acompanha para esquerda.		"
0:35:18	PA – rio, outro barco é puxado e a câmara acompanha para esquerda.		"
0:35:28	PA barco no rio, pescando peixe boi, colocando no barco.		"
0:35:31	PM – plongée – um peixe boi, de barriga para cima, no barco e dois pescadores.		"
0:35:33	PP do peixe boi, morto (lembra uma pessoa com as mãos na barriga)		"
	PM peixe boi no chão.		"
0:35:38	Legenda: "não se pesca sem resultado nos lagos do Amazonas"		"
0:35:41	PA – fila de peixes-bois, de frente, em perspectiva, em volta pescadores em pé.		"
0:35:44	PP – pan baixo-cima, vemos rabos de peixe boi enfileirados, um deles se mexe.		"
0:35:50	PM – Joaquim e Márcio Souza no teatro Em "caça .."o plano fecha nele Pan baixo-cima, passa pelo cartaz do filme "Deus e o diabo...", enquadra uma pintura ao fundo e pega o lustre.	" é uma Amazônia feita sem preconceito, mas ao mesmo tempo, ela é uma região que é mostrada por alguém que está sintonizado com pessoas que estão ocupando e trabalhando dentro da região Amazônica. Ele não é um visão estrangeira, portanto não é uma visão romantizada da região amazônica. Quando ele mostra a caça ao Pirarucu e depois põe o plano, e hoje eu já vi vários amigos meus ecolô tendo ataques histéricos quando vê esse plano o numero de peixes bois mortos, pescados, pelos caboclos..." "...nós agora mesmo acabamos de ver uma coleção de cartões postais..."	"
SEQÜÊNCIA 23 – Luz do Amazonas			
0:36:37	PM no meio do mato, uma camera no meio, Silvino entra em cena pela direita, olha em volta, tira o chapéu e abaixa para olhar no visor da câmara. Olha, levanta, olha de novo, levanta, olha a luz, espera. Ele vê algo no chão e vai pegar.		Som ambiente
0:37:09	PM, contra-plongée, Silvino, no mato, corta uma folhinha. Ele faz um quadrado no meio e olha através dele.		Música: "espírito da floresta" ?
0:37:18	PD – câmara olha através da folhinha com um quadrado no meio.		"
0:37:21	PP água do rio, pan baixo cima, trav. Dir-esq – de p&b a imagem fica colorida, vemos a vegetação da beira do rio.		"
0:37:28	PA, contra-luz, arvores na floresta, sol ao fundo.	música. Canto.	"
0:37:34	PA – meio do mato, rio passa no meio do quadro, no rio tem um barco. Fusão com		"
0:37:38	PM, trav. Esq-dir, pan dir.-esq de arvores na margem do rio p&b	Ss: "na Amazônia, a luz muda como mudam os rios. Parece uma brincadeira ...	"
0:37:44	PM de um índio, entrecortado com luz e sombra.	... de esconde-esconde. Antes...	"
0:37:47	PA, homem repara uma canoa na beira do rio, rio ao fundo.	... eu imaginava esse lugar somente como um mundo do calor e do sol...	"
0:37:53	PM – meio contra-luz de pedras, rio ao fundo.	... Mas foi aqui de descobri...	"
0:37:55	PM- índio de perfil sentado na beira do rio, em cima de uma pedra, com a cabeça baixa, mexendo em algo, a luz varia um pouco. Fusão	... com que sutileza a vida e a morte navegam entre o sol e a luz...	"
0:38:00	Mesmo plano, mas mais próximo.	... com as sombras fazendo a passagem do tempo"	"
0:38:04	PD uma lesma e um caramujo se movimentam, lentamente.		"

0:38:08	PD lesma		
0:38:11	PM – bicho preguiça sobe em uma árvore		
0:38:15	PP – bicho preguiça, de costas, subindo na árvore		
0:38:17	PD – rosto do bicho preguiça		
0:38:19	PG – rio ocupando metade do quadro. P&b, Sol reflete fortemente na água. fusão com		
0:38:25	PG, semelhante ao anterior, meio azulado. Funde com...		
0:38:29	PP de Silvino, na contra luz, soltando fumaça da boca.		
SEQÜÊNCIA 24 – Espíritos da Floresta			
0:38:34	PD – foto de índios no meio da câmera. Pan diagonal baixo cima na foto.	Nar: "durante essas filmagens Silvino passa a acreditar que sua aventura na Amazônia, predestinada.	
0:38:39	PD foto - PM - índios olham para câmera.	Nar: "Sempre que lhe perguntavam porque nunca ...	
0:38:41	PD foto – PM – índios sentados, um deles usa gravata.	... havia sofrido enfermidades ou ataques de índios hostis,	
0:38:44	PD foto – índios olham para a câmera – pM	... Silvino dizia que era...	
0:38:46	PD foto – PA – índios agachados, ao fundo a mata e uma imagem do rosto de uma "entidade".	protegido pelos espíritos da floresta.	
0:38:49	PD da foto, pan no trecho em que aparece a "entidade"	Como prova, mostrava uma foto onde conseguira captar."	
0:38:55	PG – campo p&b, cavalos no meio do plano, cavalgam para direita. Em pan, esq-dir, a câmera acompanha. No fim do plano, aparece uma enorme pedra que ocupa quase todo o plano. Quando aparece, inicia a narração.	SS: " lá em Roraima, vimos uma coisa majestosa, uma rocha com uns sessenta metros de altura, cheia de inscrições.	
0:39:22	Pan sobre uma foto onde aparece a grande pedra.	Por baixo dessa pedra há um túnel ...	
0:39:27	Pan sobre um quadro no estúdio de Silvino onde parecem várias fotos, dentre elas, a de uma estátua em ouro, e a foto da pedra que vemos o detalhe. O rosto aparece em cena, em PP, olhando para câmera e contando. Um anel pendurado numa linha balança na sua frente.	... obstruído que leva a uma outra gruta igual a dois quilômetros de profundidade, mas essa não tem entrada. Lá existem grandes tesouros em ouro e diamante. Há uma estátua em ouro maciço de um rei daquela época. É o que dizem as mensagens espirituais de nossos irmãos do além."	
0:39:50	PM – "Agesilau de Souza Araújo"	Agesilau: "Ele cismou que tinha no terreno da casa onde ele residia, tinha um tesouro. Então andava com um anel que dizia que era o signo de Salomão amarrado num barbante, e, que esse anel iria um dia localizar onde estava enterrado o tesouro lá na casa dele. Lamentavelmente nunca encontrou."	
SEQÜÊNCIA 25 – som no cinema – imagens			
0:40:22	Filmes antigo – legenda "O Guaraná"		
0:40:27	Black – mascara abrindo numa garota com plantas na cabeça	Música – piano.	
0:40:35	PM Silvino em seu estúdio, mexendo numa pequena tela. Ao fundo, Anita	SS: "quando se diz que o cinema daquela época era mudo, não era bem assim. Havia os músicos que tocavam piano, violino, violão. No país das Amazonas, por exemplo, a música era de primeiríssima qualidade."	
0:40:49	PG rio, pan dir-esq.		
0:40:52	PM – mulheres, em primeiro plano, de costas, acenam para o barco que passa em segundo plano		
0:40:55	PM garça na beira do rio		
0:40:56	PP pescoço da garça		
0:40:58	Legenda: "Homens e mulheres, no mesmo instinto desumano e ambicioso, perseguem as aves indefesas para tirar-lhes as plumas ricas e delicadas"		
0:41:06	PP de um trabalho em plumas, abre, em mascara. No meio, há uma criança brincando.		
0:41:18	PP da criança	SS: "para filmagens de no país das Amazonas...	
0:41:21	PP – Silvino debruçado na mesa, em um mapa, em dois de seus dedos há dois sapatinhos, ele imita o andar.	...percorremos mais de dez mil quilômetros, sem assistentes nem auxiliares."	
0:41:28	PA – p&b – plano de palmeiras balançando pela tempestade.		
0:41:31	PA – tempestade – palmeiras	Som de tempestade.	
0:41:32	PA – mata, tempestade		
0:41:35	PM – mulher com cabelos esvoaçando devido à tempestade	Música – batidas –tambores.	
0:41:41	Legenda: "Alto Rio Branco"		
0:41:43	PA – pasto, pan esq-dir um cavaleiro segue um boi	Música – (carioca)	
0:41:46	PM – moça observa, de perfil.		
0:41:47	PG – pasto, perseguem um boi.		
	PA – perseguem um boi		
0:41:57	PM – cavaleiro em cima de seu cavalo		
0:42:00	PA – casa no fundo, no meio um cavalo bravo.		
	PA – cavalo bravo.		

	PA – vários cavaleiros vem em direção à câmera.		
0:42:06	PG - Pan esq-dir- uma grande boiada		
	PA – Boiada passa em segundo plano, em primeiro, um cavaleiro		
	PA – boiada passa ao fundo, cavaleiro passa em frente à câmera.		
0:42:16	PG – pasto – vários bois e cavaleiros		
	PG – no fundo, no alto de uma colina, caminha vários cavaleiros.		
SEQÜÊNCIA 26 – Exposição de 1922 – sucesso de “No Paiz das Amazonas”			
0:42:25	Legenda : “Viva o Brasil”		
0:42:27	PA – plongée – pan esq-dir. – prédios do Rio de Janeiro – Legenda: “Rio de Janeiro, 1922”	Nar: “a década de 20 é...	
0:42:32	PA pessoas caminham na rua.	... rica em inquietação e atividade.	
0:42:34	PM – pessoas, de perfil, atravessam uma entrada.	A estréia de no pais das ...	Música.
0:42:37	PA – grandes colunas de um prédio, algumas pessoas passam.	... Amazonas, durante as festividades do centenário ...	
0:42:39	PM – um grande caldeirão , de dentro sai um menino negro que sorri	... da independência, encontrou o Brasil a procura de uma identidade nacional.”	
0:42:43	PM – pessoas caminham por um corredor, em direção à câmera.		
0:42:46	PA – plongée exposição. Vemos o estande da “companhia agrícola nacional – vinhos do porto.		
0:42:49	PM – avião fusão com		
0:42:51	PP – motor do avião lemos “Santa Cruz”		
0:42:53	PA – um homem observa uma grande máquina		
0:42:57	PA – mulheres sentam em frente a uma fonte.		
0:43:01	PM de uma das mulheres com algo na cabeça semelhante a um cocar.		
0:43:03	PP do rosto da mesma mulher		
0:43:05	PA – em um galpão algo é levantado	Nar: “todos vibravam com o dinamismo do...	
0:43:07	PG – uma caixa é transportada por um teleférico, no fundo vemos navios ancorados	...império econômico de J. G. Araújo.	
0:43:09	PG – plongée. Vemos uma ponte no no porto onde pessoas caminham	No pais das Amazonas não mostrava Amazônia dos ...	
0:43:13	PA – trabalhadores recebem uma carga, em frente ao navio.	fracassados, dos vencidos, mas a amazônia ...	
0:43:16	PP – engrenagens em perspectiva	... do capital que move as maquinas.	
0:43:18	PM – um homem, de costas, observa uma máquina girando		
0:43:20	PA – homens só de shorts, sem camisa, manipulam grandes rodas.		
0:43:23	PA – galpão – um homem ajeita algo numa pilha.	Numa exclusiva apresentação o palácio do governo,....	
0:43:26	PA – em perspectiva – várias mulheres mexem em máquinas	o filme impressionou o presidente da República Arthur Bernardes, que mandou várias copias em ...	Música.
0:43:31	PM – mulheres mexem nas máquinas	...inglês e francês para ...	
0:43:34	PP – das máquinas (quebram nozes)	... divulgar o Brasil no exterior.”	
0:43:37	PD – máquina e a mão da mulher		
0:43:40	Legenda: “Na floresta o descascamento da castanha é mais primitivo”		
0:43:43	PM – um macaquinho bate com uma pedra em cima da castanha		Som câmera.
0:43:46	PP – da máquina de quebrar		
0:43:48	PM do macaquinho comendo		
0:43:52	PA – uma carroça atravessa um rio, no fundo, a mata.		
0:43:56	PP – gravura de cavaleiros atravessando um rio – pan cima-baixo, percebemos que é um cartaz do filme “No paiz das Amazonas”		
0:44:06	PA – pessoas caminham de costas numa rua. Sobreposição de uma imagem de Silvino manipulando a câmera. Plano ao fundo muda – cenas de pessoas também caminhando, mas de frente.		
0:44:23	Pan sobre uma foto, vemos que se trata de Silvino, com um chapéu de pele de onça	Narr: “para o lançamento, Silvino fez de si mesmo a figura do cineasta da selva, exatamente como as pessoas o imaginavam. Foi uma ótima jogada publicitária.	
0:44:33	Pan sobre uma mesa, onde aparecem jornais com manchetes do filme e o chapéu. Fusão para	Numa época em que os filmes brasileiros ficavam apenas dois ou três dias em cartaz, no pais das amazonas ficou cinco meses ...	
0:44:41	Pan sobre várias manchetes	... em exibição no cine Palais, sendo assistido por 15 mil pessoas, somente em ...	
0:44:56	Pan sobre outro jornal	... um final de semana. Fazendo a carreira pelo Brasil, conquistou a unanimidade ...	
0:44:50	Pan sobre outro jornal	... da crítica”	
	Pan sobre outro jornal – voz de crítico	Crítico: “um triunfo da cinematografia nacional, brasileiros...	
0:44:56	Pan sobre outra manchete, a câmera sobe e enquadra uma foto de Silvino filmando.	... conheceis vosso torrão, estrangeiros, quereis ver esta grande nação? Vindes assistir a estupenda fita “No paiz das Amazonas”.	
0:45:10	Pan baixo-cima sobre a revista Cinemazine (n28?)	Nar: “O filme logo despertou interesse...	

0:45:13	PP – pan imagem de texto em francês, ao fundo a imagem de várias pessoas abrindo algo sobre uma mesa.	... dos estrangeiros presentes na Exposição internacional do Rio de Janeiro e foi muito	
0:45:19	PM – mesmo plano anterior, sem o texto.	No exibido o exterior...	
0:45:21	PM – homem sentado no chão enrola algo.	Apesar da falta de algumas partes, este terceiro longa ...	
0:45:24	PM – dois homens, em perspectiva, fazem o mesmo gesto	metragem de Silvino foi restaurado e é o mais conhecido.	
0:45:28	PM homem enrola algo		
0:45:31	Legenda: "Film BB –DE Os índios Parintintins e outros"	Na década de 40 várias partes do filme...	
0:45:34	PP rosto de índia com cocar	... foram separadas e...	
0:45:36	PA roda de índios	...exibidas como documentários educativos.	
0:45:38	Pa índios caminham em direção à camera	Em muitos locais onde foram projetados ...	
0:45:43	PM índios atiram flechas – perfil	... houve censura de cenas sob a alegação ...	Música
0:45:45	PM índia numa rede	... de mostrarem índias despudoradas.	floresta.
0:45:47	Pan dir-esq índias nuas		
SEQÜÊNCIA 27 – produção de "Terra Encantada"			
0:45:54	Pan, (em cima de barco) arvores na margem do rio – cor. Ao final enquadram o céu.	Nar: "entusiasmado com a grande repercussão de "No paiz das Amazonas o comendador J. G. Araújo ...	
0:46:11	PM – homem de costas, de frente para o rio, anota algo.	... parte para uma outra produção cinematográfica e convida Silvino para realizar um documentário sobre a cidade do Rio de Janeiro."	
0:46:19	PA – p&b baía da Guanabara	SS: "na cidade maravilhosa filmei as suas belas praias, a baía de Guanabara..."	Música –
0:46:34	PA – café – homens sentados	... o luxo...	
0:46:36	PM – mulheres numa mesa, num café	... dos seus cafés...	
0:46:38	PM – mesa com homens sentado	...o frenesi de suas ruas...	
0:46:40	PA – rua de copacabana trav.frente	... e Copacabana, que na época tinha umas poucas casas.	Samba
0:46:45	Pan sobre um jornal(cor) com um negativo em cima, parando em uma foto de Silvino.	O filme foi exibido com o nome "Terra Encantada".	
0:46:51	PA fixo– rio encanado no meio, em perspectiva, nas laterais grandes palmeiras.		
0:46:54	Trav. Frente, rua do rio, carros antigos p&b		
0:46:56	Trav. Lateral – pessoas na rua		
0:46:47	Trav. Trás – carros antigos, rua		
0:47:02	Trav. Frente rua do Rio, mais tranqüila, palmeiras nas laterais		
0:47:05	PM – pessoas sentadas em um bonde, de frente		
0:47:08	PA – rua da cidade, passam carros e pessoas da dir e da esq.		
0:47:10	PM- pessoas na rua em vários planos		
0:47:12	Pan – PG – parque de tênis		
0:47:16	PA – homem joga tênis		
0:47:18	PA – platéia assiste		
0:47:19	Pa – quadra de basquete		
0:47:21	PP bola cai na cesta		
0:47:23	PA – jogadores de futebol parados com bandeira		
0:47:25	Pan – PG - sobre estádio de Futebol		
0:47:30	PA – grade, um homem num canto observa.		
0:47:32	PA – ilha fiscal, passa navio no fundo		
0:47:34	PA – pessoas no porto		
0:47:36	PA – baía da Guanabara, torre em primeiro plano		
0:47:37	Pan – PG – sobre os morros do rio		
0:47:41	PG - morro do rio e praia		
0:47:42	Pg – morro e praia		
	PG – morro e praia		
0:47:45	PA – praia pan dir-esq, passa uma pessoa em primeiro plano, enquadra o calçadão .		
SEQÜÊNCIA 28 – Espera por Silvino			
0:47:58	PA – rio Amazonas, cor		Águas.
0:48:08	PP – homem de costas escreve em frente ao rio, plongée.	SS: "depois de um ano no Rio de Janeiro, numa longa espera..."	
0:48:15	PP – mão de mulher observa foto de Silvino, há uma caixa atrás. A mão tira um recorte de jornal...	... entre viagens e filmagens, e cheio de saudades, não via a hora de retornar a Manaus. Trazia comigo....	
0:48:23	PA – estúdi o de Silvino, Anita observa algo	...imagens da cidade maravilhosa que foi vista pela primeira vez no Amazonas."	

0:48:28	Trav. Trás, vemos um animal esculpido em madeira. Pan dir, vemos Lilia, senhora, filha de Silvino.	Lilia: "Essa vida dele de viajar, de viajar para fazer o filme, sabe que leva muito tempo, não é, para fazer o filme no país das amazonas, e os outros filmes, eldorado e ...sempre, não pode, vocês tiram por vocês mesmos, não é? Que estão sempre viajando, não é? Era assim."	
0:48:51	PA – corrente de um rio vem em direção a câmera – câmera acompanha o movimento da água.		água
0:49:08	PP – pequena queda d'água		
SEQÜÊNCIA 29 – Expedição de Hamilton Rice "1923"			
0:49:11	PM – Silvino sentado em seu estúdio, ao lado tem uma luminária, Silvino olha pra câmera.	SS: "no final do ano 1923 chegou a Manaus uma grande expedição norte americana chefiada pelo famoso e...	
0:49:22	PM – p&b , senhores, pan dir-esq.	...milionário e cientista, dr. Hamilton Rice.	
0:49:25	PM – Silvino levanta da cadeira, enquanto conta. Ele vai em direção a um mapa na parede, com algumas fotos em cima. Depois de falar " esse seu criado" aponta para um foto.	Essa expedição foi composta por mineralogista, geólogo, médico, cinegrafista, e esse seu criado.	
0:49:34	PP foto, e dedo de Silvino apontando para Silvino na foto.	Nossa....	
0:49:36	PM – mapa na parede, pan, cima.	...missão era alcançar as nascentes do rio Branco, lá no Irariquera. Sabendo...	
0:49:41	PG – porto, com varias pessoas nas margens e canoas nas águas.	... das dificuldades dessa expedição, o dr. Rice trouxe ...	
0:49:45	Pan – PA um avião sendo puxado por um barco.	... o que havia de mais moderno, rádio, hidroavião...	
0:49:49	Pa – água do rio p&b – legenda "1924", um avião vem em direção à câmera.	... mineralogista, tudo mesmo	
0:49:53	Avião passa pela câmera, ela acompanha. Pan cima.	... Aqui em Manaus, o dr. Rice comentou com o comendador J.G.Araújo...	
0:49:59	PA – Teatro (?) de Manaus, pan pela praça . Funde com...	...que precisava de um cinegrafista. Foi lhe mostrado "no país das amazonas". Depois da exibição, eu já estava contratado para realizar o meu quinto filme ...	
0:50:09	PM – Silvino fumando, olhando pra câmera, ao fundo a sombra de Silvino projetada na parede.	... de longa metragem".	Música.
0:50:13	PG – pessoas descem um caminho, ao fundo há uma casa e uma arvore. Pan dir-esq.	Nar: "com essa expedição, Rice pretendia conseguir uma aprovação...	
0:50:17	PA – homens de branco se cumprimentam	... do governo para a construção de uma estrada de ferro ligando Manaus a Boa Vista e Roraima,...	
0:50:22	PA – um cinegrafista filma e há índios em volta. Pan dir-esq – parecem arvores cortadas.	em troca, queria uma concessão por trinta anos para exploração de minérios e madeiras numa faixa...	
0:50:30	PA – trav. Frente, estrada de terra	... de quinhentos metros de cada lado da ferrovia. Era um levantamento ...	
0:50:32	PM – cinegrafista filma com índios em volta.	... científico, estratégico e com certeza, comercial.	
0:50:38	Black		
SEQÜÊNCIA 30 – Tenentismo em Manaus - 1924			
0:50:38	Pan sobre uma foto, aparecem dois homens	"1924 foi...	
0:50:42	Pan sobre outra foto de multidão	... um ano bem agitado...	
0:50:49	Contra-plongee, PA, fogo em primeiro plano, ao fundo um prédio antigo, vemos um tentente atraves do fogo, discursando.	... o movimento tententista alcançava ...	
	PM – PM homem discursa	...amazônia, criando ...	
	PP foto antiga é queimada	... a comuna de Manaus que nacionalizou	
	Pan sobre um jornal, lemos "a bala!..." funde com	... as empresas estrangeiras e instituiu o imposto sobre a riqueza.	
	Imagem de fogo – fusão com imagem de jornal	Durante mais de um mês, a população apoiou...	
	PM – sombras na escuridão com velas	essa revolta."	
	PA – pessoas a noite e fogo.	SS: "nessa atmosfera de radicalização o	
	Pan – imagem em p&b, homem de costas e várias pessoas de frente.	... governador do amazonas reagiu dizendo que preferia cortar sua...	
	PM – homem sentado assina algo	...mão a assinar um ...	
	PM- homem (tenente) discursa	... acordo permitindo a exploração da área...	
0:51:09	PP Cadeira sendo queimada. Fusão com	... por estrangeiros"	
	Pan – (rodando) uma mão folheira um álbum, câmera sobe e vemos Silvino, que fala olhando para a câmera.	SS: "tudo isso, ao contrario do que se possa imaginar, não diminuiu o animo de dr. Rice que ficou muito impressionado com a força dos revoltosos e resolveu continuar o projeto."	
0:51:27	Pan cima-baixo, da imagem de água sobe para uma grande queda-d'água		água. Canto.
SEQÜÊNCIA 31 – Subida do rio			
0:51:41	Pan – p&b – dir-esq – rio com algumas pedras		

0:51:46	PM – pedras do rio, chicote esq-dir	... SS: "na tentativa de alcançar as nascentes do Rio Branco, passamos semanas arrastando canoas...	
0:51:51	PG – canoa no rio	...a carregar e descarregar as embarcações.	
0:51:56	PA – índios ajudam a levar canoa no rio de pedra	O maior problema era o rio cheio de cachoeiras.	
0:51:52	PA – plongeé – tentam empurrar canoa		
0:52:05	PG – rio, reflexo de luz na água, tentam levar canoa.		Canto.
0:52:07	PA – tentam puxar canoa, em primeiro plano vemos as costas de homens que puxam a canoa.	"depois de dois meses...	
0:52:10	PA – rio, dois barcos ancorados, galho de arvore em primeiro plano	e meio de viagem, encontramos, por fim, um bom lugar para	
0:52:14	PA mais próximo do barco.	montar a base da expedição.	
0:52:17	PA – vemos uma parte do barco e o avião na água.	Era um rio navegável, com espaço para o avião ...	
0:52:20	PG – pan esq-dir – avião levanta vôo na água, câmara acompanha.	... levantar vôo e pousar.	
0:52:24	PA – mulheres lavam roupa no rio		
0:52:28	PG – mulheres na beira do rio, pegam água.	Canto, suave.	
0:52:31	PM homem aponta para o céu.		
0:52:33	PG – alguém sobe em um pau de sebo.		
0:52:35	PM – homem mexe em um rádio		
0:52:36	PP – mão mexendo nos botões do radio		
0:52:38	PM – homens sentados em um acampamento.		
0:52:40	PM – homens comem no acampamento – pan dir-esq.		
SEQÜÊNCIA 31 – Laboratório na mata			
0:52:47	Câmera baixa, cor, Silvino caminha de costas para a câmara em uma mata, vai para o fundo.		
0:52:51	PM – Silvino, de costas em primeiro plano, entra em cena e vê uma arvore no fundo. Pára em frente a ela. Carrega equipamentos. Coloca-os no chão e observa.		
0:53:00	PM – Silino entra em cena pela direita, de costas, sem camisa, coloca algo no chão e se senta na arvore. Pan esq.dir se afastando, enquanto Silvino observa os negativos. Aparece no canto direito, em primeiro plano, um índio que lê algo.	Nar: "o trabalho de Silvino nesse improvisado laboratório na selva é citada por seu companheiro de expedição, o fotografo Albert Stevens numa reportagem da National Geographic Magazine. Ele conta "o cinegrafista Silvino, realizador obstinado, vinha à noite com a lanterna pelo campo, trazendo, no mínimo, um ou dois pés de filme, mostrando a todos a sorte que teve ao conseguir um bom resultado."	
0:53:37	PP da revista National Geographic Magazine, April, 1926.		
0:53:40	PP – plongeé, em primeiro plano vemos a cabeça do índio, de costas e embaixo a revista.	SS: "na selva, até a improvisação..."	
0:53:42	Pan sobre imagem azulada da revista com uma foto de Silvino.	...requer uma rotina. Depois de muitas tentativas, descobrimos que a água	
0:53:48	PP de um balde de água sendo colocado no chão. Pan cima-baixo, vemos Silvino sentado em frente ao seu laboratório, mexendo na água. ele tira um negativo e observa. Pan cima continua.	do rio carrega terra e é muito quente para a revelação. A solução foi encher latas que deixávamos resfriar dentro da barraca, que chegava a cinco graus abaixo da temperatura da água do rio. Isso lá pelas três horas da manhã, que descobrimos ser a hora melhor para...	
0:54:09	Pan baixo, pp foto de uma barraca.	... começar a revelação."	
0:54:12	Pan baixo-cima (diagonal) de folhas.	SS: " A luz da lua filtrada pela lona, não prejudicava em nada.	
0:54:17	PM – grama	Quando o sol nasce, a película estava ...	Música.
0:54:20	PP formiga passeando em um cogumelo	... pronta para ser colocada a secar. De preferência ...	
0:54:24	PP Pan sobre uma foto p&b onde vemos os equipamentos, uma rede e Silvino de pé, ao lado da câmara.	... longe dos insetos, eles ficavam loucos pelo docinho da emulsão."	
SEQÜÊNCIA 32 – bichos estranhos			
0:54:32	Trav. Frente. Cor. Vários negativos pendurados em uma arvores, no meio, uma rede. Silvino entra em cena pela direita, de costas e caminha para o fundo do quadro. Câmera acompanha. Ele para e observa uma borboleta presa no negativo.		Som ambiente. Música. Batuque.
0:54:43	Black – legenda "insectos curiosos"		
	PP bicho estranho...		
0:54:47	PP uma espécie de grilo em forma de folha		
0:54:49	PP uma aranha caranguejeira		
0:54:52	PM – aranha anterior		
	Black		
SEQÜÊNCIA 33 - Expedição			
0:54:55	Trav. Dir-esq. Rápido, acompanha um barco na água.		Água

0:54:59	Pan dir-esq, PM, acompanha barco na água.		
0:55:03	PM – homem sentado no barco, de frente pra câmera		
0:55:05	PG – rio, barco passa ao fundo – plongeé		
0:55:07	PA – homens puxam algo, parece um animal		
0:55:10	PA acampamento		
0:55:13	PA – homem corta uma pequena árvore.		
0:55:17	PA – mesa do acampamento e várias pessoas sentadas.		
0:55:21	Black – Legenda “Um dos expedicionários matou um macaco cuatá. O Dr. Rice manda preparar-o para o jantar por Kuan, o cosinheiro (sic), com o protesto de muitos que preferiram jejuar”.		
0:55:30	PM – homem fala sentado, virado pra trás		
	PM – índio, de pé.		
	PA – os dois, homem e índios conversam. Pan dir-esq		
	PA beira do rio calmo, margem e água ao fundo.		
0:55:45	PG – pan dir-esq, acompanha pessoas descendo a correnteza do rio.		
0:55:47	PA – índios no rio, descem a correnteza.		
0:55:54	PA – câmera, em pan dir-esq. Acompanha índios descendo		
0:55:59	PG – barco ao fundo, no rio. Floresta no fundo do quadro. Pan dir-esq.		
SEQÜÊNCIA 34 – contato com índios			
0:56:03	PA – um barco chega na margem, vindo em dire:ao à cam.	SS: “numa de nossas incursões ría a dentro fizemos o primeiro contato com os índios.	
0:56:05	PM – homem de costas conversa com um grupo de índios	O dr. Rice contratou um grupo deles para nos acompanhar.”	
0:56:09	PM – árvores em contra luz, na beira do rio. Pan esq-dir, rio ao fundo. Uma canoa sobe com dificuldade.	SS: “depois...	Música
0:56:24	Pan cima-baixo sobre uma foto de alguém no topo de uma cachoeira. Há pessoas embaixo.	...de alguns meses, chegamos finalmente à grande cachoeira do Pariba, mais adiante o rio tornava-se novamente navegável...	
0:56:32	PP – caderno em cima da mesa, afoto é deslocada da esq para dir.	e o avião podia nos abastecer de correspondência e negativos.”	
0:56:36	PG – avião sobrevoa a mata – pan dir-esq		Música
0:56:38	PA – avião na água – pan dir-esq		
0:56:41	Black – legenda “Não se prescinde da elegância, mesmo longe das mulheres: á falta de barbeiro, não se deixava de cortar os cabelos”		
0:56:47	PA – alguém corta o cabelo de outro, entre árvores.		
0:56:49	PM – mesmas pessoas, plano mais próximo. Parece o Dr. Rice. Uem corta é um negro.		
0:56:56	PM – dois homens preparam algo no chão.		
SEQÜÊNCIA 35 – Silvino cinegrafista da Expedição – tomadas aéreas.			
0:56:59	PM – três homens em volta de um deitado (mesmos homens, outro ângulo.)	Nar: “o trabalho de Silvino já era reconhecido por Rice quando tornou-se indispensável.	
0:57:03	PM – mesmas pessoas, outro ângulo, estão quase de costas.	O fotografo da expedição Albert Stevens ficou doente, mais ...	
0:57:07	PM – mesmas pessoas, de frente.	...uma vez Silvino estaria no lugar certo, na hora certa...	
0:57:10	PA – mais pessoas em volta do ferido.	... participando da realização da primeira	
0:57:12	PM – homen deitado de perfil, pessoas em volta, levantam seu ante braço com uma atadura.	tomada aérea da floresta amazônica.”	
0:57:17	PM – avião na água, pan dir-esq	SS: “como naquela época o avião era todo de pano e madeira...	
0:57:21	PA – pessoas caminham na floresta, em cima de um grande tronco caído.	... , não foi fácil adaptar a câmera para fazer as tomadas aéreas.	
0:57:24	PA – pessoas saem da mata, pan esq-dir, vão em direção ao avião	Numa das tentativas, a câmera caiu n’água e os índios tiveram que busca-lá.”	
0:57:30	PM – índios em volta do aviador, pan dir-esq, explica algo.		
0:57:34	Plano do avião, vemos o rio de frente	“	Música –
0:57:37	Plano da asa, costas do avião.		
0:57:38	PA – da margem, avião vai para direita.		Canto – batuque
0:57:40	PG – rio, ao fundo o avião se prepara para decolar.		
0:57:42	PM- água, trav. Frente, plano do avião decolando.		
0:57:46	PA – plano aéreo do rio		
0:57:51	PP da asa, no ar		
0:57:55	PA- várias pessoas na margem do rio olham pra cima. Contra luz, rio ao fundo.		
0:57:57	PG – aéreo do rio.		

0:58:01	PM – homem, com binóculo, observa o céu.		
0:58:03	PG – vemos o avião sobrevoando, contra plongée.		
0:58:06	PA – pessoas sentadas na margem do rio, ao fundo, o avião sobrevoa.		
0:58:08	PG aéreo, vemos parte da mata e do rio com alguma neblina		
0:58:12	P G, aéreo, vemos o rio e a mata embaixo		
0:58:17	PM – uma mão aponta para um desenho, parece um mapa.	Nar: " para Rice...	
0:58:21	PA – várias pessoas sentadas numa mesa, no acampamento.	... essas imagens era um levantamento do traçado...	
0:58:23	PA – homem bate algo, na pedra, na beira do rio	...da ferrovia...	
0:58:26	PA – homem de pé na pedra, ajeita algo.	...um sonho de conquista do Eldorado.	
0:58:28	PP, mesmo homem, anotando algo		
0:58:29	PM – homem esculpe algo numa pedra.	... Para Silvino, esse Eldorado era antes de mais nada uma referencia mítica."	
SEQÜÊNCIA 36 – ouro perdido			
0:58:35	PP – pequena queda de água, pan dir-esq. Acompanha o sentido da água, passa por ela e pára na margem. Fusão com	SS: "um dia, eu e o mateiro fomos levados por um índio até um córrego d'água que rolava de uma montanha por cima das rochas. Elas eram puro manganês. Pedras polidas como ferro. Nesse local, um índio mergulhou...	
0:58:51	PP de caderno, mão coloca uma lente em cima. Pan baixo- cima, e abre o plano, Silvino fala para câmera. Depois que conclui, folheia o caderno, câmera volta a enquadrar o caderno. Fusão com...	... até a cintura e trouxe uma areia amarela, eu vi logo, era ouro em pó. Trouxe um pouco, tirei uma foto do lugar e gravei o meu nome na pedra. Ficamos de voltar um dia. A foto do lugar ainda tenho, mas o lugar, sei lá eu onde era. Com tantas montanhas, florestas e rios, ninguém mais sabe."	
0:59:20	PA – pan cima-baixo, sai da queda d'água e segue o curso do rio, até plano próximo de uma mão com pedaços de ouro, que entra em cena.		Som de água – ambiente.
SEQÜÊNCIA 37 – subida do rio			
0:59:38	PA – beira do rio, contra luz, pessoas empurram uma canoa, rio ao fundo.		Música
0:59:41	PM – canoa carregada é tirada da margem		
0:59:43	PG – pan esq-dir, plongée, duas canoas partem.	SS: "Certa vez, saímos com 19 homens...	
0:59:47	PG, rio, vemos canoas vindo em direção à câmera. Trav. Trás.	... cuja missão era seguir rio acima até culê-...	
0:59:50	PG – canoa num canto do quadr, ao fundo uma mata, e galhos em primeiro plano	...culê. Imaginem que em...	
0:59:53	PA – canoa em primeiro plano segue de costas para a câmera. Trav. frente	uma de nossas canoas o ultimo remador, que fica na poupa, ...	
0:59:57	PM – canoa vai da dir para esq, trav.	...foi laçado por uma enorme sucuri...	
0:59:59	PA – canoas seguem perto da margem esquerda. Pan esq-dir , vemos a margem oposta do rio.	...apesar de todos os esforços para procura-lo, nada se encontrou.	
1:00:01	PA, plongee, canoa desce uma correnteza, vem em direção a câmera.		
1:00:06	PA, canoa desce a correnteza de costas para câmera. Câmera acompanha em pan dir-esq.		
1:00:11	PA, canoa sobe uma queda d'água empurrada.		batuque.
1:00:15	PG – pan dir-esq, uma canoa desce a correnteza do rio, câmera acompanha.		
	PA – vários índios em cima d euma canoa ancorada.		
1:00:28	PM – um homem, de costas, gesticula.		
1:00:32	PA – várias pessoas puxam uma corda, para direita.		
1:00:00	PA – vários homens puxam uma corda para direita.		
1:00:35	PA – índios empurram umacanoa para esq.		
1:00:38	PM, homem de pé, de costas, observa.		
1:00:40	PA – canoa é empurrada por índios, para direita.		
1:00:44	PM- homem puxam uma canoa, em direção a câmera, em perspectiva.	SS: "e foram muitos problemas.	
1:00:45	PA – homem caminha saindo de uma mata, vem em direção à câmera.	Depois de 26 dias de moléstias e naufrágios...	
1:00:49	PM- homem sentado em frente a uma fogueira.	... desistimos.	
1:00:51	PM – dois homens sentados, um deles come algo de costas.	Demos meia volta e regressamos muito antes de nosso destino.	
1:00:55	PA – pan esq-dir, várias pessoas sentadas comendo.	Estávamos no nono mês de expedição e longe de ...	
1:00:59	PA – águas descem um rio, em direção a câmera. Acompanha, pan dir-esq.	...seu principal objetivo. Alcançar as cabeceiras do rio (?)"	Som de cachoeira.
1:01:09	PM – queda d'água, pan cima-baixo, acompanhando a água.		
SEQÜÊNCIA 38 – montagem do documentário de Rice			
1:01:15	Black	Nar: "as filmagens dessa expedição...	

1:01:17	PM – um homem , de costas, fala pra um grupo de índios	... resultaram em duas...	
	PA – homem branco e um grupo de índios. Pan esq-dir, mostra os índios.	...montagens. Na versão de Hamilton Rice, realizada nos anos 30 para contar sua epopéia na Amaônia, ele inseriu alguns depoimentos...	
1:01:27	PA – grupo de pessoas, uma delas está sentada enquanto alguém mexe na sua orelha.	...seus entre as imagens da expedição."	
1:01:29	PM – o mesmo homem mexendo na orelha de um índio.		
	PA – homem branco, de pé, um índio vestido de branco e ouros nus em volta.		
	PP – Rice (?) fala olhando para amera, ao fundo há um mapa dos rios.	Legenda: "na nossa missão todo índio era vestido com roupas novas, logo a noticia se espalhou por toda região	
	PP – rosto de índio, de perfil, sendo colocado um kepe na cabeça.	Legenda: desse modo conseguimos mantimentos e recrutar homens	
	Pa – índios são vestidos, um deles caminha em direção à câmera com materiais na mão.		
	Black		
1:01:51	Pan pp sobre um jornal , pára na manchete "no Rastro do El- dorado	Nar: "a montagem de Silvino teve a sua estréia no circuito brasileiro em Manaus com o titulo no Rastro do El'Dourado" as tomadas aéreas da floresta amazônica foram a grande sensação."	
	Black		
Bloco 4: Outros filmes			
SEQÜÊNCIA 39 – Filmes de propaganda			
1:02:03	PM – Silvino, em frente a um projetos, examina negativos e monta na máquina. Narração em off	SS: "Alem dos documentários, eu e o senhor Agesilau realizamos filmes de propaganda para a firma J.G. Araújo...	
1:02:14	PP rosto de mulher p&b, ela sorri.	...que eram exibidos nos cinemas de...	
1:02:18	Legenda: "Cozinhar com economia e asseio, só nos fogões da Vacuum"	Manaus e Lisboa."	
1:02:21	PP – alguém frita um ovo em um estranho fogão.		Música
1:02:25	Legenda "Use Saltos Coroa (logo da marca) para andar com conforto"		
1:02:29	PM um cachorrinho em uma pilha de sapatos (?)		
SEQÜÊNCIA 40 – Volta a terra natal – conta do nascimento e infância			
1:02:32	Zoom, plongeé, Silvino folheia uma espécie de álbum.	Ss: "Depois de 10 anos filmando na amazônia, retornei enfim a minha terra natal, acompanhando o comendador.	
1:02:41	PP – zoom na foto	Entre ruelas e casarões, ...	
1:02:45	PM – mulher caminha em direção à câmera puxando um burro.	...em cada esquina encontrei parte de mim.	
1:02:49	PP caderno, mão de Silvino ele tira uma foto e coloca-a sobre a mesa. Limpa com uma escovinha.	Numa aldeia de Portugal, Sernage de Bom Jardim...	
1:02:57	Pan baixo-cima, sobre uma foto de casarão.	na Serra da Estrela, no dia 29 de novembro de...	
1:03:00	Pan PP sobre a foto de inverno e neve	... 1886, numa manhã invernosa, eu baixei em nosso planeta Terra. "aos cinco anos adoeci..."	
1:03:17	PP de uma imagem de santa.	de um mal desconhecido...	
1:03:19	PD da imagem da santa, lua a ilumina.	... a cada dia definhava mais, Dr. Mattos dizia...	
1:03:23	Zoom espiral (?) numa foto de uma casa, até enquadrar uma janela. 'pobre Silvino'fui desenganado. Em certa hora, morri.	
1:03:28	Pan esq.dir, plongeé, uma mulher corre no corredor (luz azulada) com uma criança no colo. Ela entra no quarto no fim do corredor, pessoas a seguem e ficam batendo na porta e na janela.	O dr. Atestou o óbito e o caixozinho estava pronto. Foi aí que minha tia Maria não deixou que eu fosse enterrado. Abraçou no meu corpo e trancou-se no quarto. Lá fora, as pessoas imploravam para que ela se conformasse com a minha desgraça. Mas ela não atendia. 24	
1:03:47	PP contra plongeé, rosto da senhora, se afasta fazendo sinal da cruz.	horas passaram e todos tinham perdido a paciência...	
1:03:52	PD lápis escrevendo em caderno.	SS:, e ameaçavam arrombar a porta. Foi quando tia Maria gritou 'meu menino está vivo.	
1:03:57	PD olho aberto.	Meu menino está vivo'.	
1:04:01	PM Silvino escrevendo, levanta o rosto e conta para a câmera. Encosta na cadeira quando fala "ah, minha tia..." trav. Frente, passar pelo rosto dele e sobe enquadrando um navio em cima de uma estante.	Eu havia voltado a este mundo. Ah, minha tia Maria, se não fosse ela eu não estaria escrevendo as minhas memórias nem tinham me atirado de corpo e alma a essa aventura amazônica"	
SEQÜÊNCIA 41 – Lisboa – "Miss Portugal"/"Terra Portuguesa" 1925			
1:04:26	PM navio cheio de gente nas bordas. Pan dir-esq, contra plongeé enorme navio	SS: "como ficaríamos 3 anos em terras lusas, o comendador resolveu registrar o que víamos.	Sopro de navio.
1:04:35	Plongeé, rua com carros passando embaixo. Legenda "Lisboa, 1925"	É dessa oportunidade o longa...	
1:04:38	Plongeé, PM, rua da cidade, carros andando de costas para câmera.	metragem "Miss Portugal", um documentário sobre...	
1:04:42	PM – mulheres caminham em direção a câmera e são aplaudidas por pessoas na direita.	o primeiro concurso de beleza no país."	

1:04:48	Black Legenda "Depois de varias eliminatórias é eleita Miss Portugal", Melle. Margarida Bastos Ferreira encantadora Lisboaeta, morena, de olhos negros, de 20 anos de idade."		Música – portuguesa (?) bandolim (?)
1:04:54	PP rosto de uma mulher sorrindo.		
1:05:01	Pan, plongée, PG, uma multidão aplaude.		Aplausos.
1:05:07	PA – um rebanho vem em direção à câmera, passa por ela e atrás aparece um carro.	SS: "ainda em Portugal, uma viagem de automóvel até o ninho,	
1:05:11	Black – Legenda "O Berço da Nacionalidade"	resultou em outro filme...	
1:05:14	PG – uma cidade	" Terra Portuguesa".	Música- viola.
1:05:17	PM – ruínas de um palácio (?)		
1:05:19	PM – pan baixo-cima de uma torre antiga.		
SEQÜÊNCIA 42 – Sincronizam som e imagem - Silvinadas			
1:05:30	PM Silvino em seu estúdio mexe em negativos. Narração em off.	SS: "alguns anos depois em uma de minhas viagens ao Rio de Janeiro,	
1:05:34	PP foto de um homem	encontrei o Fausto Muniz, pioneiro dos filmes sonoros e lhe falei do meu documentário "Terra Portuguesa".	
1:05:39	PM – Silino de costas abre um armário, tira algo e vira para a câmera. Caminha para esquerda e senta. A câmera acompanha.	Combinamos então, que faríamos uma cópia com o som acompanhando as imagens, uma novidade na época.	Música de filme. Canto.
1:05:51	PM Silvino sentado na mesa, ele coloca algo na mesa e continua falando para câmera e folheando. Abre a pasta e olha para alguns papeis, enquanto fala.	Levamos músicos e cantores até o seu atelier, que ficava na vila Isabel, no subúrbio do Rio de Janeiro. Ao passar o filme os músicos cantavam, falavam ou tocavam de acordo com o assunto, ao final de duas noites de ensaio, gravamos o som.	
1:06:11	PP Silvino faz um gesto unindo as duas mãos	Foi a primeira vez que sincronizei	Música.
1:06:14	PP artigo de jornal.	o som e a imagem no filme"	
1:06:17	PP pan desce sobre um anuncio do filme.		
1:06:20	PM plongée, carro de boi passa para baixo		
1:06:23	PA, fixo – carro de boi e pessoas caminham na diagonal do quadro –		
1:06:31	PA – cminitiva com carro de boi passa no fundo.		
1:06:33	PM – mulher sentada numa carroça com uma criança no colo, segue, para o fundo do quadro, junto coma carroça		
1:06:36	PA – carroça sai de trás de um arbusto, passam pela câmera		
1:06:41	PA – carro de boi e comitiva seguem para esquerda, há uma praia.		
1:06:50	PA – fila de carros em perspectiva.	Nar: "havia ainda...	
1:06:51	PA – grande painel e alguém escrevendo nele	... mais Silvino nas telas.	
1:06:53	PA – dois carros de corrida vem em direção à câmera e passam	Com o material filmado em Portugal...	
1:06:55	PA – publico na beira da estrada, passa um carro para esq.	...foram montados 35 curtas metragens...	
1:06:57	PM carro passa da esq para dir.	... apresentados...	
	PA – carro passa da dir para esq.	... no formato de	
1:06:58	PA – pessoas descem para o rio, numa competição. Pan para dir acompanha os homens subindo nas canoas.	... cinejornais. Com o nome de filmogramas ou Silvinadas."	
1:07:07	PA – mulheres que ficaram na margem recolhem troncos de madeira ou olham para o rio, acenando. Pan esq-dir		
1:07:11	PA – pan dir-esq, barcos chegam na margem. Mulheres recebem e ajudam a puxar os barcos.		
1:07:27	PA – mulhers na beira jogam redes, para lavar.		
1:07:30	Black		
SEQÜÊNCIA 43 – A produção acaba			
1:07:31	PM – Silvino em seu escritório, observa um painel de fotos. Pega uma e fala vindo em direção à câmera. Depois de falar, ele olha para baixo, conformado. Câmera se afasta para trás.	Ss: "Em 1934, quando eu estava com 48 anos, o comendador me chamou e disse, não vamos mais fazer filmes, mas tu ficas conosco. Vais trabalhar no beneficiamento da borracha." Off: Guilherme: "o senhor Ageselau, eu não devia dizer, mas vou dizer..."	
1:08:03	PP Guilherme, câmera vai se afastando.	Guilherme : vendeu não sei para quem, para fazer uma reciclagem, fazer alguma coisa, digamos pentes, outra coisa, um correlato qualuqer. Esses filmes todos, uma quantidade enorme o que existe ainda são fragmentos dos filmes, são fragmentos não é o filme, o filme talvez, não existe mais porque foi todo...	
	Black		
SEQÜÊNCIA 44 – "Vila Amazônica"			
1:08:30	PA – navio aportado, pessoas descem. Cor		

1:08:34	PM- saída do navio. Cor		
1:08:36	PA – fazenda - pessoas trabalham		Música –
1:08:39	PA – grupo de pessoas sentadas na grama, parecem comer.		
1:08:42	PA – caminhão carregado segue para direita.		
1:08:46	PA – caminhão segue para o fundo do quadro		
1:08:48	PG – caminhão vem em direção à câmera		
1:08:52	PA – Pessoas descem	Narr: “encerrada a segunda guerra mundial	
1:08:56	PA – telhado de sape sendo construído	O clima de pós guerra na amazônia	
1:08:58	PP mão tece na palha	Tinha deixado um espólio do qual fazia parte	
1:09:01	PA – pessoas em roda de uma mesa, onde há um homem sentado	A vila amazônia.	
1:09:03	PP rostos de 2 japoneses	Um grande empreendimento da colônia japonesa	
1:09:05	PP mãos indicam algo em um papel	Que agora era incorporada à firma J.G. Araújo.”	
1:09:08	PP rosto de japonês, de perfil, aplicam algo em sua orelha.		
1:09:10	PP rosto de japonês, de perfil, retiram um pouco de sangue da orelha.		
1:09:13	PA – teatro no fundo e pessoas sentadas assistindo ao ar livre. Leg “Vila Amazonia, 1948-1957”	Durante quase 10 anos, Silvino...	
	PM – publico assistindo algo, de perfil, batem palma	...documentou todas as fases da...	
1:09:19	Pan – publico de frente	... implantação desse empreendimento que resultou no seu nono e ultimo filme “Santa Maria da Villa Amazônia...	
1:09:29	PD p&b máquina de escrever. Fusão com		
1:09:33	Pan sobre um papel datilografado, parece o roteiro de “Santa Maria da Vila Amazônia” sobreposta à imagens		
1:09:39	PM carro p&b, segue em direção à câmera	Não se tem noticia de exibição pública	
	PM – senhor japonês mexe em algo	desse filme de Silvino Santos.	
	PA – estrada onde passam cavalos e um carro	Ele é na verdade um documentário.	
	PA – plongée, imagem de troncos na água.	encomendado pela comissão norte americana...	
	PG – troncos na água. pessoas trabalham em cima. Sai a imagem sobreposta do texto.	da borracha na Amazônia. . Hoje, restam...	
	PM homens colocam fogo em um tronco	dele apenas algumas seqüências.”	
	PP fogo pegando num mato		
	PG – floresta pegando fogo muita fumaça.		
SEQÜENCIA 45 – decadência dec. 50			
1:09:59	PP mão de Silvino pega algo, um livrinho onde, ao folhear, a imagem vai se modificando. Plano abre e Silvino começa a falar para a câmera. Está suado e com a camisa aberta. Ele examina um negativo.	Ss: “cinema, é magia e dinheiro. Da primeira nada a reclamar, já do segundo é outra história. Anita sempre diz, Silvino não perde a mania pelo cinema que não dá camisa a ninguém. ”	Musica
1:10:22	PD – pan sobre um objeto, parece tear. Funde com		
1:10:26	PA – cor, pan em um prédio antigo. Um arbusto passa na frente da câmera.		
1:10:31	PP – contra-plongee, detalhe do prédio antigo, mas branco. Fusão		Música.
1:10:34	PP – parece a mesma imagem, mas o detalhe está envelhecido. Funde com	Nar: “na década de 50, a Amazônia estagnou.	
1:10:37	Pan, pA sobre uma construção tomada por plantas. Fusão com	O império comercial de J.G. Araújo, o	
1:10:41	PM pan sobre uma janela velha, destruída	ultimo remanescente do fausto da borracha,	
1:10:44	PA construção tomada de plantas. Pan baixo.	entrou em decadência. Vendeu fabricas e máquinas, fechou lojas.	Música triste.
1:10:48	Primeiro plano plantas, ao fundo um prédio antigo, novo, sob o sol. Fusão	Manaus chegou a ficar sem fornecimento regular de luz elétrica”	
1:10:53	Pan sobre uma parede descascada.		
1:10:58	PA – póça de água em primeiro plano, ao fundo parte da cidade.		
1:11:04	PA – rua alagada.		
1:11:08	PA – rua alagada e um caminhão tentando passar		
1:10:11	Pan dir-esq – rua portuária e urubus voando	“Ele é representante de...	
1:11:16	PP teto do teatro, plano desce e enquadra o grupo inicial. Márcio Souza fala:	...uma civilização, que era a civilização da borracha, que tinha recursos, para fazer cinema e que desapareceu e que deixou rastro como do Silvino Santos. Silvino Santos, ele foi financiado por essa civilização, ele fez cinema efetivamente. Ele produziu curtas, longas, atualidades e o que é inédito na cinematografia mundial, eu não conheço nenhum cineasta que tenha se dedicado o resto da sua vida a fazer a crônica de uma família empresarial da qual ele fazia parte como agregado”	
1:11:55	Black		
SEQÜENCIA 46 – cronista familiar			

1:11:56	PM – uma criança (p&b) abre uma janela.		
1:11:58	PM garota cai de bunda e brinca no chão.		música.
1:12:04	PM crianças brincam em volta da câmera		
1:12:06	PP rosto de garoto sorrindo		
1:12:08	PA – garoto mexe na câmera, do lado direito, alguém ensina.		
1:12:12	PM - crianças e o cinegrafista.		
1:12:15	PG – várias arvores na beira de um lado, crianças passeiam no canto esquerdo		
1:12:20	PG – crianças no meio das arvores altas, elas andam em fila.		
1:12:26	PM crianças passeando e brincando		
1:12:28	PA – homem faz exercícios físicos (vário planos)	Nar: "Desde sempre, Silvino documentava o cotidiano da família Araújo. Esta era agora, a sua única atividade cinematográfica."	
1:12:44	PM mulher toca violão (cor)		
1:12:48	Pan de um prédio antigo, na beira do rio. Legenda "anos 50".		
	trav esq-dir vários ancorados, câmera acompanha um.		
1:13:01	PM – mulher debruçada na beira do barco.		
	PA – margem do rio – pessoas na margem- trav dir-esq		
1:13:14	PM pessoa sorrindo em primeiro plano, margem ao fundo.		
1:13:18	PA – trav esq-dir margem do rio.		
	PA – trav esq-dir, pan dir-esq, barco passa para esquerda, câmera acompanha.		Música
1:13:21	Pm – plongée, pessoas sentadas no barco, água ao fundo		
	PM – garotos na margem		
	PM – pessoas na popa do barco		
	PD – água passando pelo barco		
	Pm – vemos o rio e a margem através de uma janela do barco		
1:13:36	PM – garota penteia o cabelo		
	PA – escuro ao fundo vemos uma porta com pessoas sentadas.		
1:13:42	PM de vaca na margem do rio		
Conclusão			
SEQÜENCIA 47 – JG vende o material			
1:13:47	PM – um homem em pé na cabine do barco	SS: "nesses anos, o comendador já começou a vender as suas propriedades.	
1:13:53	PM – garotinha brinca com um pano, rio em segundo plano	Havia três galpões, uma fábrica de pregos, uma oficina mecânica..."	
1:13:59	PM – duas mo:as, de costas, debruçadas na janela do barco	e um depósito de móveis. Como o local também guardava coisas antigas, ...	Música
1:14:04	PA – casa de palha na margem do rio	... fiquei ali, tomando conta. Afinal, também...	
1:14:11	PP água em movimento	... sou antigo.	música
1:14:20	PA – Silvino, de pé faz uma pan, pára, olha para a câmera e se senta em um tronco. Vemos a mata ao fundo.		
1:14:34	PM – sentado no tronco, observando a câmera.		Sons de
SEQÜENCIA 48 –Estúdio – balanço da vida			
1:14:42	PM cam acompanha Silvino, de costas, que entra em seu estúdio. Ela passeia, mostra o aquário, a pintura, as tintas, fotos na parede, a escrivaninha, revista, painel de foto, mapa da mazonia, barco na estante, fotos, equipamentos, cartaz de "nopaiz das mazonas", outro cartaz, rolo de filme, moviola, acessórios, camera, projetos, filmes, latas, passa pela entrada do laboratório onde está escrito "laboratório", depois vemos Silvino sentado em uma mesa, escrevendo.		
1:17:01	Detalhe do caderno escrito na capa "Romance da minha vida", ele abre e aparece a imagem de um rio, com uma folha de papel		Musica – canto
1:17:04	PM uma folha de papel navegando		
1:17:20	Pan sobre uma foto, de Silvino.		
1:17:27	PA – folhas sendo jogadas no rio		
1:17:30	PP folha na água, plano vai abrindo e subindo, há águas pretas e marrons.	Ss: "Sempre acreditei que o meu destino fosse como dos grandes navegantes lusos.	
1:17:38	PG – beira do rio, Silvino filma, de cosas, no fundo do quadro,	Estou na Amazônia a mais tempo que vivi em minha terra.	
1:17:44	PM – folha na água	Cheguei aqui fazendo retratos dos rostos marcados pela solidão na selva	(musica – canto)
	Fusão com imagem de folha na água, PA	, pela riqueza súbita. Agora cá estou eu, contando histórias	

1:17:53	PA – encontro das águas do rio, pan sobre a linha do encontro – águas escuras e barrentas	que vivi, antes de ninguém que nem mesmo a prata conseguiu imprimir nas fotografias. Olho o meu rosto refletido nesse vinho.	
1:18:10	Plongee- PM – uma bolsa e um vinho, Silvino se abaixa pra pegar, enche uma cuia e bebe. Se levanta	Reconheço-me assim, como o cheiro desse líquido, meus filhos, agora adultos, me dão netos que vejo crescer, o que não	
1:18:21	PG – Silvino na margem, se levanta e caminha até um ponto, onde se senta. Fusão	vi e testemunhei em meus filhos. Estive carregando meus equipamentos pelos rios,	
1:18:29	PM – folha na água	pelas matas, ou mesmo acompanhando a família do comendador em suas viagens pelo Brasil e pelo exterior.	
1:18:40	PP Silvino folheia um caderno, abre e continua a escrever.	Ah, foi como se estivesse montado num cavalo do tempo	
1:18:46	PP Folha de papel caindo na água	a procura do principal,	
1:18:50	PA – tronco de madeira em 1º. plano, ao fundo Silvino carrega a camera	a aventura das imagens.	
1:18:59	PA – encontro das águas, plano sobe, vemos a outra margem.		
1:19:12	Imagens em p&b, algumas ruins, vemos Silvino (?) com uma criança no colo.		
	Branco		
SEQÜÊNCIA 49 – Estúdio conclusão			
1:19:24	PM – Silvino se recosta numa rede. Legenda “1969”, olha para a camera e fala.	ss: “quando vejo hoje as facilidades das câmeras portáteis, imagens embaixo d’água, ah isso me enche de alucinações. Como foi agora, a chegada do homem à lua, filmada em cores, transmitidas para o mundo inteiro.	
1:19:51	PD de uma asa entre folhas (não dá para identificar direito.)		
1:19:53	PM, Silvino deitado na rede, trav.trás, câmera vai se afastando e subindo. Vemos alguém segurando o microfone, passa pelo teto do estúdio, vemos os refletores.	Eu nunca vi uma televisão, dizem que é fantástico. Eu fico imaginando como será o cinema depois de tudo isso. Acho que mais nada vai ser impossível. Tenho 84 anos e pretendo continuar a fazer anos. Eu sou um bom fazedor de anos, a cada ano eu faço um... riso...eh, corumbé....”canta.	
SEQÜÊNCIA 49 – imagens variadas			
1:20:55	PD coruja em p&b		
	PA – imagem de água batendo na margem.		água
1:21:00	PD – água batendo na margem		música
1:21:03	PA – encontra de pedra, com água batendo		
1:21:06	PA – de dentro de uma gruta, vemos água do mar ao fundo, batendo		batidas
1:21:09	PA – imagem de um cinegrafista filmando, de costas		
1:21:15	PA – estrada, carro antigo passa		
1:21:18	PM – duas pessoas mexem em um cacho		
1:21:20	PA – parece um juiz, com um bola na mão. O quadro está cheio de gente, pan cima, vemos uma rua ao fundo.		
1:21:23	PA – figura mascarada dança		
1:21:25	PM – homem com um equipamento nas costas e na boca vira de perfil de costas		
1:21:30	PM – índio faz o mesmo movimento		
1:21:35	PM – trabalhadores despejam uma caixa de amêndoas. Plongee		
1:21:39	PM – trabalhadores abrem algo.parece uma grande jaca.		
1:21:41	PA – homem tira um animal morto de cima do cavalo		
1:21:43	PD – cobra enrolada em um galho		
1:21:44	PA – duas filas de homens com cajados, em perspectiva, ao fundo um homem de pé, eles socam algo no chão.		
1:21:48	PM – uma capivara (?) sendo transportada morta		
1:21:49	PM – com máscara – perna de uma mulher na beira do rio		
1:21:52	PM – plongeé de uma garota dentro da água, ela se levanta aos poucos.		
1:21:56	PA – três índios no rio de correnteza, passa um levado por ela		
1:21:58	PM – índio sorri		
1:21:59	PP – mulato sorri		
1:22:01	PA – trav. Frente numa rua com palmeira ao lado		
1:22:03	PM – índia		
1:22:09	PM – de dentro do carro – trav. Frente.		
1:22:14	Colorido - pan dir-esq – mata, iluminação colorida, vemos uma fogueira e a sombra de um cinegrafista na pedra. Legenda “para Cosme Alves Netto (1937-1996)		
1:22:41	Black		

	<p>CRÉDITOS Direção de produção - DANIEL SANTIAGO Assistente de direção – Lygia Barbosa Figurinos - Marjorie Gueller Som Direto – João Godoy Edição de som – Mirian Biderman Mixagem – José Luiz Sasso Produtor de finalização – José Augusto de Blasiis Montagem off line – Marcelo Bloisi Narração Rosi Campos Cantores convidados – Marlui Miranda, Eugenia Melo e Castro</p>		
	<p>1º. assistente de câmera Márcio Langeani e Hélcio Alemão Nagamine 2º. assistente de câmera Fernanda Riscali Sandcam e câmera remota - Marco Túlio Guglielmond Chefe eletrônico – Marcelinho Eletricistas – Nelson e Miquelas Maquinista – Sergio Minini 1º. assistente de produção - Fernanda Senatori 2º assistente de produção – Denise Santos Secretária de produção – Saete Melo</p>		
	<p>Estagiária de produção - Wanda Merigo Produtor de Casting Renato Monte Motoristas - Carlos Rodrigues, Paschoal Santiago, Luciano Siqueira e Alemão. Assistente de som direto – Luis Anselmo 1º. assistente edição de som – Leonardo Nakabayashi 2º. assistente edição de som – Ricardo Santos Reis Assistente de Figurinos – Mônica Fernandes Maquiadora - Vera Lazzarini Camareira – Vô Pesquisa histórica e iconográfica – Selda Vale da Costa e Aurélio Michiles</p>		
	<p>Produtora de objetos – Silvia Safarian Assistente de produção de objetos - Iliana Grinstein Estagiária de produção de objetos – Laura Malhem Réplicas de câmera – Bertoni Arte Gráfica – Fabio Stefanini e Attilio Leone Caligrafia – Dora Bottger Gregori Maquete de cinema – Mirian Naomi Uezu Pintor de arte – Valdeci Freitas Cenotecnico – Oriel Antunes Mota Pintores – Darci e Luciano Filardo Assessoria Moviola – Mauro Alice Still – Marcelo Corpanni Agente Financeiro – Plapper Corretora Divulgação – Solange Vianna</p>		
	<p style="text-align: center;">Equipe Adicional Manaus</p> <p>Diretor de fotografia - Rodolfo Sanchez Assistente de câmera – Arnaldo Mesquita Assistente de Direção - Elaine César ? – Nion da Silva</p>		
	<p>Table Top Diretor de fotografia – Marcio Langeani Assistente de câmera – Janice D'Ávila Produtora de objeto – Andrea Ribeiro Assistente de produção de objetos – Ana Paula Garrouiti Assistente de produção de objetos – Patrícia Duarte Produtor - Waltinho Magalhães Assistente de produção – Teresa Mello Eletricista – Cláudio Fernandes Motoristas – Zacarias, Heitor e Cristiano Restauração digital das fotografias – Renato Morotil, Vanessa Câmara, Marcio (?) Rogério</p>		

	Apoio Pres^{te} Figueiredo (AM) Guia da Selva – Haroldo, Aldair e Francisco A Torres Apoio Produção - Lillia Martins, Edson Prado e Carlos Trufman Motorista – Ronaldo Ferreira		
	Apoio Belém Produtor de Campo – Jean Barreto Leme Assistente de produção – Sonia Calperon Motorista – Dagoberto Encarnação		
	Elenco de apoio (por ordem de entrada) O menino do casebre – Gilmar de Souza Porto de Belém – Claudineide da Silva, Egidio da Cama, Marcelino Reis, Leila da Silva Teatro Amazonas – Aguinaldo Chaves, Custódio Rodrigues, Daniela Assayag, Ernesto Renan Freitas Pinto, Maria Oliveira, Pedro Prajedes Os coronéis – Góes Carvalho, Oscar Ramos, Roberto Evangelista, Sergio Cardoso Fotografia do Barranco - Ana da Silva, Daniel Maieiro, Josemara de Almeida, Taissa Paz, Thalita Correa, Thiago Correa, Paulo de Tarso, Roger Abraham. Fotografia de estúdio – Ivens Lima, Valéria Lopes		
	Infância de Silvino - Ana Maria Evangelista, Antonio Ferreira, Estelina de Menezes, João Pedro Castro, Rodrigo Penatti Os índios – David de Almeida, Oliveltton (?) Marques, Telma Gomes O seringal do Putumayo – Evangelina de Almeida, Raimundo Binda (?), Getulio Binda (?) E Góes Carvalho - Duple de José de Abreu Edson Elito – Ilusionista do cinema Lazaroni – Canoeiro “Século do cinema” Lindon de Souza – líder tenentista		
	Filmografia de Silvino Santos Filmes de longa metragem “Rio Putumayo” (1914) “Amazonas, o maior rio do mundo” “no paiz das Amazonas” “Terra Encantada” “No Rastro do El dourado” “Chegada e estadia em Manaos do Dr. Washington Luis” “Miss Portugal” “Terra Portuguesa” “Santa Maria da Villa Amazônica” e mais 50 filmes de curta e media metragem e milhares de fotografias.	As imagens dos filmes de SILVINO SANTOS foram gentilmente cedidas por AGESILAU DE SOUZA ARAÚJO e fazem parte do Acervo da CINEMATECA BRASILEIRA Agradecimentos Especiais Teda Maria Bezerra de Oliveira Alfredo Lopes Darcy Humberto Michiles José Humberto Michiles Márcio Souza Joaquim Marinho José Gaspar	
	Imagens de Arquivo Archive du file du CNC – Association Frères Lumière “Sortie d’usine” (18..) “ ... du cinematographe” “Arc do Triumph” “ ... de Notre-Dame” (18... Acervo Maud Linder “L’Homme de ...” Dr. Max Linder (1918?) Smithsonian Human Studies Film Archives “Exploration (?) in the Amazonasbacia (?) Dr. Hamilton Rice Cinemateca portuguesa “Miss Portugal” - Dr. Silvino Santos (1927) Cinemateca do MAM – RJ “Am Amazonastu...?” Cinemateca Berlim – 1920(?) Emantur – (AM) “Festival Norte de Cinema” 1969 Acervo Armando Dias Santos – AM “A enchente ?” Dr. Guilherme Santos – 19...	Domingos Demasi Djalma Limonge Batista Ricardo Dias André Klotzel Rodrigo Santiago Roberto Paranhas Fátima Toledo Rodolfo Sanchez Elaine Cezar José Rubens Chachá Para os filhos de Silvino, Lilia Shelmurg Santos e Guilherme Santos e para Selda Vale da Costa, cuja tese de mestrado sobre Silvino Santos foi fundamental para contar esta história.	

Baile Perfumado

(Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1996)

0:00:00	Legenda: Governo do Estado de Pernambuco		
	"Eletrobrás"		
	"Banco do Nordeste do Brasil"		
	"Saci Filmes"	respiros fortes	
	"Apresentam"	"Ai meu sagrado coração de Jesus.	
APRESENTAÇÃO - PERSONAGES E CENÁRIO			
SEQUENCIA 1 – enterro de padre Cícero (plano seqüência)			
0:00:20	PM – plongée – Pe. Cícero na cama agonizante. Faz sinal da cruz	"Ai minha nossa senhora das dores, minha mãe""Perdoai os meus pecados, seja feita a vossa vontade assim na terra como no céu." Tosse	
0:00:32	Entra em cena uma seringa – câmara para trás, enquadra Benjamim do outro lado da cama. Três mulheres passam, uma delas coloca uma bacia na cama e abraça as outras duas. Câmera para trás, enquadra o quarto. Vemos a porta. Uma porta é fechada por dentro, câmara esq. Enquadra quadros (retratos) na parede. Entra num quarto, onde duas velas são acesas em um altar e uma criança reza. Câmera sai, para trás, enquadra outra mulher acendendo vela. Passa pelas paredes, enquadra uma imagem de Pe. Cícero, passa por ela, e entra num quarto onde está Benjamim Abraão, escrevendo, de costas. (na mesa de benjamim há um relógio, uma ampulheta, livros, uma espécie de xadrez de vidro, uma foto, estátua...). A câmara continua entrando e começa a pega-lo de lado. Ele fecha caderno, se levanta e sai pela direita. Câmera acompanha, passa por um altar cheio de velas à direita. Desce umas escadas, trav. Trás, contra plongée. Passa pela câmara, pega um chapéu, coloca na cabeç, se olha no espelho e sai. A câmara acompanha de costas. Ele abre uma porta, de duas abas, e vemos o velório ao fundo. Ele se aproxima do caixão e a câmara se afasta. Trav. Direita. Pára enquadrando Benjamim cumprimentando o corpo de Pe. Cícero. Ele sai decidido pela direita (antes, olha para senhora em frente). A câmara volta rápido por trás das velas e pessoas e enquadra o rosto de Padre Cícero. Corta para...		Som de cantorias de rezas.
SEQUENCIA 2 – título do filme/caçada de Lampião por Tem. Rosas			
0:03:45	Desenho (logo do filme) de chapéu e o nome Baile Perfumado		Som de tiros, música.
0:03:57	PP – Lampião corre de costas e atira, câmara na mão acompanha.		
0:04:03	PM/fixo- policial atira para a direita.	"Avança peste"	
0:04:05	PM/pan esq-dir - pessoas correm, um pára e atira para trás (esq)	"Essa é pra tu tenente Lindalvo Rosa"	Sons de tiro
0:04:10	PM/mov – policiais correm em direção à câmara.		
0:04:13	PP/mov – pés na mata correm, câmara acompanha.		
0:04:18	PM/mov – bando corre de costas, pára e atira para esquerda. Um sai e tem outro agachado que atira e sai.	"macaco da peste, vai morrer seu fio do cão"	
0:04:27	PM /mov – outro atira, câmara procura algo .		
0:04:30	PM/mov – um corre, câmara acompanha		
	PM/mov. Cangaceiro prepara arma e sai, câmara acompanha, como se estivesse perdida.		
0:04:40	PM/mov – no meio das plantas, um pára e prepara o tiro, desiste e sai. À direita tem outro agachado que atira.		
0:04:42	PM/fixo – policial		
0:04:45	PM/fixo - cangaceiro atira e xinga. Sai gritando, a câmara acompanha.	"te acertei macaco filho de uma égua"	
0:04:49	PM/fixo – Lampião, com uma arma apontando, segue o alvo e atira. Sai		

0:04:53	PM/mov – cangaceiro corre, câmera acompanha, ele pára no meio de espinhos atira e grita.	"recuando Gato, recuando Gato..."	
0:05:02	PM/fixo – Lindalvo Rosa empunha metralhadora.		metralhadora
0:05:03	PP/mov – metralhadora funcionando.		
0:05:05	PM/mov – dois cangaceiros se seguram e caminham para o fundo do quadro. Câmera acompanha, um tem sangue na perna. A câmera acompanha e passa pelos jagunços que atiram.		
0:05:16	PM/mov – policial atira e grita.	"Lampião, filho de uma égua, tu vai ..."	
0:05:22	PA/mov – Lampião, no meio do mato sai correndo. Ele pára e olha para trás. Câmera se aproxima.	Off: ... morrer seu danado..."	
0:05:26	PA – corpo no chão, o tenente chega para ver se está vivo. Balança o corpo. No fundo, outros policiais atiram. O tenente se levanta, câmera se aproxima, e ele grita:	T: "seus bandido de merda, agora nós vai matar oceis tudinho, e promessa de um Rosa..."	
0:05:40	PA – Lampião olha e sai de costas. Câmera acompanha, Lampião sai e olha de novo, tentando localizar a voz.	T: ...é dívida de cemitério. Lampião filho de uma figa, tu vai ver..."	
0:05:46	PM – tenente Rosa grita de perfil, ele se movimenta nervoso.	T: ...vou acabar com a tua raça, até o fim do mundo, gota serena..."	
0:05:50	PM/mov – Lampião, câmera para trás, ele se movimenta à espreita. Câmera acompanha. Lampião atira para cima, câmera sobe para direita.	T: ...tu vai ver só o que acontece"	Música
SEQUENCIA 3 Raso da Catarina – música			
0:06:09	PG – sobre o canyon do ro S. Francisco.		"sangue de bairro"
0:06:44	PG – sobre o canyon do ro S. Francisco.		Instrumental
0:07:07	Black		
BLOCO 1: NEGOCIAÇÕES PARA FILMAR LAMPIÃO (PRÉ-PRODUÇÃO)			
SEQUENCIA 4 – Contato com Adhemar – negociação			
0:07:10	PA/mov pan esq-dir – mesa em frente à praia, rede de pescar em 1º. plano.	Adhemar: "Olhe Benjamim, aprecio sua idéia. O senhor é um homem de uma capacidade extraordinária. E por sinal os turcos são fabulosos nos negócios. Mas é preciso uma certa segurança. Eu não posso expor o meu material estabalhoardamente, né? Benjamim: Mas foi ocê mesmo que fica interessado e fala pra nós do disposição desse equipamento. E que gostaria de trabalhar comigo. Adhemar, nós não fica bajulando vosmice nó, heim.	
0:07:42	PP Benjamim	B: O que nós não entende é porque vosmice agora fica dando pra trás.	
0:07:46	PP Adhemar	A: Oh, seu Abrahão, eu não disse que dei pra trás. Oh menino, eu estou preocupado é com o equipamento. Eu cedo, eu cedo meu camaradilha. Mas, preciso de certa segurança.	
0:08:00	PP Benjamim	B: Adhemar, eu estar arriscando minha vida. Se o que ocê quer é documento, Adhemar terá documento. Eu mesmo assume essa responsabilidade com o material de ocê.	
0:08:14	PP Adhemar	A: Ah, seu Abrahão, se o senhor pudesse se responsabilizar pelo material não estava aqui atrás de sociedade. O bom mesmo era se um desses homens, desses homens influentes que vossa mercê conhece...	
0:08:34	PP Benjamim	A: ...nos desse a garantia. Que	
0:08:37	PP Adhemar	A: ...partilhasse da nossa aventura. Enfim, que apreciasse a brincadeira, e gostasse de ganhar dinheiro.	
0:08:47	PP Benjamim	B: Nós tem pressa né...	
0:08:49	PP Adhemar	A: então se avexe.	
0:08:51	Contra plongé mesa com os dois ao fundo, cabana	A: Abrahão, você faz os seus contatos depois a gente se escreve. Se o negócio estiver encaminhado, a gente vê o que faz.	
0:09:03	Plongé – mesa do bar	A: Eu fico espantado como essa gente gosta de retrato. Eu fico realmente espantado. Sabia?	

0:09:15	Foto de cabeça para baixo	Benjamim over: Aí. Fica tudo mundo parado. O menino não pode mexer, tem que fica parado. Se mexer o retrato sai feio. Dona Lurdinha, levanta mais o santa. Foi muito Dona Lurdinha, menos, pouquinho coisa só. Isso. Agora ta bom..O menino tem que parar de mexer, senão...Agora ta bom né, atenção...	
SEQUENCIA 5 – Lampião vai ao cinema – assiste “A Filha do Advogado”			
0:09:43	Leg: A filha do advogado		
0:09:46	Imagens p&b de Recife antigo – pan dir		musica
0:09:40	Imagem da ponte e o rio capiberibe		
0:09:53	Pan esq-dir primeira fila do cinema – imagem escura, ao fundo a luz do projetor		
0:09:59	Imagem p&b pA Recife		
0:10:01	Plongée, p&b, ruas de Recife		
0:10:05	Pan esq-dir, entra em cena Maria Bonita e Lampião, assistindo		
0:10:12	PM ator p&b do filme		
0:10:17	PP rosto de Lampião		
	PA casa, contra plonge p&b		
	PM – contra plonge, mesma casa, entra uma mulher em cena e pára, no alto, no início da escada		
	PM p&b, mulher olha		
0:10:27	PM – plonge, p&b, mulher desce as escadas e encontra com homem		
SEQUENCIA 6 – Lampião e M. Bonita voltam do cinema			
0:10:29	PM – Lampião e Maria bonita	MB: Mas Virgulino, Recife é muito do bonito. Não é? Tu queria ver? L: Prefiro coisa que se aviste. MB: Pois me agradava muito de conhecer, tu não tem gosto mesmo, né? L: Isso é vontade de gente moça.	
0:10:46	PM – barco, Maria bonita e Lampião sentados. (noite am)		Música
0:10:52	PA – barco, contra-luz, Maria Bonita e Lampião sentados.		
0:10:59	PM/fixo – barco parado na beira do rio, descem Lampião e Maria Bonita. Há alguns cangaceiros esperando na margem. Lampião passa pela câmera e os outros vem atrás (noite americana)	C: Foi bom o passeio? L: Maria deve ter gostado mais do que eu, a danada não pára de falar na fita. C: O capitão tá aperreado?	
SEQUENCIA 7 – Benjamim negocia com Sr. Nogueira para encontrar Lampião			
0:11:28	PP/fixo – plonge, pedaço de rosto e mão que segura um retrato.	A: A: nós espera que oce tenha gostado...	
0:11:32	PM/mov pan esq-dir – Benjamim Abraão sentado numa mesa conversando com coronel Nogueira Câmera está do lado de fora da varanda, vai chegando perto da mesa, ao fundo, debruçada numa janela está Lurdinha.	A: ...do foto. Nós gosta muito, ah. Nós mesmo retoca ela. E o demora, Coroné perdoa nós. Foi muito chão até a Recife e fazia tempos que nós não ia para lado de lá. O amigo recebe retrato do padre Cicero que nós manda pra oce? Nós gosta muito daquele retrato. É legitimo. N : senhor Abraão a Lurdinha tá diferente. A: nós faz questão do capricho. N: a moldura é de bom feitio. Lurdinha! Lurdinha! Oce me avexe aí com as minhas anotação. Oh, se fosse cobra já tinha dado o bote, ó.	
0:12:19	PP/fixo – rosto de Abraão.	A: nós esteve com João Manoel antes de vir pra cá. Foi ele que fala pra nós de morte de dona mocinha. Foi bicheira mesmo seu noqueira?	
0:12:29	PM/mov – plano anterior da mesa na varanda. Seu Nogueira recebe um caderno de Lurdinha.		
0:12:33	PP/fixo – rosto de Benjamim.	A: João Manuel também fala pra nós que ainda pouco teve uns cangaceiros pra lado de maravilha.	
0:12:39	PP/fixo – rosto de seu Nogueira preparando um cachimbo.	N: e na sombra deles o tenente Lindalvo feito o cão, pro mode de segurar os cabras.	
0:12:46	PM/mov – plano anterior da varanda, pan. Lurdinha chora ao ver o retrato. Seu Nogueira tenta consolar	Mulher chora. N: minha santa, e lhe abestalha (?) e bote mais um prato aqui pra janta. Enquanto eu arresolvo ums dividas aqui com o seu Abraão.	

0:12:54	PP/fixo – rosto de Abraão.	A: seu nogueira não nos deve dinheiro non, nós acha mais preciso que amigo nos pague com favor. Ai fica um pelo outro.	
0:13:05	PP/fixo – seu Nogueira observa, com uma lente, um anel.	N: esse negocio de dever favor pra amigo é coisa do muito perigoso. É melhor dever favor pra inimigo.	
0:14:00	PM/fixo – mesa na varanda.	A: mas é um gentileza pequena, quase nada. N: esse Abrão é manso e cascavel... A: mas coronel é só desconfiança, repare se não é um favor de nada. Quem é que faz os entrega pro senhor nos cortume do region, não é Antonio rosa? Pois bom, nós sabe que homem tem passagem garantida, ele passa no volante e passa com cangaceiro. N: os negócio particular de Antonio de rosa me interessa de nada. Seu Abraão, é uma questão de confiança, não se deve abusar da confiança. Não sabe? A: e nós não sabe coroné, mas escute mais uma poquinho, nós...	
0:14:08	PM/mov – gruta azulada, aparecem Padre Cícero, Lampião e Abraão. Plano fecha em Padre Cícero, enquadra Benjamim e desce, enquadrando Lampião beijando a mão do Padre.	A: (fq) ... vai indo na rastro da capiton.	
0:14:17	PP/fixo – rosto de Benjamim	A: Coroné, nós não está de brincadeira, nós vai indo hoje mesmo pro pau ferro ter encontro com coronel João Libório, que nós crer, ser amigo de vosmecê.	
0:14:30	PM/fixo – mesa na varanda.	N: eu Abrão, eu estou cá com um carrapato nas idéia, e até desconfiado, que diabo o senhor Abraão quer com capitão?	
SEQUENCIA 8 – andanças de Benjamim			
0:14:30	PG – paisagem, entardecer, rio e montanhas no fundo.	Legenda: Tentente Rosa persegue grupo.	
0:14:36	PG/fixo – Benjamim parado, escrevendo, ao fundo uma paisagem do canyon do S. Francisco.	Lembrar de preparar retrato do Alto do Píal. Confirmado em Pedra endereço de Zé de Zito.	
0:14:47	PA/fixo – imagem de três homens mortos, pregados em estacas, embaixo um caixão e um morto dentro. Benjamim entra em cena, com duas malas, olha a cena, e sai.		Música "Tenente Lindalvo"(com promisso de morte)
SEQUENCIA 9 – Encontro com Tenente Rosas			
0:15:04	PA/mov – trav.frente, armazém onde estão Tenente Rosa e seus policiais. Eles olham em direção à câmera, Benjamim entra pela direita. Entrega um cartão para o tenente. Câmera pára em Plano americano/fixo, enquanto os dois conversam.	A: Benjamim Abraão, jornalista. T: hum, e o que lhe devo? A: Tenente Lindalvo Rosa? T: Oh xente, não existindo nenhum outro, eu ainda sou o único A: falaram pra nós que o tenente estava atrás dos cabras que foram até o maravilha, pelo visto o tenente agarrou os home. T: : correto. Mas o que lhe devo? A: tentente toma um tinhosa pra gente pode conversa?	
0:15:47	PM/fixo – contra plongée, tenente Rosa em 2º. plano, braço de Benjamim em 1º.	T: ó, seu Benjamim, você me diz a que vem essa prosa, e eu lhe digo: se essa prosa vai.	
0:15:53	PM/fixo – contra-plongee, leve, Benjamim em 2º. plano.	A: então, tenente, os cabras são os mesmos de maravilha? T: é certo. (fq) A: e o tenente se demorou muito no persequison?	
0:16:02	PM/fixo – mesmo plano anterior do tenente Rosa. Tenente bebe	T: não demorei muito não, mas perdi o rastreador, o melhor. A: cabras de Lampião? (fd) T: o xente, e esse povo não é tudo a mesma coisa? A: então, tenente... (fq)	
0:16:15	PM/fixo – Benjamim, mesmo plano anterior	A: ... era cabra de lampion? T: de Corisco. A: e luta foi grande?	
0:16:19	PM/fixo – tenente Rosa, mesmo plano anterior	T: refrega foi rápida, e, findo fim pros cabras (?)	
0:16:24	PM/fixo – Benjamim, mesmo plano anterior	A: e tenente segue pra onde?	
0:16:27	PM/fixo – tenente rosa, mesmo plano anterior, ele se revolta com Benjamim.	L: o xente, esse seu benjamim é muito abusado, não é? O senhor parece que gosta mais de prosa do que mulhé de reza, home.	
0:16:33	PM/fixo – Benjamim observa.	Risos	

0:16:35	PM/fixo – contra plongeé, vemos o teto no fundo.	A: tenente perdoa a curiosidade de nós, é que nós vai indo pro pau ferro e aqui e ali nós vai informando sobre os cangaceiro. T: mas, o amigo tá de preocupação com a vida, não? A: cum vida nós está sempre preocupado, apesar de não ser esse caso de momento. Nós ter outros interesses. T: é? Pois o amigo não se interesse de mais não porque pode até findar comendo terra, não sabe? A: nós já esteve com capitão Virgulino. T: mas seu benjamim, seu benjamim. Seu benjamim Abraão. Olha, o senhor tome cuidado cum que fala, e o senhor pode terminar perdendo a língua, e aí num fala mais não. A: nós esteve cum capitão Virgulino no época da força patriótica, quando ele vai a Juazeiro da padre Cícero. Nós e seu Pedro maia tira retrato da capitão. L: o xente, pois...	
0:17:30	PM/mov – azulado, câmera chega perto de Benjamim ajustando Lampião, depois enquadra Benjamim ao lado do fotógrafo e Padre Cícero.	T: ... eu acho que o senhor deve estar enganado porque, bandido não pode ser capitão e padre também não deve ser coiteiro.(fq)	
0:17:37	PM/fixo – Benjamim sentado numa mesa do bar, ao lado do tenente. Ele abaixa e pega a foto, mostra e passa para fora do quadro.	A: nós foi praticamente criado pela padre Cícero. T: eita, foi mesmo foi? A: olha aqui tenente. É nós e a padre. T: o amigo Benjamim, pode me falar logo onde quer chegar com esse arroteio e acabar com essa prosa mole. A: nós quer chegar na capiton. T: : então somos dois, viu?	
0:18:06	PA/fixo – plongée, mesa do bar, pegando o tenente, Abraão, um policial (cabeça) com a foto na mão.	T: agora O amigo vai me perdoando a pressa, não sabe, que eu já vou indo, entende. Honório, quitério, vamos devolvendo o retrato de seu benjamim que a tarde já corre é longe. A: a retrato fica como presente. T: : o xente, só se for pros meninos, que eu mesmo não tenho muita necessidade não. A: tenente é quem manda	
0:18:22	PD – foto de Benjamim Abraão e Padre Cícero.	A: (fq), pode fica com retrato.	
0:18:25	PA/fixo, plongeé, mesa do bar, igual ao anterior.	A: tenente não se importa de nós tira retrato de amigo? É um presente.	
0:18:29	PP/mov – tenente Rosa, pan para Benjamim.	T: é coisa rápida? A: feito vento.	
0:18:34	PA/fixo – Benjamim se prepara para tirar foto, ao fundo estão o tenente e os policiais esperando.		Som de sino, e trem.
SEQUENCIA 10 – Benjamim chega na estação (Zé do Zito)			
0:18:41	PA/fixo/mov – trem chega na estação, (esq), alguém espera à direita. Grua para direita. Benjamim desce do trem, é recebido, eles se cumprimentam e entram na estação		
0:19:09	PM/fixo – Zé do Zito e Abraão no carro. Movimento atrás.	Z: comigo a palavra é dívida. O senhor dorme na fazenda essa noite e já está resolvido. A: nós não quer criar incomodo pra oce. Z: Que incomodo o que. O senhor trouxe tudo nos conforme dos combinado? A: sim, claro. Z: Bom, tá bom até demais. O turco se aperreia se eu correr mais um cadinho, um? Velocidade, velocidade. Isso é bom feito a peste. Vice turco. Lá em Recife, uma vez, eu já botei quase 60, quase 60 numa pista, mas aqui a estrada é ruim, e esse carro ta mais véio que posição de defecar. O turco parece que tá meio acabrinhado. A: somente uma pouquinho cansado. Z: Então se anime porque a comida é boa e a cama é macia. A: Nós não é turco	Começa a tocar musica do baile
0:20:03	PA/fixo – estrada, anoitecendo, carro de Zé do Zito aparece ao longe e vem em direção à câmera.		
SEQUENCIA 11 – Jantar na casa de Zé do Zito			

0:20:14	PA/mov trav.fr. - mesa de jantar na casa de Zé do Zito. Mulher serve	Z: Esse capitão Virgulino é o cão, o véio admirado (?). Olha, o que tem de gente encangada nele é político, é polícia, é ladrão é a peste. Capitão Virgulino é um homem admirável. É pau sim, tem lá nossas zique zira, mas, é um homem admirável. A: é, quando a capiton esteve na juazeiro da padre Cícero ele e toda cabrueira foram inté muito educado, sabe. Não chegam a arrumar muita confuson não. Z: Ai, seu Abraão, aí o respeito é que era muito. O padre tinha o bicho tomado aqui na mãozinha. Comia aqui juntinho feito cachorrinho de circo. É verdade. Capitão deve ter ficado entristecido com a morte do padre, não? A: padre Cícero era um homem de muitas virtudes, não sabe meu amigo Zé e o principal dela era o coragem. Pois home não tinha um ponto de medo de nada.	
0:21:15	PM/mov – azulado, Padre Cícero fala para Lampião. O plano sai deles e enquadra Benjamim vendo tudo.	(fq)Z: mas, eles tinham lá suas intimidade (fq)A: discrison era outro grande virtude da padre, era um homem sabido, ah? (fq)Z: mas o homem era um santo, não é seu Abraão.	
0:21:31	PA/fixo – mesa de jantar, Jacobina entra trazendo uma cachaça, põe na mesa.	Z: o senhor já viu santo temer alguma coisa? Pra mim, ó, tem medo não pode ser santo. O Jacobina, a conversa aqui não está muito pro gosto de mulher não, viu, você não acha melhor... J: deixa de besteira home, que nas alturas que tu fala até um moco ouve claro a uma légua. Z: mas mulher, tu tá mal criada e muito, visse. Ó, então fique por aí mesmo e se desarme. J: seu Abraão gostou da comida?	
0:22:02	PA/fixo – plongée da mesa de jantar.	A: (?) tava um beleza dona Jacobina. J: eu fico perguntando isso porque tem gente que não aprecia muito não e fica dizendo por aí que minha comida é ruim. Z: mas que pergunta descabida da gota, visse Jacobina?	
0:22:15	PA/fixo – mesa de jantar.	J: então quer dizer que o senhor Abraão pretende filmar o capitão Virgulino Ferreira? A: nós pretende sim. J: e não tem problema de saúde? (?)	
0:22:23	PP/fixo – rosto de Zé, em primeiro plano rosto de Jacobina desfocado.	Z: o seu Abraão tem lá suas garantias, não sabe não, filha? Hum? O capitão conhece o danado.	
0:22:32	PM/fixo – Jacobina em 2º. Plano, em 1º. Rosto de Zé.	J: eu acho é muito bom que ele se agrade daqui e não venha fazer as confusões dele. Graças a seu Zito, pai de Zé.	
0:22:42	PM/fixo – Zé – mesmo plano anterior.	Z: eles tinham lá as suas intimidades, não era?	
0:22:45	PM/fixo – Jacobina em 2º.plano, olha para Zé e fala em tom conspiratório.	J: esse homem é mole feito vara verde para bebida. Depois fica todo esmorecido por aí.	
0:22:51	PM/fixo – Zé em 2º. Plano, mesmo anterior	Z: tu tá pior que polícia, hoje heim mulher. Eu vou colocar um disco.	
0:22:58	PM/fixo – Benjamim bebe e ri para Jacobina.		
0:23:00	PA – noite, casa de Zé, no alto.	***	
SEQUENCIA 12 – flerte entre Benjamim e Jacobina			
0:23:03	PM/ Jacobina e Benjamim conversam, um bem próximo ao outro. Pan direita, enquadra uma vitrola, depois volta e vemos Zé do Zito, dormindo na cadeira. Ele levanta o rosto e olha para os lados.	J: seu Abraão parece um homem muito conhecedor das coisas. A: nós já correr muito chon dona Jacobina, e ainda pretende correr muito mais, é. J: um homem que conhece tantas coisas também deve ser muito sabido. Sabe observar. O senhor não tem medo de se meter em confusão não? O senhor fica burilando onça e onça braba não tem quem segure. A: se nós tem medo, dona Jacobina, acaba amofinando, e onça, nós acalma. J: rapaz... A: e dona Jacobina, tem medo de onça braba? J: onça braba eu amanso no grito. A: parece mulher de coragem... J: mais corajosa que muito macho que tem por aí...	
SEQUENCIA 13 – Bando num barco – músicos tocam			
0:24:26	PM/fixo – Lampião e seu bando no barco.	L: quem é o musico dos bons aqui?	

0:24:31	PM/fixo – homens de branco, parados no barco.		
0:24:33	Plano anterior de Lampião e grupo.	L: viche Maria, parece que esses todos perderam a fala, Luiz Pedro. Vamos logo, quem sabe tocar uma coisa bonita?	
0:24:42	Plano anterior homens de branco, um levanta a mão.	(fg) L : é o senhor o músico?	
0:24:47	Plano de Lampião e o bando.	L: Pois se avexe que a gente está muito necessitado de uma moda.	
0:24:50	PM/fixo –músicos, mesmo plano anterior. Ele pega a rabeca, afina e começa a tocar.	M: capitão, tem um tal de um baile perfumado, que eu não sei tocar direito não mas eu vou fazer uma meia sola aqui pra ver se é do seu agrado.	
0:25:03	PM/fixo – bando. Lampião olha para os outros.		
0:25:06	PM/fixo, contra plongee do musico tocando rabeca.		
0:25:17	PM/fixo – bando.		
0:25:25	PM/fixo, contra plongee do músico.		
0:25:30	PA/mov – pan esq-dir – entra em cena o barco de Lampião, eles assistem ao músico.		
0:25:50	PA/fixo. mesmo anterior. Há um corte na música. O barco entra novamente em cena, o bando observa o músico.	Voz de Benjamim em árabe Legenda: chegada a pau ferro.	
SEQUENCIA 14 – Pensão de D. Arminda			
0:26:12		Pensão de... como é mesmo o nome dela? Dona... Dona Arminda.	
0:26:20	PP/fixo – rosto de dona Arminda	Ar: sou eu mesma, mas tu sois inglês é? A tua fala é muito enrolada.	
0:26:26	PA/fixo – roda de 4 pessoas sentadas na sala de Arminda, incluindo Abraão.	A: nós é libanês, mas minha nome é benjamim Abraão.	
0:26:32	PM/fixo – Dona Arminda e ao ado um senhor sentado.	Ar: moço aí é chegado do Zé, é?	
0:26:36	PA/fixo – grupo sentado. Mesmo anterior.		
0:26:38	PP/fixo – rosto de Abraão. Ele olha para os dois lados e fala.	A: pra falar a verdade pro senhora, nós é amigo de outro amigo dele.	
0:26:47	PA/fixo – grupo sentado na sala.	A: nós conhecer o pai dele, o velho Zito. Quando ele viaja até Juazeira pra encontrar a padre Cícero. Ar: o veio Zito era uma maravilha, mas o filho... A: mas nós está aqui mesmo, dona Arminda, é pra certa outros assuntos...	
0:27:09	PP/fixo – rosto de Arminda.	Ar: e que oficio o amigo tem?	
0:27:11	PP/fixo – rosto de Benjamim, meio desconcertado, olhando para o lado.		
0:27:13	PP/fixo – moça que costura em 2º. plano, benjamim em 1º. Ela abaixa o rosto e sorri.		
0:27:15	PP/fixo – rosto de Benjamim olhando sério, com pena.		
0:27:17	PM/fixo – Pedro, marido da moça, tece uma esteira.		
SEQUENCIA 15 – Conversa de Benjamim com Coronel José Libório			
0:27:20	PM/ - janela fechada vista na diagonal, Benjamim entra em cena, a câmara acompanha para a direita. Ele bate na porta. Alguém abre. Ela reponde e abre a porta.	A: Boa tarde, nós quer fala com coroné João Libório. M: o senhor aguarda um momento que eu já vejo se o coroné pode atender. A: brigada.	
0:27:51	PA/ - de dentro da casa, vemos Benjamim entrando pela esquerda, no fundo do quadro. Ele entra numa sala e vem em direção à câmara, senta em 1º. plano, de perfil. Coronel entra no fundo. Benjamim se levanta e cumprimenta-o.	L: benjamim Abraão! A: Coronel João Libório.	
SEQUÊNCIA 16 – vaquejada			
0:28:22	PM/ mov- cavaleiros em movimento, câmara segue em pam, arbustos atrapalham a visão.	falas da cavalgada, gritos.	
0:28:41	PA/fixo – João Libório, Benjamim filma o grupo que cavalga. Na direita há um espaço verde.		
0:28:43	PM/frontal – através de arbustos e de cavalos passando vemos os dois assistindo/filmando.		
0:28:46	PA/fixo – plano anterior. Benjamim pára de filmar e se levanta.		
0:28:49	PM/frontal – Benjamim fala com o coronel, enxugando o rosto.	A: é, nós acha melhor repetir, né. Boi passar um pouco longe, L: oh, né, manda solta outro boi porque esse passou um pouco longe.	
0:29:01	PA/fixo – mesmo anterior. Coronel fala para os boiadeiros, gesticulando.	L: e quando pega tem que caí, bem aqui. Aqui em frente a essa...essa máquina aqui.	

SEQUENCIA 17 – Benjamim negocia com Adhemar em escritório			
0:29:10	PA/fixo/mov – plonge, escritório de Ademar. Este conversa com Benjamim. Benjamim entrega a carta, Ademar levanta lendo, câmera acompanha. Ele vem em direção à câmera, fica em 1º. plano e Benjamim no fundo. Enquanto responde, Ademar caminha pelo escritório, passa atrás de Benjamim e a câmera acompanha. Câmera pára em plano aberto da mesa.	Ad?: batata Abraão, e ele lhe passou alguma procuração, algum documento, alguma coisa? A: coroné João libório manda esse carta pra Ademar. Ad: vamos ver. A: enton? Ad: a proposta não é ruim. O homem é muito desconfiado. Ele ainda se lembrava de mim? A: enton, ele chega até mostra pra nós carton de obra (?) firme. Ad: ah, quer dizer que ele vai nos deixar perto do capitão Virgulino e vai nos emprestar o dinheiro para a sua manutenção?	
0:30:22	PP/fixo – 1º. plano cabeça de Benjamim, em 2º. plano o rosto de Ademar.	A: exatamente. Ad: e ele garante o equipamento junto a policia e junto aos bandidos?	
0:30:29	PP/fixo – rosto de Benjamim em 2º. plano, em 1º., Ademar.	A: ele vai faz pra nós salvo conduto.	
0:30:34	PP/fixo – Ademar, mesmo anterior.	Ad: e o dinheiro que o coroné empresta ao senhor Abraão seria pago com o filme?	
0:30:38	PP/fixo – Abraão, mesmo anterior.	A: claro que sim.	
0:30:42	PM/fixo – vemos Ademar e Abraão através de um ventilador em movimento.	Ad: e se o filme não der dinheiro? A: olha Ademar, tudo que nós pode faze é aposta. E quando gente aposta nós acredita no vitória. E eu, benjamim Abraão, ser bom apostador. E até hoje, graças Deus, sai vitorioso sempre. Ad: eu conheço há bastante tempo a sabedoria do amigo e conheço o faro apurado para bons negócios. Mas eu, eu, Ademar Albuquerque, prefiro jogar com a lógica e não com a sorte.	
0:31:22	PM/fixo – plongée, vemos a mesa a partir do teto.	A: Ademar não precisa se preocupar tanto com pagamento de dívida com coroné, eu vai ficar responsável por ela, né?	
SEQUENCIA 18 – Barco			
0:31:31	PA – barco entra em cena, velejando suavemente. Câmera acompanha.	Legendas: projetar o filme da vaquejada...para Cel. João Libório. Depois disso, preciso encontrar o capitão.	
SEQUENCIA 19 – Sangramento de traidores de Lampião			
0:32:11	PA/fixo – contra plonge leve, um grupo de 4 homens (cangaceiros) estão ajoelhados, em volta tem cangaceiros e Lampião. Ao fundo uma igreja. Lampião fica andando em volta deles e repreendendo. Ele pega a espada para sangrar o homem.	L: eu não afirmei a esses cabras que eu não tolero esse tipo de comportamento. Me desobedecendo em coisa que eu já tinha assuntado. Eu não afirmei? E não queria saber de vocês de conversarever rodagem. Tu sabe o que eu faço cum peste que me traz essa desconfiança? Heim? Tu sabes?	
0:32:51	PP rosto de Lampião, fazendo gesto de que está enfiando a espada no homem. Espirra sangue em seu rosto. Ele faz o mesmo com 3.		Sons
0:33:27	PA/fixo – mesmo anterior	Tu tá vendo o que eu faço cum gente (?) seu cão? Tu tá vendo num tá? Eu nunca vi cabra macho corado na minha frente. Tu não vai comer terra só pra tu contar o que acontece quem desobedece o capitão Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião, governador do sertão.	
SEQUENCIA 20 – Benjamim num bar do sertão			
0:34:02	PP – garrafa de pinga com um bicho dentro, vemos o rosto de Abraão, olhando para a garrafa.		
0:34:04	PM/fixo, Abraão conversa com um homem debruçado num balcão de bar. Benjamim se levanta e sai.	A: e ele não matou mesmo a delegado, é? E homem, oce sabe onde tá homem? H: sei não senhor. A: quanto nós deve pra oce?	
0:34:27	PA/fixo – ao fundo o bar, em 1º. plano, passa uma procissão com um morto. Benjamim aparece no fundo do quadro, saindo do bar.		
SEQUENCIA 21 – Libório e Benjamim assistem filme de vaquejada			
0:34:49	PP/fixo – rosto de Benjamim e Libório assistindo algo no cinema.		Sem som
0:34:53	PA/mov – filme em p&b dos bois sendo caçados.		
0:35:04	PP/fixo – rosto de Benjamim e Libório assistindo algo no cinema.		Sem som

0:35:07	PA/mov – filme em p&b dos bois sendo caçados.		
0:35:17	PP/fixo – rosto de Libório assistindo algo no cinema.		Sem som
0:35:20	PA/mov – filme em p&b dos bois sendo caçados.		
SEQUENCIA 22 – Arminda e Benjamim conversam – câmara espia			
0:35:22	PD/fixo – garrafa de licor, taças e uma bandeja. Uma mão serve e retira a taça .	(fq)A: dona Arminda, a senhora tinha que vai pra lá. Amigo do senhora fica bêbado igual barata. (fq)Ar: mas que amigo seu Abraão? (fq) A.: ah, mas Zé do Zito, é?	
0:35:35	PM/mov – pan/trav enquadrando a mesa onde estão Arminda e Abrão, em primeiríssimo plano aparecem jarros, plantas, uma parte da parede, até enquadra-los sem nada na frente. Depois que Benjamim fala bem baixinho, sobre a garota, a câmara faz o percurso de volta, rapidamente.	Ar: ah, o senhor deixe de brincadeira viu, de gente daquela eucaristia eu quero mais é distancia. A: mas tava muito bêbado o bicho. Ar: oh, auxiliadora minha filha, descole daqui, vá ver se Pedro já quer ir se deitar. r: me conte mais da fita seu Abraão, o coronel Liborio apreciou? A: coronel? Achou um maravilha. Mas fica com medo dona Arminda. Depois, foi aquela bebedeira e a Zé do Zito, ó... dona Arminda, fala uma coisa assim pra nós. (?) até que é bonitinha, mas casa com Pedro. Menina num parece aprecia muito marido dela é. Ar: olha aqui seu Abraão, tem certas situação que nós prefere num comenta. Eu acho que o senhor também devia dar mais atenção e não viver falando nem comentando. Deus sabe o que faz e foi muito bom pra ela. A: perdoa se nós é intrometido né. Mas era só curiosidade.	
SEQUENCIA 23 – Rosas violenta casal por informações sobre Lampião			
0:36:52	PA/mov – trav.frente – plano vai fechando em Rosa. Tenente Rosa fala, perto da câmara, olhando para fora do quadro. Atrás dele, no fundo do quadro seus homens ameaçam homem e mulher. O plano fica fechado no rosto de Rosa, no fundo os homens agarram a mulher.	T: A pois,, quer dizer que Antonio das serras (?) pobre feito miserável, vive aí atulhado de coisa em casa é? Pois eu to achando que esse Antonio da serra é um cabra muito do safado. Tu não é cabra muito do safado não? O xente, e tu fica acoitando bandido em casa e não é safado não é? A pois tu é ladrão também num sabe? Mas tu sabe onde Lampião se escondeu, tu num sabe? Digo o xente, é muito engraçado, toda vez que a gente pega esses cabra, se diz favor fazer pra Lampião. E depois ninguém sabe, ninguém viu, ninguém sabe o paradeiro desse homem. Será o impusivi? Tu faz fé Honório? H: num faço fé de jeito nenhum. E já acho que esse cabra é um cabra pra lá de mentiroso. T: tu acha mesmo? H: ah, to lá certeza. Tu é um cabra muito miserável não é seu cão? Tu é ladrão da gota serena. A muié do cabra é outra víbora, muito da nojenta. T: a pois seu Antonio, chegou aqui aos meus ouvido, num sabe, a notícia de que Lampião até apadrinhou um dos teus meninos e tu nem sabe, não faz idéia de onde o homem se escondeu é? H: tu tá loco é home? T: que isso, vamo com calma cum ele. O cumadre, tu também não sabe de nada não? E ficou moca foi? O xente parece que comeram a língua dela. O Honório, repara aí se esse moça fala. H: arreparo e arreparo é logo. A mulhé num qué fala não? Segure nos arreio da cadela pra mode nós vê se a mulhé é calada de verdade ou se é só quando finge. Vigé que a galinha tá siscando.	
BLOCO 2: ENCONTRO COM LAMPIÃO – FILMAGENS			
SEQUENCIA 24 – Benjamim encontra Lampião			
0:38:33	PM/mov – Benjamim andando no meio da floresta, câmara acompanha, trajetória. (câmera na mão)		Música

0:39:06	PM/mov – costas de cangaceiros andando pelo mato. Câmera acompanha na mão. Eles chegam num lugar onde estão o restante do bando. Os homens param e a câmera continua. As pessoas olham para a câmera com certo estranhamento. (ponto de vista de Benjamim). A câmera enquadra Lampião e Maria Bonita. Lampião olha de cima até embaixo. A câmera passa por trás dele, pega-o do outro lado, de frente para Benjamim. Quando Benjamim começa a falar o plano fecha nele.	L: ruma lá meu véio. (?) L: To vendo que os menino tão muito do camarada. Noutras épocas o amigo já tava era morto. A: como vai capitão? Capitão num recebe os encomenda que nós manda pro ocê.?	
SEQUENCIA 25 – Benjamim no bando			
0:40:12	PM/fixo – Benjamim sentado de lado, escrevendo no diário, ao fundo vemos a mata.	Legenda: até agora não foi permitido para nós, falar com capitão. Não entendo o que acontece. Não somos prisioneiros, mas tratados com desconfiança o tempo todo, o tempo todo... Até aqui nada anormal com o bando. Parece que Capitão está assim...muito mudado. Grupo parece se divertir despreocupadamente. Apenas o ajudante de ordem de D. Maria... se aproxima de nós para pegar informações.	Fala de Benjamim em libanês.
SEQUENCIA 26 – Benjamim conversa com Lampião: negociam as filmagens			
0:40:55	PA/mov – pan sobre um rio com pedra, ao final o bando está preparando coisas. A câmera acompanha um que carrega água. Segue-o pelo mato até que ele chega numa barraca. A câmera continua seu passeio, uma mulher passa por ela. Vemos, embaixo, um grupo de pessoas sentadas, a câmera observa através de arbustos.		Música
0:41:49	PM/fixo – Lampião, em 2º. plano, Benjamim, de costas, em 1º. plano, ao fundo, Maria Bonita observa.	L: e essa? A: ah esse? Esse é primo nosso lá de Recife. Capiton recebe encomenda com retrato de padrinho que nós manda pra oce num foi? Perdoa nós estar sendo assim um pouco abusado mas por um momento nós pensar que capiton não está lembrando mais de nós. L: oh seu Abraão, da sua cara eu não tinha muito recordamento não. Mas de sua fala, essa eu nunca me esqueci. Oh xente, seu Abraão costuma andar com foto de cabra safado na bolsa é? Esse é metido a valente mas num vale um reis rasgado, num vale. A: nós tira retrato e nunca mais encontra homem pra entrega ne	
0:42:31	PP/fixo – plongeé, mão de Lampião rasga a foto do tenente Rosa.	L: pois agora é que o amigo não entrega mesmo.	
0:42:36	PM/fixo – Lampião, Benjamim e Maria Bonita. Volta ao plano anterior.	L: me fale da fita seu Abraão. A: ah, sim,	
0:42:39	PP/fixo – rosto de Benjamim	A: vamos ao que interessa pra nós. Capitão já está sabendo de minhas pretension né? Pois bom, nós quer, assim, com confiança, faz filme com capiton e a bando dele. Nós ficaria com capiton por uns dias e filmava os coisa necessária.	
0:42:58	PM/fixo – Lampião, Maria Bonita e Benjamim – plano anterior	L: e vosmece pode me dizer que historia é essa que seu Abraão quer filmar.	
0:43:01	PP/fixo – rosto de Benjamim	A: olha capitão, não é assim uma história. O que nós quer era filma capiton e a bando.	
0:43:09	PM/fixo – Lampião – mesmo anterior	A: como vivem, o que eles faz, mostra as pessoas da grupo, todo mundo. L: em que interesse seu Abraão quer isso?	
0:43:18	PP/fixo – rosto de Benjamim	A: olha capitão, nós sabe que amigo gosta da dinheiro. E nós também gosta, um filme desse, o gente exibindo por esse mundo de Deus, nós vai ganha muito dinheiro.	
0:43:31	PM/fixo – Lampião – mesmo anterior	Nós já conhece negocio né capiton, e negócio é bom.	
0:43:35	PP/fixo – rosto de Lampião.	Além disso, capiton vai ficar mais popular ainda né, e todo mundo vai ficar sabendo até onde vai poder da governador do sertão. Todo mundo mesmo é capiton, aqui e na estrangeiro.	

0:43:50	PM/fixo – Lampião mesmo anterior	L: se o amigo está aqui comigo é por modo da confiança que deposito na sua pessoa que já vem de vários tempos, e por causa da amizade do senhor com João Libório, que é homem da mais perfeita confiança. Eu fico é preocupado mesmo é com o perigo disso. Seu Abraão não acha que vai ser um tanto perigoso não?	
0:44:10	PM/fixo – leve contra plongée, Benjamim de frente paa Lampião, ambos de perfil.	A: pra falar a verdade pra ocê capiton, nós não acha não. De certo modo, vai ser até muito bom pra capiton. L: esse seu Abraão tem é mer nas palavras. A: capiton, excelencia, nós dá fé em nossa opinião, é. L: então a gente já começa amanhã? A: se capiton diz, tá dito. Amanha tudo vai estar pronto logo cedinho, cedinho.	
SEQUENCIA 27 – Primeiras filmagens de Benjamim			
0:44:33	PA- câmera no meio do mato. Entra em cena Lampião e Benjamim, se posicionam do lado da câmera e conversam. Benjamim sai de cena, Lampião faz pose de que está filmando, Benjamim fica de costas em frente á câmera, só vemos suas costas.	L: e como é que funciona esse negócio? A: ah, esse câmera é muito simples de funciona, sabe capiton. Capiton tá vendo esse manivela aqui, ah? Pois bom, nós rola ela aqui pra dar corda, claro que a firme nós coloca dentro, aí, nós olha aqui nesse buraco aqui e vê o que nós vai firma. Depois nós disparamos apertando esse botão daqui. Aí o câmera começa faz filme e depois da filme revelado é que nós vê resultado. L: pois dá corda na bicha (?) agora. L: tá pronto? Pois bem, meu veio, se achegue pra lá diante dela que eu vou me certificar se o que tu diz é pura verdade, chegue pra lá. A: não tem problema nenhum, ah. Mas capitão não se demora muito pra gente num perde muito firme. L: vamos fazer um acordo seu Abraão? Por enquanto eu é que dou as ordens por aqui. Chegue pra lá. A: ah, sim, claro eh.	
SEQUENCIA 28 – Bando reza			
0:45:52	PM/ - Benjamim filma, do lado direito, do lado esquerdo, ao fundo, está Lampião e o bando agachados, rezando.	L: minha pedra cristalina que mato fosse achada entre o cálice e a ostia consagrada. Treme a terra mas não treme o nosso senhor Jesus Cristo no altar. (repete). Assim treme o coração dos meus inimigos quando olharem pra eu. (repete)	
0:46:22	PM/fixo –Benjamim, na mesma posição que o plano anterior, mas seu objeto de filmagem muda, agora vemos um lado e o bando do outro lado pegando água.	Legenda: grupo rezando ao meio dia sobre as sombras...de uma arvore. Lampião lendo.	
SEQUENCIA 29 – andanças do bando/filmagens			
0:46:23	PM/ - contra plongée, Benjamim anda escrevendo, câmera acompanha. Ele pára, olha para trás e chama com as mãos. Ri e continua andando, saindo de quadro. Depois, passa seu ajudante carregando a câmera.	Legenda: Paisagem do sertão ao amanhecer. Grupo caminha no mato, um atrás do outro...em direção à floresta.	
0:46:39	PM/fixo – Benjamim está na mesma posição de filmagem, seu objeto é Maria Bonita.		
0:46:45	PP/fixo – rosto de Benjamim, em 2º. plano está seu ajudante (cangaceiro)	A: Dona Maria, repete pra nós de novo que nós errar aqui, eh.	
0:46:51	PM?fixo –Benjamim filme Maria Bonita, mesmo plano que anterior.	Agora sim dona Maria.	
0:46:56	PM/ - Benjamim explica para o seu ajudante como funciona a câmera.	Legenda: grupo pega água para abastecer. Preparando comida,	
0:47:02	PM/fixo – mulher filma, do lado esquerdo, do lado direito, ao fundo, Benjamim conversa com Lampião e Maria Bonita.	Leg: comendo melancia. Mulheres do grupo juntas. LG: Lampião dá ordens para a câmera.	
0:47:09	PM/fixo – Benjamim filma o bando agachado, rezando, mesmo plano anterior.	L: Uma chave de (?) eu me fecho.	
BLOCO 3: VOLTA À CIDADE			
SEQUENCIA 30 – Tenente Rosas tira satisfação com Benjamim (e mostra cabeça do ajudante)			

0:47:23	PA/fixo - contra-plongee, porta de entrada da casa da dona Arminda. Ao fundo, tenente Rosa sobe uma escada e encontra com Benjamim no topo. Do lado de fora tem um policial. Os dois descem as escadas juntos. Plano fixo. Eles descem as escadas e param em frente à câmara. Vemos os dois de corpo inteiro. Os três saem de cena pela esquerda. A iluminação forte faz com que vejamos suas sombras na parede da casa.	A: tenente Lindalvo Rosas, que novidade trás oce aqui. L: opa seu benjamim, como tem passado? Soube que vosmece foi preso por um bando de cangaceiro. Pelo menos é o que tão falando lá na cidade, num sabe. E todo mundo tá comentando. A: tenente, perdoa a pressa. Mas nós está um pouco avechado, num sabe? Nós vai viaja ainda hoje pra Recife, tem que resolver uns conta, acertar pagamento. L: olha aqí camarada, não se meta de besta comido não que eu já estou cheio de falação atravessada num sabe? E eu não estou aqui pedindo explicação pra ninguém, não. Eu to mais aqui pra pedir um serviço, tá mais pra um favor. A: tenente desculpa se nós parece arisco, mas realmente nós está com muita pressa. Enton tenente diga logo pra nós o que que é, que depressinha nós vai resolver tudo. L: pois vai lá em cima vorte e pegue a sua maquina que eu, estou desejoso que vosmece me faça um retrato. A: escute tenente, mas assim de noite? Com essa luz? Muito escuro, não dá. L: o xente, e é home? A pois o amigo então arrume só um tempinho pra eu lhe mostrar uma coisa bem bonita que eu trouxe pra vosmece ver. Vem cá, chegue. Vem cá seu benjamim.	
0:48:41	PM/mov – tenente Rosa e Benjamim caminham ao lado da parede da casa. Câmera acompanham em pan. Eles param em frente a algo. Um homem tira algo de uma vasilha, é a cabeça de alguém. Benjamim tira um lenço e leva no nariz, falando algo em libanês.	L: o xente, o homem está se afroxando seu benjamim. Oxe, A pois me diga se isso aí não é a imagem mais justa do mundo?	
0:48:59	PP/fixo – rosto de Benjamim, espantado.		
0:49:02	PM/fixo – p&b – imagem de Benjamim ensinando para seu ajudante a como mexer na câmara.		
0:49:04	PM/fixo – p&b - Benjamim filmando, e seu ajudante atrás. Os dois se olham sorrindo.		
0:49:05	PP/fixo – rosto de Benjamim, assustado, olhando para a cabeça cortada.		
SEQUENCIA 31 - Prepara para viajar			
0:49:08	PA/fixo – Plongée, vemos o quarto de Benjamim de cima. Ele se arruma. Tem um mala em cima da cama, ele coloca algo nela e fecha. Pega a outra mala, olha em volta e sai.	Legenda: viagem preparada. Emoldurar fotos em Recife. Não esquecer encomendas do capitão. Revelar o material filmado.	
SEQUENCIA 32 - Recife – Benjamim faz compras			
0:49:35	PA/mov – cidade de Recife, carros passam, Benjamim, ao lado de alguém, caminha pela rua, em direção à câmara. Plano sobe, vemos o topo de um prédio ao fundo.	--	
0:49:45	PM/ - Benjamim e um homem caminhando na rua.		
0:49:57	PP/ - Benjamim abre um frasco de perfume e cheira.		
0:50:03	PA/fixo - Benjamim e seu amigo em uma loja, do outro lado do balcão o vendedor.	V: é legitimo. A: eu acredita. Flour d'amor. E o uisque? V: qual uisque? A: White Horse. V: white Horse nós temos. A: eu vai leva um caixa desse. Ce vai faze precinho bem baixinho pra nós né? V: lógico.	
0:50:36	PP/fixo – rosto do vendedor.	V: O amigo é mascate?	
SEQUENCIA 33 – Benjamim na casa de parentes			
0:50:39	PP/ copo sendo servido com uma bebida esbranquiçada.	S: Ibraim, Ibraim, (fq)	
0:50:46	PA/fixo – PA sala da casa de Said. Said vem para frente do quadro. No fundo, Benjamim fala.	S: ... seus visita são cada vez mais rara. A: Said, em breve nós espera estar aqui de vez. Se Deus quiser, tudo vai dar certo. E ai nós vai fixa residência aqui.	
0:51:00	PM/fixo – 1º. plano, Benjamim sentado de perfil ao fundo, Said fala em pé. Said para em frente a Benjamim.	S: você fala muito Ibraim. Há pelo menos 5 você fala pra eu que vai voltar, que os coisa agora vão melhorar porque você vez a grande negocia. A: era só o que faltava pra eu. Said , desde quando nós precisa alguém acertando nossos ponteiros.	

0:51:19	PA/fixo, sala de Said, o plano é um pouco escuro, tem uma grande sombra.	S: ri A: desta vez Said, negocio é pra valer.	
0:51:27	PP/fixo – rosto de Benjamim e Said, conversando em tom confidencial.	S: legenda: que negócio é esse? A: legenda: depois você vai saber.	
0:51:33	PM/fixo – família sentada na sala.	A: meninas, nós vai tirar retrato muito bonita de oces.	
SEQUENCIA 34 – Lampião joga com Cel. Libório			
0:51:40	PA/ - mesa com cangaceiros, Lampião, e João Libório, jogando. Câmera vai rodeando lentamente a mesa.	JL: muito bem capitão Virgulino. Se o que eu lhe trouxe foi do seu inteiro agrado, vou lhe fazer outro todo original. L: pelo que (?) coqueiro me disse que coronel estava meio avechado pra tratar comigo. JL: é um assunto meio delicado. E conhecendo vosmece como eu conheço, sei que arroteios não é a sua preferência. Passo. L: nesse mundo se tem amigo de pouco e inimigo às sacas. O coronel é meu amigo de total confiança, e assim sendo, não carece de arroteio nenhum pra me falar o que achar direito.	
0:52:13	PM/ Lampião e um cangaceiro.	JL: quer carta? L: outra.	
0:52:17	PM/mov – mesa de jogo, câmera continua seu movimento lentamente.	JL: bem, capitão, como já lhe disse é um assunto um pouco delicado. É sobre a historia de tonho da serra.	
0:52:24	PM/mov – Lampião e o cangaceiro.	L: avance. Essa historia já rodou o mundo e eu estou ainda na precisão de saber a verdade.	
0:52:28	PM/mov – câmera já está do outro lado da mesa, pega João Libório do lado esquerdo. Ao fundo vemos parte do rio.	JL: Zé de Zito delatou o homem em troca de alguns favores. L: o coronel tá blefando. JL: capitão tá pagando pra ver?	
0:52:40	PP/mov – rosto de Lampião, ao fundo, o rio. Movimento lento em volta dele.	L: ainda não. Quer dizer que o Zé do Zito tá com essa safadeza.	
0:52:46	PP/mov – câmera sai de Lampião, passa pelas costas de um cangaceiro e chega até João Libório.	JL: bem, vosmece sabe que eu sempre tive uma certa desconfiança de Zé de Zito embora respeitasse muito o pai de Zito.	
0:52:53	PM/mov – câmera enquadra a mesa, sempreem movimento lento.	L: mas a conversa já está conversada e eu vou tirar a limpo.	
0:52:58	PP/mov – Lampião .	L: agora eu pago pra ver coroné.	
0:53:00	PP/mov – Coronel e cangaceiro.	C: e ontonce?	
0:53:02	PP/plongee, mesa de jogo, alguém mostra uma carta.		
0:53:03	PM/mov – mesa do jogo.	JL: vinte meu capitão. L: ta cum a peste. E tu quinta feira? Pago dobrado.	
0:53:15	PP/ mesa do jogo, alguém retira todo o dinheiro.		Música
BLOCO 4: SEGUNDO ENCONTRO (FILMAGENS)			
SEQUENCIA 35 – Benjamim no sertão			
0:53:22	PA/fixo – Benjamim sentado numa pedra, escrevendo.	Legenda: preparar equipamento. Levar 5 rolos de filme. Mandar relatório pra Ademar na Aba filmes.	
SEQUENCIA 36 – Segundo encontro com Lampião			

0:53:36	PP/mov – câmera pega o reflexo de pés na água, vai subindo lentamente até enquadrar Lampião e Benjamim. Lampião se levanta, tira a espada e coloca no pescoço de Benjamim. Benjamim, assustado passa o pano pelo rosto.	A: olha capiton, pro momento nós pensar que não fosse encontra oce nunca mais, eh. Vocemece tava muito aborrecido da ultima vez que nós tava junto. L: mas já passou e é conversa mole. Assim sendo vamo deixar essa prosa pra depois. Primeiro eu queria que o amigo ficasse na ciência que as coisa estão ajuntada por aqui e eu tenho precisão de acabar logo com essa historia, num sabe? A: nós espera não estar sendo peso pra capiton. L: e se tu fosse peso tu não tava mais aqui nada, meu velho, oh xente, seu Abraão sem querer tá ficando muito metido. Me adianta se falta muita coisa pra nós acabar a fita. A: olha capiton, nós já tem idéia de tudo que nós vai faz. E assim, nós acredita que logo, logo nós vai termina trabalho. Nós só quer perguntar um coisa pra capiton, se for assim um ofensa, capiton tem que perdoar nós. Mas ser assim um pouco atrevido faz parte de trabalho de nós, né. Oh, nós tava pensando capiton se caso oce ou alguém da grupo tiver um briga combinada, eh, um coisa marcada, se nós não pode firmar. L: não. Seu Abraão não tem medo de morrer não? Por Deus que tem hora que eu penso que não. Passar bem seu Abraão. Eu me afeiçoei a sua pessoa e agradeço os cartão que estão muito bom. Nem corone tem um desses. boas tardes seu Abraão. A: Legenda: escapei por pouco. Escapei por pouco.	
SEQUENCIA 37 – Bando posa para foto			
0:55:24	PA/fixo – Lampião, Maria Bonita e outra mulher posam para foto.		Música
0:55:26	PP/fixo – Benjamim, com a máquina fotográfica dá indicações.		
0:55:29	PM/fixo – um casal posa para foto		
0:55:32	PM/fixo – Lampião e Maria Bonita posam para foto.		
0:55:34	PP/fixo – Benjamim, com a câmera, pede, com gestos, para se juntarem.		
0:55:39	PA/fixo – todo o bando posa para foto.		
0:55:43	PP/fixo – Benjamim olha, com máquina, sorri.		
0:55:47	PM Maria Bonita penteia Lampião – pan leve.	M: tá vendo como o bicho é manhoso seu Abraão, isso gosta que só desses carinho, não é Virgulino? L: minha filha, seu Abraão não tá muito interessado nessas coisa não.	
0:56:05	PP/fixo – rosto de Benjamim	A: pois nós tá sim heim capiton, nós tá muito interessado em tudo que fala de oce.	
0:56:10	PM/fixo – Maria Bonita e Lampião, que joga perfume		
0:56:14	PP de Lampião jogando perfume na câmera.		
SEQUENCIA 38 – cotidiano do bando			
0:56:18	PA/fixo – grupo de cangaceiros ouvem um cangaceiro (Corisco) contar suas histórias. Pan para direita, Lampião dá uma ordem.	C: eu tava, tava comendo (?) é o home, é o home (?) eu pedindo pra ter as calmas, pra não ir cum muita cede quebrar a moringa (?), eu indo direitinho, Dadá querendo dá o bote. Ai eu vi que era o home, e ele vinha brabo. Fui arrodando, fui arrodando, quando cheguei daqui pra li com meu punhao na mão mas dei um grito, o cabra teve um medo, que caiu por cima das fezes (?) M: risos C: mas a virilha (?) do home ficou uma nojeira, mas eu me ri tanto, quase não conseguia sangrar o peste. L: vamo começa.	
SEQUENCIA 39 – Baile no sertão			
0:56:55	PD de uma rabeca sendo tocada. A câmera vai se afastando, vemos o grupo que toca, e ela passa pelo meio de casais dançando.		Música Baile perfumado.
0:57:09	PM três cangaceiros dançando.		
0:57:12	PP casais dançam, câmera passa por eles.		
0:57:15	PM cangaceiro dançando, meio desfocado.		
0:57:18	PM Lampião e Maria Bonita dançando.		
0:57:20	PA – Alguém pega uma garrafa e se serve.		
0:57:23	PP tambor.		

0:57:25	PP rabeça e músico.		
0:57:26	PM Lampião e Maria Bonita dançam.		
0:57:29	PP pés dançando		
0:57:31	PP/ contra plonge de casal dançando, câmera sobe		
0:57:33	PM câmera procura algo para enquadrar e mostra Lampião e Maria Bonita		
0:57:37	PM/ em 1º. plano um casal dança, meio desfocado, ao fundo o grupo toca.		
0:55:39	PM Benjamim filmando, câmera enquadra-o, passa por ele e pega o bando dançando, passando por eles.		
0:55:43	PM cachorro andando no meio dos pés. Sobe, enquadra um casal, vai para direita, em chicote.		
0:55:46	PM, pan sobre os casais dançando e no fundo os músicos tocam.		
0:57:50	PM - Câmera passa pelos casais dançando e vai até Benjamim filmando, ao lado um cangaceiro curioso olha.		
0:57:54	PC – músicos tocam, chicote para esquerda.		
0:57:57	PP plongée, casal dançando, meio desfocado.		
0:57:59	PA – Benjamim filma, na direita, e ao fundo o grupo dança. Dois cangaceiros passa em frente à câmera de Benjamim.		
0:58:07	PM – Benjamim se levanta, ao lado tem um cangaceiro. Ele observa, rindo.		
0:58:11	PM casais dançando em 1º. plano, fora de foco, ao fundo os músicos tocam, pan para esq.		
0:58:18	PM mata ao fundo, Benjamim entra em cena, bebendo algo, caminha para a esquerda, a câmera acompanha. Casais dançando ficam em 1º. plano. Benjamim passa no meio deles sorrindo. Pára, e um deles coloca uísque no copo dele e ele volta.		Corte na música.
SEQUENCIA 40 – Lampião fala das batalhas (ação paralela com Zé do Zito)			
0:58:41	PM de Lampião falando para Benjamim, em primeiro plano casais dançam.	L: ói, os ferimento foram muito. O primeiro foi em tabuleiro, lá em conceição de pinhan ?() em 1919. foi um ferimento no braço e aqui perto da virilha. Depois teve um no pé, esse já foi perigoso. Foi lá na serra do cartolé lá em Belmonte, no ano da graça de 1924, eu pensei inté que ia morre. Foi quando fui pra bom conselho.	Música baixa.
0:59:06	PA, noite, cangaceiros sobem um monte, ao fundo.		Música diferente
0:59:16	PM, cangaceiros sobem o morro, noite		
0:59:28	PM de Lampião falando com Benjamim, mesmo plano anterior.	L: teve outro ferimento, só de raspão em floresta, em 1926. o derradeiro também foi coisa leve, foi aqui no quadrilho, lá em pinhão da baiana em 1930. A: só isso? L: e seu Abraão quer mais. Oxe, o home quer ver meu cadáver.	
0:59:53	PA (noite) cangaceiros caminham à noite, armados.		
0:59:59	PM, Zé de Zito e sua mulher dormem numa cama, movimento leve para direita.		
1:00:06	PG, casa de Zé do Zito, à noite. Cangaceiros caminham em direção à casa, ao longe.		
1:00:12	PM Lampião conversa com Benjamim.	A: capiton, vamos aproveita esse momento e vamos filma um verdadeiro ataque dos cangaceiro. L: seu Abraão tá em doido dos juízo. A: doido não, repare bem capiton, amanhã, nós tá partindo, contrariando intenson de nós, mas capiton acha necessário, nós partindo amanhã precisa ter um cena das menino do grupo no luta, eh. L: primeiro, eu digo quando há de ter um enfrentamento aqui. Segundo, menino meu não refrega bêbado. A: capiton não tá entendendo. Não precisa ser um luta assim de verdade, vamos inventar uma.	
1:00:50	PM de Zé de Zito na cama, movimento leve em volta da cama.		

1:00:55	PA de cangaceiros andando à noite. Chegam na casa de Zé do Zito.		
1:00:59	PM de Lampião e Benjamim	A: nós só quer uns image do capiton ordenando o grupo e as menino do grupo fazendo. L: esse seu Abraão é todo cheio das invenção. Só não pode ter tiro pra não criar susto perto da fazenda do coroné.	
1:01:14	PM – cangaceiros sobem, em direção à câmara.		
1:01:18	PM contra plongee, cangaceiro passa por cima da cerca (noite)		
1:01:19	PA –cangaceiros chegam na casa de Zé e atravessam a varanda. Câmera acompanha. Se posiciona um de cada lado da porta.		
1:01:26	PM – frontal, Zé de Zito acorda.		
1:01:28	PA – Benjamim filma o bando vindo em direção à sua câmara portando armas.		
1:01:34	PM – cangaceiros na casa de Zé.		
1:01:36	PM – um deles empurra a porta entram na casa.		
1:01:38	PM – Zé do Zito se levanta, assustado.		
1:01:39	PA – plongee, vemos a cama do casal de cima, Zé se levanta. Os cangaceiros entram, agarram ele e a mulher.	Z: Pelo amor de Deus,...	
1:01:48	PP rosto de um cangaceiro, espirra sangue no seu rosto.		
1:01:49	PA – plongee do quarto, mulher de Zé grita.		
1:01:57	PP de uma vitrola. Trav para direita, Maria Bonita se arruma. Passa por Benjamim filmando e chega a Lampião que faz um discurso. Leve contra-plongee.	L: os senhores está vendo aqui o verdaeiro governador do sertão, a quem vocês deviam de obedecer e a respeitar. Mas como não querem a culpa não é minha de ter que esgoelar vocês. Eu e meu punhar, abençoado pela estrela de Davi e guiado pelo poder de meu Deus, todo poderoso, senhor da glória que proteje meu corpo e guia meu espírito, hei de cantar a vitória dos homens sobre os macacos, porque esses homem não são, são é ladrão de cavalo, ladrão de cavalo.	

BLOCO 5 : RECONHECIMENTO MOMENTÂNEO – IRRITAÇÃO POLICIAL

SEQUENCIA 41 – Benjamim no jornal

1:02:52	PA – entrada de um jornal, uma mulher entra com uma garota, Benjamim cumprimenta e entra logo em seguida. Com movimento de grua, câmara sobe, passa por uns galhos de árvore e enquadra, em contra plongee, o nome "Diário de Pernambuco" escrito no prédio.		Som de máquina de escrever.
1:03:22	PA – jornalista escreve numa máquina de escrever, estão numa redação, trav. Direita, vemos outros jornalistas conversando com Benjamim, eles vêem fotos numa mesa. Câmera passa por eles	J: seu benjamim, me diga uma coisa. Em nenhum momento vosmece sentiu medo não de estar ali? A:olha, pra falar a verdade pra oce, nós não sentir medo não, apesar dos meninos do grupo ser um pouco imprevisíveis, assim como Lampion, nós sentia até muito seguro. O único pessoa que implica com nós, é Guarani, cachorro de capiton. J: mas é realmente perigoso e difícil perseguir Lampião lá pelas caatingas? A: olha, a caatinga é um coisa séria, desanima, a gente vê por todo lado, espinha de mandacaru, guacheiro, urtiga, e macambira, ser um excelente inferno.	
1:04:15	PA – garoto na beira da rua anuncia jornal. Câmera na grua sobe, enquadra a rua.	Extra, extra. O árabe que filmou Lampião. Extra, extra. O árabe que filmou Lampião. Extra, extra.	

SEQUENCIA 42 – Jantar onde Benjamim lê carta de Lampião

1:04:33	PM/mov – pan direita, escuro, enquadra Benjamim lendo sentado na mesa com pessoas da "elite". Luz apaga.	A: Ilustríssimo senhor benjamim Abraão. Saudações. Venho lhe afirmar que foi o primeiro pessoa que conseguiu firmar ieu com todos meus pessoal cangaceiro. Filmando todo os movimentos de nossos vidas nos caatinga dos sertões nordestino. Outro pessoa não conseguiu nem conseguirá, nem mesmo eu consentirei mais. Sem mais, do amigo capiton Virgulino Ferreira da silva, vulgo Lampion. S: Ibrahim, essa filme agora é seu.	
1:05:22	PP/fixo – Benjamim acende um fósforo e fala.	A: Said, oce esqueceu de pagar o tarifa do eletricidade, eh.	

SEQUENCIA 43 – Rosas dá aula sobre armas

1:05:29	PP – uma mão pega uma metralhadora que está numa mesa ao lado de munições.		
1:05:31	PP rosto de Tenente Rosa, câmera acompanha seus movimentos.	T: a bergman, 1934, é uma arma perfeita. A bergman só não é mais perfeita que uma mulher obediente, bonita, são mais (?). a bergman é uma sub metralhadora de mão, a munição é de 9 mm e a cadência de tiros pode ser automática ou semi automática. O controle é feito aqui no gatilho.	
1:05:55	PD da mão dele mexendo na arma.		
1:05:58	PM/mov – câmera passa por trás dos alunos que assistem o tenente. Pan/trav para direita. Ao fundo vemos as bandeiras de Pernambuco e do Brasil e a foto de Getulio Vargas.	T: De maneira que o bom atirador pode dar de 3 a 5 rajadas de tiro, numa só luta (?) porém é preciso saciar a fome dela com moderação, num sabe, a capacidade dela são de 32 projetis,	
1:06:09	PD dele carregando a arma.		
1:06:11	PP rosto do tenente Rosa. Câmera volta, trav/pan para esquerda.	pode atirar até 600 tiros por minuto. O alcance dessa arma vai aqui do ponto branco até 800 metros. Agora, a Bergman ela é uma arma que ela gosta de ser bem tratada, num sabe?	
1:06:27	PM/mov – tenente Rosa mostra como a arma funciona. Trav/pan para esquerda. A foto de Getúlio Vargas e as duas bandeiras ficam no centro do quadro, no fundo.	Acariciada, lubrificada, entende? assim sendo, a bergman, ela gosta de ser usada. Mas é preciso não dar muita confiança a ela, é preciso ter cuidado (?), do paradeiro de todos, é por causa mesmo da confiança que vem o par de chifres.	
SEQUENCIA 44 – Jornalista procura por Benjamim			
1:06:50	PA/ plonge, Said conversa com um jornalista. Câmera vai se aproximando em movimento de grua até enquadrar os dois no mesmo nível.	S: senhor, Ibrahim faz viagem só volta a Recife depois ano novo. H: é, bem que eu fico aqui em Recife só até a primeira semana de janeiro, diga que espero uma ligação dele, da revista O Cruzeiro, estamos muito, muito interessados nas fotos do senhor benjamim Abraão Boto, quem sabe, faremos um depoimento com ele. S: fica calma, quando ele voltar entrego cartão pra ele.	
BLOCO 6: ABRAHÃO PERDE O CONTATO COM O BANDO – APREENSÃO DO FILME			
SEQUENCIA 45 – ação paralela – bando entra em cidade/pessoa relata o caso			
1:07:18	PP/fixo – homem sentado em frente a câmera fala para ela como se tivesse respondendo a um interrogatório.	H: vinha lá de jipe, mas vieram cum a gota.	
1:07:21	PA/mov – cangaceiros entram na cidade.		
1:07:25	PP/fixo – homem que dá depoimento, mesmo plano. Homem ri.	H: Tão dizendo que sangraram 11. mas e a pois fizeram, é Demógenes lá das galinhas, foi sangrado, pois só num morreu pois botou terra aqui...	
1:07:34	PM/mov – cangaceiros andam pela cidade		
1:07:37	PP/fixo – depoente, mesmo plano.	H: Capitão? Capitão não veio não. Capitão é devoto. É, não, vem aqui nada. É, de nossa senhora da saúde. Quanto? 11. foi dois aqui na rua e nove lá na estrada.	
1:07:49	PM/fixo – homem da cidade, na janela, aponta uma espingarda.		
1:07:51	PP/fixo – depoente.	H: Olha, foi o seguinte, João bezerra pegou a mulher de gato lá na vila aí o filho de uma fera veio com a gota serena. Mas não que nada, foi sim, veio com uma cabroeira desgraçada.	
1:08:00	PM/mov – cangaceiros na rua da cidade começam a receber tiros. Câmera na mão, fica meio perdida, os cangaceiros começam a atirar.		
1:08:06	PM/fixo – homem que atira da janela.		
1:08:08	PM/mov – cangaceiros puxam um baleado. Câmera na mão, segue-os.		
1:08:10	PP/fixo – depoente.	H: Olha, vê, eu num vi, mas disseram que acertaram um. Parece que acertaram um, mas vê, vê mesmo, vê mesmo, eu não...	
1:08:19	PA/ fixo - plonge, portal de um cemitério, cangaceiros passam na frente.		
1:08:26	PP/fixo – depoente.	Não, isso eu não sei não, não, como saíram eu não sei, mas que saíram, saíram.	
1:08:30	PG – cangaceiros passam no meio de um morro.		
SEQUENCIA 46 – Rosas se revolta			

1:08:38	PM/mov – (iluminação noturna) tenente Rosa caminha e pergunta para seus policiais. Ele vai até o fundo do corredor, volta para o 1º. plano e continua caminhando. Ele sai do plano.	T: oh xente, ninguém me responde não, é. A pois ceis são tudo uns merda na mão de Lampião, num sabe. Agora esse aqui que está falando, Lindalvo Rosa, eu não estou aqui pra brincadeira não. Oh xente, mas serão impusivi? É mais fácil confiar em (?) do que em soldado agora, É? Oh xente, essa pra mim é nova. Ceis são tudo é um vendido de uma figa. A pois eu vou logo avisando, se eu pegar um aqui na mentira, a próxima vez, pode ser quem for o miserável, num sabe, eu arranco olho, eu toro dedo, eu pinto miséria, eu faço o diabo, o diabo...	
1:09:16	PA/fixo –contra- plongée, frente do prédio, noite, com iluminação carregada. Rosa sai do prédio e fica na frente da câmera. Olha para os lados e sai.	--	
SEQUENCIA 47 –Bando conduz Benjamim para fora			
1:09:20	PA/ contra-plongee, céu e alguns arbustos, cangaceiros passam pelo quadro. Câmera acompanha o ultimo do grupo, pan para esq. Enquadra dois homens frente a frente, conversando. Vemos apenas penumbra. No fundo passam alguns cangaceiros.	A: pois non (?) : seu Abraão vosmece me perdoe, mas o moço fica mais pra diante. (?)Vilanova vão deixar vosmece próximo de uma rodagem, ordens do capitão, ele disse pra vosmece que a coisa melhorando ele encontra cum amigo. A: nós entender. Nós pode falar com a capiton. : pode não moço, capitão tá muito de satisfação pra ficar de prosa com os outros. Arrume suas coisas que tá ficando tarde. A: nós só quer saber... : o moço tá querendo abusar de confiança dada é? O dito tá mais que dito. Corre, (?) vosmece tá se atrasando.	
1:10:06	PM/ noite, Lampião e bando caminham , de frente para câmera, pelo mato. Vem em direção à câmera e passam por ela.		
SEQUENCIA 48 – Benjamim delira no quarto			
1:10:31	PA/fixo – plongee do quarto de Benjamim que dorme.		
1:10:40	PM/fixo – p&b – imagens reais de Benjamim recebendo água de alguém.		
1:10:41	PP/fixo – rosto de Benjamim dormindo.		
1:10:42	PM/fixo – cena real de Benjamim, mesma anterior.		
1:10:44	PP/ rosto de Arminda batendo na porta e chamando Benjamim.	AR: seu Abraão, seu Abraão.	
1:10:50	PP/fixo – rosto de Benjamim dormindo, ele abre o olho assustado.		Batidas.
1:10:31	PM/fixo – p&b – Imagem de Lampião com um rádio nos ombros.		
	PM/fixo – cama de Benjamim, o cortinado sobe sozinho, lentamente.		
1:10:55	PP/ fixo – p&b - através do cortinado vemos uma porá se abrir, de onde entra Lampião.		
1:10:59	PM/fixo – Benjamim sentado na cama olhando assustado.		
1:11:02	PM/fixo – p&b – Lampião se aproxima com o rádio.		
1:11:04	PP/fixo – Rosto de dona Arminda.	Ar;Tá variando seu Abraão,	
1:10:07	PM/fixo – Benjamim sentado na cama, ele abaixa a cabeça.	Ar: (fq) acorda seu Abraão,	
1:11:09	PP/fixo – rosto de Arminda.	Ar: chegaram uns pacote de Fortaleza e o portador está esperando.	
SEQUENCIA 49 – Benjamim cobra João Libório			
1:11:14	PA/fixo – sala de Libório, leve contra plongée, Benjamim e João Libório conversam sentados em cadeiras. As sombras aparecem na parede.	A: nós sabe que é um pouco abusivo parecer esse hora na casa de oce. Mas nós precisava fala de assunto muito importante com coronel ainda hoje. JL: então o senhor fale logo, se não quer (?) mais nada o senhor vai estar abusando mesmo.	

1:11:28	PM/fixo – Benjamim, em 2º. plano, de frente, e, João Libório, de perfil, no 1º. plano. Iluminação forte.	A: primeiro nós quer que coronel não tivesse no cabeça dele que nós desconfia de seu palavra, mas nós necessita de mais empenho. Já faz mais de mês que capitão desaparece e nós não tem nenhum notícia ainda. Nós está muito preocupado coronel. Hoje, agora mesmo, chegaram as encomenda de Fortaleza que Adhemar manda pra nós, ele não sabe que capiton desaparece das minhas vistas. Senon, homem já estava no acochamento. O que nós quer é que coronel ajuda nós com mais força, com mais empenho, eh.	
1:12:08	PA/fixo – leve contra plongeé da sala – mesmo plano anterior.	Nós tem medo de ficar cum dívida cum vosmice. JL : Abraão às vezes fica tão manso que o mundo (?), mas vamos ao que interessa. Já dever ter percebido que a ousadia de Gato foi de grande irresponsabilidade. Piranhas é ponto de volante, capitão até que vivia em paz aqui nessa área.	
1:12:30	PM/ Benjamim em 2º. plano e Libório em 1º., mesmo plano anterior. Libório se levanta e passa na frente da câmera.	JL: Ai vem Gato e joga a latrina provocando a desconfiança e o medo.	
1:12:42	PA/ fixo – sala de Libório, contra plongeé, mesmo plano anterior, Libório vem para o 1º. plano.	JL : Bem, vou ver se consigo lhe adiantar alguma coisa. Eu compreendo as suas preocupações. E as dívidas com o amigo já somam, e dívida de João Libório, é dívida de Abraão.	
1:13:02	PP/ fixo – plongeé numa foto de Lampião nas mãos de Libório.	A: coronel gostou da carton?	
SEQUENCIA 50 – Sala de d. Arminda/retrato de Benjamim no jornal			
1:13:06	PA/mov – trav. Frente, sala de Dona Arminda, câmera vai arroximando dela. De um lado uma moça costura, no fundo, sentado na janela, está Pedro.	AR: mas é mesmo um danado esse seu Abraão. Repare como é um cabra mesmo danado esse homem. : seu Abraão é destemido mesmo. Ar: o Pedro, Pedro, corre daí, vem ver o	
1:13:22	PP/ foto de Lampião no jornal, mão bate na foto e puxa com violência. Vira a foto e vemos a capa da revista “O Cruzeiro”.	Ar: (fq)retrato de seu Abraão aqui no jornal.	
SEQUENCIA 51 – autoridades se revoltam com Benjamim			
1:13:26	PP/ rosto de uma alta patente, ao fundo está o retrato de Vargas.câmera acompanha o movimento dele.	: Agora os senhores vão dizer como podemos nos portar diante de uma humilhação dessas. Os senhores sabiam que o governador foi chamado atenção pelo senhor Lourival Fontes por ordem direta do presidente? Não, primeiro eram os equipamentos.	
1:13:44	Pp/mov – pan da platéia	(fq)Se dizia que o cangaceiro era mais municiado que as volantes.	
1:13:48	PP/mov – homem que fala. Pan de um lado para outro.	Vamos, a gente vai lá, bota tudo que é mais moderno na mão dos senhores, e o que que acontece? Nada. Então, eu me pergunto.	
1:14:03	PP/mov – pan sobre o rosto de Tenente Rosa.	(fq) - O que está acontecendo?	
1:14:07	PP/mov - rosto do homem que fala.	Os senhores estão ganhando salário dos bandidos é?	
SEQUENCIA 52 – imagens reais do bando sendo projetado para a policia			
1:14:11	PM/mov – imagens reais de Lampião lendo algo, pan sobre o bando. – p&b		Sem som
1:14:18	PA/mov – imagens reais do bando carregando água. p&b		
1:14:25	PM/mov – câmera acompanha cangaceiro real carregando água e entregando para alguém. p&b		
1:14:29	PM – Lampião de frente, carregador de água passa por ele. p&b		
1:14:31	PM/mov – carregadores deixam a água. eles se viram para a câmera e posam. p&b		
1:14:37	PM cangaceiros no acampamento, pan para esq. p&b		
1:14:46	PM – Lampião conversa com Benjamim. p&b		
1:14:51	PP/ mov – pan sobre rosto de policiais assistindo o filme, olhando em direção à câmera.		
1:15:00	PP cangaceiros vem em direção à câmera até chegar bem perto, pan de um lado para outro. p&b		
1:15:16	PM/ Maria Bonita (real) caminha, cachorro vem atrás, em direção à câmera. Ela tira o chapéu e volta. p&b		
1:15:25	PM alguém entrega um jornal par cangaceiro. p&b		
1:15:30	PA/mov – grupo ajoelhado. p&b		

1:15:35	PP/fixo – rosto de policial assistindo.		
1:15:37	PM/mov – pan Lampião lê algo e o grupo está atrás. p&b		
1:15:41	PM/mov – grupo faz sinal da cruz e se levantam. p&b		
1:15:45	PA grupo caminha pelo mato. Lampião pega algo.. p&b		
1:15:51	PA – Lampião bebe algo e coloca a espada na bainha. p&b, continuam a caminhada.		
1:15:58	PA/mov – bando no meio do mato, um deles faz sinais. p&b		
1:16:03	PA/mov – cangaceiros andam de costas. p&b		
1:16:07	PM – cangaceiros apontam armas para a câmera, parecem bêbados. p&b		
1:16:16	PM bando vem em direção à câmera apontando armas. Uma mulher aponta arma para a câmera, bem perto. p&b		
1:16:22	PP/fixo – rosto do policial.		
1:16:24	PM – mesma mulher pára e olha séria para câmera. p&b		
1:16:27	PP/fixo – rosto do policial.		
SEQUENCIA 53 – ação paralela de policial passando telegrama e Adhemar ao telefone			
1:16:29	PP/fixo – rosto de policial, de perfil, passando um telegrama.	Ao tenente Lindalvo Rosas, deixar metralhadora Bergman. Piranhas.	
1:16:52	PM/mov – pan da mesa de Ademar ao telefone (noite)	Ad: Eu tentei falar com ele até agora, mas nada.	
1:16:55	PP/fixo – policial do telegrama.	Ordem superior: tenente João bezerra.	
1:17:02	PM/mov – pan sobre a mesa de Ademar. Câmera vai chegando perto dele.	Ad: Quem? E eu sei, disseram que era um atentado aos créditos da nacionalidade. Sei lá, agora estamos bem, não, não, ainda não falei pra ele. Como? Não, não. Eu mesmo vou falar. Ele está no Ritz, eu vou falar com ele agora mesmo. Como? Mas vamos resolver. Claro, claro que eu estou nervoso.	
SEQUENCIA 54 – Quarto de Benjamim (traição)			
1:17:39	PA/fixo plonge quarto de Benjamim, que está sentado numa mesa, Pedro entra em cena. Fusão.	Legenda: Lampião continua sumido. O cerco está se fechando.	
1:17:56	PA/fixo – mesmo enquadramento anterior, mas agora Benjamim está sentado na cama e do lado uma mulher nua coberta com lençóis.	Leg: É melhor acordar a menina. Pedro pode voltar logo.	
SEQUENCIA 55 – Benjamim cobra Libório novamente, que se irrita			
1:18:08	PM – contra plonge, noite, Benjamim conversa com Libório. Iluminação forte.	A: desculpe coronel, nós não quer parecer assim inconveniente. Mas coronel não pode ficar cobrando nós desse jeito, eh. JL: o senhor está sendo inconveniente seu Abraão. É a terceira vez que o senhor vem na minha casa essa semana. Eu já alertei pro senhor que eu não vou aturar mais suas precipitações. A: Não são precipitason coronel, nós ter acordo com oce, e oce não ajuda nós em nada. Non tentar liberação da filme na Rio de Janeiro, non usar seu influencia junto policia, oce abandona nós ainda fica cobrando, eh. JL: seu Abraão, o senhor deve estar muito cansado.	
1:18:52	PP/fixo – rosto de João Libório.	Eu não entrei em acordo nenhum com o senhor, eu apenas lhe ajudei a encontrar o capitão. Agora, se eu estou lhe cobrando uma dívida é porque ela não é pequena, e o senhor, assim comigo se comprometeu. Depois o senhor, volta e meia, vem à minha casa, querendo aumentar sua dívida.	
1:19:10	PP/fixo – rosto de Benjamim, em 1º. plano parte do rosto de Libório.	A: sabe coronel, pouco tempo atrás nós vivia cercado de amigo, hoje, todos viram cara pra nós. Pode ser que aqui o amigo sinta seguro, mas lá no capital, nós recebe influencia na jornal, nós pode falar do que não deve na jornal. Falar em todo lugar... JL: o senhor cale-se seu Abraão,	
1:19:34	PP/fixo – rosto de Libório, em 1º. plano parte do rosto de Benjamim.	O senhor entra na minha casa, à minha revelia, me insulta inventando coisas que Deus sabe onde é que o senhor foi buscar.	
1:19:42	PP/fixo – rosto de Benjamim ouvindo.	E o senhor acha que eu vou aceitar essas acusações desconsideráveis?	

1:19:47	PP/fixo – Libório.	JL: Se eu estou lhe cobrando a dívida, é porque ela não é pequena e o senhor assim comigo se comprometeu. Agora, quanto às palavras, quanto às palavras o senhor pode fazer o que o senhor quiser com elas. Mas tenha calma, tenha calma, senhor Abraão. Pois todo mundo sabe que o senhor vive encangado com capitão. Se suas palavras pesam a chumbo, as minhas certamente terão as mesmas medidas.	
1:20:21	PM/fixo – contra plonge dos dois, sombras no fundo. Benjamim sai de cena. Libório fala olhando para o extra quadro.	JL: seu Abraão, (?) o senhor me parecia tão mais esperto.(?) A: boa noite coronel, nós não vai incomodar o ce nunca mais. JL: pois tenha certeza. Tudo pronto?	
SEQUENCIA 56 – Notícia de prisão das imagens			
1:20:47	PA/mov – pan de um bar, um homem ouve rádio e bebe algo. Vemos através de uma planta escura. Chega até Benjamim, sentando no bar, bebendo, de perfil. Ele fala olhando para algo na mão. Depois, fala para o extra quadro.	Rádio: sangue limpo, sangue puro, sangue forte, elixir de noqueira, energia, vigor, saúde integral. Elixir de noqueira grande depurativo do sangue. Elixir de noqueira. (?) departamento de imprensa e propaganda, por atentar aos créditos da nacionalidade, está terminantemente proibida a exibição publica da fita contendo imagens do sanguinolento bandido Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião. Registrada pelo cinegrafista árabe, Benjamim Abraão boto. A: eu jamil Ibrahim vai vencer. Agora, todos viram cara pra eu, se eu ser homem feito de glória, ce , ce aí, tá vendo esse pecador aqui? Esse pecador aqui foi braço direito da padre Cícero da Juazeiro, ce não acredita? Mas eu fui. Esse pecador que fala com o ce, filma lampion. Agora, todos viram cara pra eu, todos.	
SEQUENCIA 57 – Benjamim volta para casa/ é assassinado			
1:22:30	PM/mov – pan para direita Pedro, sem as pernas, "caminha" sobre uma calçada. Ele pára, sobe um degrau de uma porta. Em seguida passa uma perna, câmera acompanha de volta.		
1:22:46	PM – contra plonge, Benjamim, em 2º. plano, olha para Pedro (embaixo) , em 1º. plano.	Legenda: que Deus me perdoe.	
1:22:51	PG – cidade à noite.	gritos	
1:23:19	PG – rio à noite.		trovão.
1:23:23	PP/mov – pan sobre sangue, um pé se mexe, câmera vai mostrando o corpo de Benjamim no chão. Depois, aparece Pedro, cheio de sangue, lambendo um osso.		
SEQUENCIA 58 – morte em Angicos			
1:24:03	PM/mov – tenente rosa caminha entre matos. Câmera acompanha.		
1:24:18	PP/mov – tenente Rosa e policial andam pelo mato.		
1:24:29	PM/mov – tenente Rosa caminhando pelo mato. Ele vê algo e pára.		
1:24:35	PA/ corpos no chão, ensanguentados.		
1:24:38	PP Tenente Rosa vai em direção a eles, passa pela câmera.		
1:24:41	PM/mov – pan para esq. tenente Rosa, de costas, chega no local dos corpos. Eles olham, examinam.		
1:25:05	PD/fixo – pé qubra um frasco de vidro, em câmera lenta.		vidro quebra.
1:25:11	PA Tenente Rosa se abaixa e acha algo no chão. Trav. Direita, câmera vai se afastando. Tenente Rosa olha para o céu.		Música.
1:25:38	Black		
PRÓLOGO			
SEQUENCIA 59 – imagens reais de Lampião /Canyon			
1:25:43	PG (helicóptero) imagem da mata.		música
1:25:47	PG – pedras		Musica
1:25:51	PM Lampião (real) caminha em direção à câmera e chega bem perto.		Musica
1:26:00	PG/mov – canyon do S. Francisco (?)		
1:26:03	PP rosto de Lampião.		
1:26:04	PG/mov canyon do S. Francisco (helicóptero.)		
1:26:10	PG/mov – sobre o um rio ao lado de mata. P&b		

1:26:15	PM/ mov – pan, bando de Lampião posam para foto. P&b		
1:26:22	PM/mov – pan sobre pessoas do bando.		
1:26:25	PM mulheres do bando retira acessórios e pendura na árvore.		
1:26:28	PA bando caminha, olham para câmera.		
1:26:33	PP/mov (helicóptero) trav sobre a água do rio.		
1:26:37	PM mulher e homem do bando.		
1:26:39	PP/mov – trav sobre água.(mesmo que anterior)		
1:26:40	PM mulher se arruma.		
1:26:45	PP/mov água do rio, trav		
1:26:47	PM/fixo mulher se arrumando		
1:26:48	PM/fixo Maria Bonita ajuda Lampião a se vestir. Ele se encharca de perfume. Ele joga perfume para a câmera.		
1:26:55	PG/mov – helicóptero) sobre uma grande pedra, vemos, embaixo, um cangaceiro andando, passa pela câmera.		
1:26:59	PG/mov – cangaceiro caminha na pedra, câmera acompanha, rodeando.		
1:27:12	PM de Lampião (real) segurando algo.		
1:27:15	PG/mov – câmera passa pelo cangaceiro na beira da grande montanha de pedra, rodeia.		
1:27:18	PA/mov – câmera rodeia o cangaceiro na ponta da pedra.		
1:27:19	PM Lampião (real) com uma espada na mão.		
1:27:24	PG/mov – câmera se aproxima do cangaceiro na ponta da pedra, depois vai ficando em câmera lenta. Fade.		
1:27:44	Black		
SEQUENCIA 60 – Chegada de Benjamim em Recife			
1:27:47	PA/mov - água do porto de Recife. Pan direita, vemos um navio ancorado. (grua – câmera se aproxima de Benjamim e Said conversando. Enquadra Benjamim em 1º. plano, de perfil e Said em 2º. plano. Benjamim ri.	Legenda: Recife, 25 anos antes. Legenda: Jamil, e o velho país? B: Guerra, fome, miséria. S: O que você veio fazer aqui? B: Mudar o mundo. S: Só Deus pode mudar o mundo. B: Os inquietos...os inquietos vão mudar o mundo.	
1:28:28	Black		Música.
	CRÉDITOS		