

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

**CINEMA E INTELECTUALIDADE: A CRIAÇÃO ARTÍSTICA DO
CINEMA NOVO E A EXPRESSÃO DE UM PENSAMENTO
CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO**

Autor: Artur Guimarães Dias Pimentel

Brasília – DF

2024

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

TESE DE DOUTORADO

**CINEMA E INTELECTUALIDADE: A CRIAÇÃO ARTÍSTICA DO
CINEMA NOVO E A EXPRESSÃO DE UM PENSAMENTO
CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO**

Autor: Artur Guimarães Dias Pimentel

Orientador: Prof.º Dr.º Edson Silva de Farias

Banca: Prof.º Doutor Thomas Edson de J. T. Amorim (SOL/UnB)

Prof.º Doutor Luis Felipe Kojima Hirano (UFG)

Prof.ª Doutora Amanda Souza Ávila Lobo (UESB)

Brasília – DF, agosto de 2024.

DEDICATÓRIA

Às vítimas da pandemia da Covid-19, em especial, à minha avó, Delçia Guimarães do Couto
(*in memoriam*).

Ao Nelson Pereira dos Santos (*in memoriam*), que, lá atrás, recebeu-me para um café e uma
longa conversa sobre Brasil e cinema.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília (PPG SOL – UnB), pelas condições oferecidas para a realização desta pesquisa, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa de estudos disponibilizada entre 2019 e 2022, imprescindível à consecução desta tese.

Ao professor, orientador e amigo Edson Silva de Farias, pela enriquecedora e estimulante orientação. Agradeço pelas nossas trocas e conversas, que moveram muitas ideias e inquietações. Agradeço, em especial, por abraçar e confiar neste projeto de pesquisa.

Às professoras Mariza Veloso Motta Santos e Milene Silveira Gusmão, e ao professor Luis Felipe Kojima Hirano, membros da banca examinadora do meu projeto de doutorado, pelas valiosas sugestões de novas leituras e pelas contribuições cruciais que me conduziram a reflexões anteriormente negligenciadas.

Aos professores Thomas Edson de Jesus Theodoro Amorim e Luis Felipe Kojima Hirano, e à professora Amanda Souza Ávila Lobo, por compartilharem seus conhecimentos, suas leituras criativas e propositivas sobre o texto, contribuições essenciais para o aprimoramento deste trabalho.

Aos profissionais da Academia Brasileira de Letras, do Centro de Conservação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e da Cinema Brasileira, por meio da Biblioteca Paulo Emílio Sales Gomes, pela abertura e acolhida com esta pesquisa.

Agradeço aos colegas do grupo de pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento – CMD, que contribuíram significativamente para meu desenvolvimento pessoal e intelectual, especialmente ao longo dos encontros virtuais durante a pandemia da Covid-19, pelas enriquecedoras trocas e pelo acolhimento.

Aos profissionais do Departamento de Sociologia, em especial, a Gabriella Carlos, a Renata Souto, a Patrícia Rodrigues e a Michelle Lino, por todo cuidado e auxílio.

Aos amigos e amigas de pós-graduação, Wanderson Barbosa dos Santos, Matheus Almeida Pereira Ribeiro, Gabrielle Andrade da Silva e Ronypeterson Miranda, grandes companheiros, ouvintes, interlocutores e incentivadores nas várias fases deste percurso acadêmico.

Às amigas e amigos Clarissa da Silva Rodrigues, Noshua Amoras de Moraes e Silva, Maitra De Biase Dell' Erba, Rodolfo Carneiro Nóbrega, Lorraine Maciel Camelo Reategui, Vinícius Dino Fonseca de Castro e Costa, Maria Cândida F. Moura da Silva, Tayrine dos Santos Dias, Camila de Jesus Reis e Silva, Elisa Mendes Freitas e Dounia El Aflahi pelos encontros encorajadores, pelas instigantes conversas, pelos cafês, pelas leituras e pelas companhias virtuais que tornaram todo este processo mais leve e caloroso.

Às minhas gatas e fiéis companheiras de escrita, Madô e Tita (*in memoriam*).

Agradeço aos meus familiares, minhas avós, tias, primas e primos, cunhadas, meus sogros por todo apoio, torcida, almoços de domingo e incentivo durante as várias vidas que tive ao longo deste doutorado. Agradeço, em especial, à minha tia Aparecida dos Reis Couto, uma segunda mãe e grande incentivadora.

Um imenso agradecimento ao meu companheiro Silvino Mendonça Carneiro, pela paciência ao longo de todo este processo, pelas inúmeras leituras e sugestões no texto, pelos debates e conversas, pelo suporte incansável, em especial, nos momentos mais desafiadores deste doutorado. Agradeço-te, sobretudo, pelo carinho terno e pelo amor diário, imprescindíveis neste percurso acadêmico, que tende a ser tão solitário e maçante.

Ao meu irmão, Emanuel Guimarães Dias, pela companhia de vida.

Agradeço, imensamente, à minha mãe, Elenice Guimarães dos Santos, e ao meu pai, José Alexandre de O. Dias, eternos encorajadores e incentivadores dos meus estudos. Obrigado pela compreensão nas horas de ausência, pela inspiração e pela dedicação incansável. Sem o apoio de vocês, eu não conseguiria escrever uma tese de doutorado. Amo vocês.

RESUMO

Esta pesquisa pretende investigar as bases sócio-históricas do cinema moderno nacional para entender a constituição de uma matriz de pensamento cinematográfico no Brasil. Para isso, recorre-se ao movimento cinematográfico Cinema Novo, a partir dos filmes *Rio, 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha e *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, com a finalidade de entender como emergem padrões e parâmetros sociais, intelectuais e estéticos a partir desses filmes e, assim, verificar a plausibilidade das respostas atribuídas às seguintes perguntas de pesquisa: é possível tomar alguns filmes do cinema brasileiro como artefatos artísticos que lançaram teses, interpretações e um pensamento social sobre o Brasil? Além disso, é relevante pensar as produções cinematográficas do Cinema Novo alinhadas a uma matriz reflexiva que propõe um exercício intelectual sobre questões caras ao País? Por fim, é possível lastrear aspectos que possam ser constituidores de uma noção de autoria no cinema nacional e de um pensamento cinematográfico brasileiro?

Palavras-chave: Cinema; Intelectualidade; Cinema Novo; Autoria; Pensamento cinematográfico brasileiro.

ABSTRACT

This thesis intends to investigate the socio-historical bases of modern national cinema to understand the constitution of a matrix of cinematographic thought in Brazil. To achieve this, I turn to the Cinema Novo cinematographic movement, based on the films *Rio, 40 Graus* (1955), by Nelson Pereira dos Santos, *Terra em Transe* (1967), by Glauber Rocha, and *Macunaíma* (1969), by Joaquim Pedro de Andrade, to understand how social, intellectual and aesthetic patterns and parameters emerge from these films and, thus, verifying the plausibility of the answers attributed to the following research questions: is it possible to take some Brazilian cinema films as artistic artifacts that launched theses, interpretations and social thinking about Brazil? Furthermore, is it relevant to think about Cinema Novo's film productions aligned with a reflective matrix that proposes an intellectual exercise on issues important to the country? Finally, can it support aspects that could constitute a notion of authorship in national cinema and Brazilian cinematographic thought?

Keywords: Cinema; Intellectuality, Cinema Novo; Authorship; Brazilian Cinematographic Thought.

RESUMÉ

Cette thèse a l'intention d'étudier les bases socio-historiques du cinéma national moderne pour comprendre la constitution d'une matrice de pensée cinématographique au Brésil. Pour ce faire, je me tourne vers le mouvement cinématographique Cinema Novo, basé sur les films *Rio, 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, et *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, dans le but de comprendre comment émergent les modèles et les paramètres sociaux, intellectuels et esthétiques de ces films et, ainsi, de vérifier la plausibilité des réponses attribuées aux questions de recherche suivantes : est-il possible de considérer certains films du cinéma brésilien comme des artefacts artistiques qui ont lancé des thèses, des interprétations et une réflexion sociale sur le Brésil ? Par ailleurs, est-il pertinent de penser les productions cinématographiques du Cinema Novo alignées sur une matrice réflexive qui propose un exercice intellectuel sur des questions importantes pour le pays ? Enfin, est-il possible de soutenir des aspects qui pourraient constituer une notion d'auteur dans le cinéma national et d'une pensée cinématographique brésilienne ?

Mots-clés: Cinéma; Intellectualité; Cinema Novo; Auteur; Pensée cinématographique brésilienne.

RESUMEN

Esta tesis investiga las bases sociohistóricas del cine brasileño moderno para comprender la constitución de una matriz del pensamiento cinematográfico en Brasil. Para ello, analizo al movimiento cinematográfico Cinema Novo, basado en las películas *Rio, 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, y *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, con el objetivo de comprender cómo emergen patrones y parámetros sociales, intelectuales y estéticos de estas películas y, así, verificar la verosimilitud de las respuestas atribuidas a las siguientes preguntas de investigación: ¿es posible considerar a algunas películas del cine brasileño como artefactos artísticos que promovieron tesis, interpretaciones y pensamiento social sobre Brasil? Además, ¿es relevante pensar las producciones cinematográficas del Cinema Novo como parte de una matriz reflexiva que proponga un ejercicio intelectual sobre temas importantes para el país? Finalmente, ¿es posible identificar aspectos que podrían constituir una noción de autoría en el cine nacional y un pensamiento cinematográfico brasileño?

Palabras clave: Cinema; Intelectualidad; Cinema Novo; Autoría; Pensamiento cinematográfico brasileño.

SUMÁRIO

GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS CINEMATOGRAFICOS	10
INTRODUÇÃO	15
Nação, cultura e povo.....	16
Cinema e intelectualidade.....	21
O Cinema Novo	25
Formas artísticas e pensamento cinematográfico brasileiro: Rio, 40° Graus (1955), Terra em Transe (1967) e Macunaíma (1969).....	27
Material e procedimentos de pesquisa	32
CAPÍTULO 1 - Notas acerca das noções de pensamento cinematográfico brasileiro e de autoria	35
Escritura e pensamento no cinema.....	36
Cinema e conceitos-imagem.....	40
Noção de autoria	42
A figura do artista-intelectual latino-americano	45
CAPÍTULO 2 – O filme-limite: Rio 40 graus (1955) de Nelson Pereira dos Santos.....	48
<i>Rio, 40 Graus</i> (1955): uma solução do problema do cinema brasileiro?	50
A cidade como protagonista.....	52
Processos modernizadores sobre a cidade do Rio de Janeiro	56
A “célula do filme”	58
A favela e o asfalto.....	59
Disputando sentidos: a cidade do Rio de Janeiro	64
Entre o realismo crítico e a caricatura sumária: texto e personagens	66
Personagens do morro e personagens do asfalto.....	70
O povo, o samba, o futebol.....	82
Trilha sonora e reflexão sociológica.....	87
Uma revolução simbólica em <i>Rio, 40 Graus</i> (1955).....	93
CAPÍTULO 3 – O filme-manifesto: <i>Terra em Transe</i> (1967) de Glauber Rocha	96
Severidade fotográfica	102
Poesia em mise-en-scène	110
Flashbacks do poeta	114
Uma revolução simbólica em <i>Terra em Transe</i> (1967).....	120
CAPÍTULO 4 – O filme-síntese: <i>Macunaíma</i> (1969) de Joaquim Pedro de Andrade ..	122
Da literatura ao cinema: a adaptação da adaptação	123

Os Macunaímas dos Taulipang e Arekuna de Koch-Grünberg, de Mário de Andrade e de Joaquim Pedro de Andrade	125
“A má sina”: roteiro, narração e pessimismo	128
Do mato-virgem à cidade-grande: a modernidade ilusória	138
Canibalismo dos fracos	150
Mise-en-scène da mestiçagem	154
A chanchada cinemanovista: uma revolução simbólica em <i>Macunaíma</i> (1969)	160
Alegoria e pensamento cinematográfico em <i>Macunaíma</i> (1969)	165
CAPÍTULO 5 – Uma matriz de pensamento cinematográfico em brasileiro em formação	170
Cultura, nação e povo	170
Subdesenvolvimento ou situação colonial	179
Metrópole, modernismos e modernização conservadora	188
CAPÍTULO 6 – A matriz cinemanovista	197
Culturalismo e antropologia	198
O popular, as pornochanchadas e o cinema erótico.....	199
Modernidade e modernização, cinema político e cinema histórico	206
Literatura e cinema.....	208
Noção de autoria	210
CONCLUSÃO.....	213
Sociologia da cultura e o cinema	215
Referências bibliográficas.....	217
ANEXO I.....	230
ANEXO II	333
ANEXO III.....	475

GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS CINEMATOGRAFICOS

1. Morfologia¹

1.1. Campo

Aquilo que a câmera vê. No espaço, o campo tem a forma de uma pirâmide com o vértice no centro da objetiva.

1.1.1. Quadro

O retângulo resultante da projeção da pirâmide sobre uma superfície plana, seja o filme, seja a tela de projeção.

1.1.2. Ângulo de visão

A medida do ângulo formado pelo vértice da pirâmide, em graus. O ângulo de visão varia em função da distância focal da objetiva e das dimensões da janela sobre o filme. Como o quadro é retangular, os ângulos de visão horizontal, vertical e diagonal são sempre distintos. Uma objetiva é classificada em função de seu ângulo horizontal: chama-se "normal" quando este mede cerca de 40 graus, "tele" quando é menor e "grande angular" quando é maior.

1.1.3. Ponto-de-vista e câmera subjetiva

O local do espaço em que se encontra o vértice da pirâmide. Quando reproduz o ponto-de-vista de um personagem, chama-se câmera subjetiva.

1.1.4. Eixo (quebra de)

Distingue-se eixo visual da câmera de eixo dramático. O eixo visual é o próprio eixo geométrico da pirâmide, a direção para a qual a câmera está apontada. O eixo dramático, estabelecido pela relação entre dois personagens que se olham frente a frente, por exemplo, é fundamental para situar o espectador espacialmente. A quebra de eixo, nome que se dá ao salto do ponto-de-vista

¹Referências extraídas do site Mnemocine, escrito por Fábio Durand. Disponível em: www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/141-glossarioaudiovisual. Consultado em 20 de março de 2019.

de um lado para o outro do eixo dramático, pode confundi-lo, portanto deve ser usada com cuidado. Equivale a mudar repentinamente a câmera que transmite um jogo de futebol para o outro lado do campo: o torcedor que assiste pela TV pode pensar que um gol marcado foi contra, pois não sabe mais para qual lado joga cada time.

1.1.5. Profundidade de campo

A dimensão do campo no sentido do eixo de visão. Em ótica, diz-se do intervalo entre o ponto mais próximo e o mais distante cujas imagens podem ser vistas com nitidez. Em linguagem cinematográfica, refere-se à visão simultânea de ações que se desenrolam a diferentes distâncias a partir do ponto-de-vista.

1.1.6. *Off*

Diz-se de toda ação que se desenrola fora do campo, mas que pode ser percebida seja pelo som, seja pelos seus efeitos visíveis causados nos elementos em campo.

1.2. Plano

O enquadramento do objeto filmado, com a dimensão humana como referência.

1.2.1. Plano geral (PG)

Abrange uma vasta e distante porção de espaço, como uma paisagem. Os personagens, quando presentes no PG, não podem ser identificados.

1.2.2. Plano de conjunto (PC)

Um pouco mais próximo, pode mostrar um grupo de personagens, já reconhecíveis, e o ambiente em que se encontram.

1.2.3. Plano médio (PM)

Enquadra os personagens por inteiro quando estão de pé, deixando pequenas margens acima e abaixo.

1.2.4. Plano americano (PA)

Um pouco mais próximo, corta os personagens na altura da cintura ou das coxas.

1.2.5. Primeiro plano (PP)

Enquadra o busto dos personagens, também conhecido como Close-up.

1.2.6. Primeiríssimo plano (PPP)

Enquadra apenas o rosto, também conhecido como Big Close-up.

1.2.7. Plano de detalhe

Enquadra e destaca partes do corpo (um olho, uma mão) ou objetos (uma caneta sobre a mesa).

1.3. Posição de câmera

1.3.1. *Plongée/Contra-plongée*

Câmera posicionada em nível mais ou menos elevado do que o objeto enquadrado, respectivamente (em francês: *plongée* = mergulho). Também conhecido como câmara alta e câmara baixa.

1.4. Movimentos

1.4.1. Panorâmica (pan)

Rotação da câmera em torno de seu eixo horizontal (para cima e para baixo) ou vertical (para um ou outro lado).

1.4.2. Chicote `

Uma panorâmica muito rápida.

1.4.3. *Traveling*

Deslocamento da câmera. Pode ser para frente (in), para trás (out), para cima, para baixo, para os lados ou combinado.

1.4.4. Zoom

Alteração gradual, dentro de um mesmo plano, do ângulo de visão. Chama-se zoom-in quando este diminui e zoom-out quando aumenta.

1.4.5. *Traveling* + zoom

Combinação dos movimentos descritos acima, normalmente em sentidos inversos.

2. Sintaxe

2.1. Plano

É a unidade significativa mínima do filme. Entende-se por plano o trecho contínuo de filme contido entre dois cortes consecutivos. Atenção: não confundir plano com tomada, que é a ação de filmar um plano. Em uma filmagem, podem ser feitas várias tomadas de um mesmo plano, das quais apenas uma será aproveitada.

2.2. Cena

Pode ser composta por um ou mais planos. São agrupados em uma mesma cena os planos que têm uma continuidade temporal e espacial entre si.

2.3. Sequência

Pode ser composta por uma ou mais cenas. Define-se pela continuidade da ação.

2.3.1. Plano sequência

Uma sequência sem cortes.

2.3.2. Montagem paralela

Montagem intercalando planos de sequências que se desenrolam simultaneamente, mas em espaços diferentes, normalmente convergindo para um encontro no final.

2.4. Relações entre planos

2.4.1. Campo/contra-campo

Alternância de planos orientados no mesmo eixo dramático, mas em sentidos opostos. Ver "Eixo (quebra)".

2.4.2. Plano autônomo

Exibe uma ação que corre paralelamente às demais, sem encadeamento causal com o plano anterior e nem com o seguinte.

3. Estilística (figuras de linguagem)

3.1. Elipse

Supressão de um intervalo temporal e/ou espacial, que fica subentendido.

3.2. Metonímia

Recurso em que o todo é representado pela parte, o grupo pelo indivíduo, a causa pelo efeito, etc.

3.3. Gradação

Variação gradual ascendente (clímax) ou descendente (anticlímax) na intensidade dramática.

INTRODUÇÃO

Tomar o audiovisual como um objeto de estudo se alinha a um amplo esforço compreensivo relacionado à esfera cultural como uma grande ordenadora das sociedades contemporâneas. O cinema, como uma das expressões do audiovisual, é uma linguagem artística impregnada por significações imaginárias sociais, por meio das quais visões subjetivas podem se expressar (CASTORIADIS, 1982, p. 412) – aspecto caro às análises que se desenvolverão adiante.

Nesse sentido, voltar o olhar para as criações do cinema brasileiro é compreender, de antemão, que essas formas cinematográficas são, em seu íntimo, também pertencentes às dinâmicas sócio-históricas. Nessa linha compreensiva, as criações não são puramente “descobertas” ou invenções sem nenhum lastro simbólico prévio, mas sim a expressão da constituição do “novo”, tal como uma arte que não descobre, mas que se constitui (Ibid., p. 162) ou ainda tal como o movimento perpetrado pelo Cinema Novo brasileiro, que se investe de sentidos já existentes para construir novas semânticas, sendo capaz de deslocar símbolos, reinventar narrativas e rearranjar ideias.

No entanto, antes de realizar uma reconstrução mais pontuada acerca desse contexto de que a pesquisa parte, é preciso tomar algumas questões inaugurais. É possível pensar nas criações artísticas como artefatos que pensam o social? Em outras palavras, é possível que a arte também produza teses estéticas, éticas, morais ou históricas sobre o social? Esta pesquisa toma, de antemão, um desenho argumentativo que vai ao encontro da possibilidade de entender um artefato artístico como capaz de inscrever reflexões, discussões, percepções, noções, teses, ideias e que não necessariamente seja apenas uma projeção/representação da sociedade, mas um objeto que pode inaugurar e comportar, por si só, diferentes teses a respeito do social.

É desse lugar que se tomarão algumas produções cinematográficas brasileiras, relacionando-as à triangulação estabelecida entre sua *legitimidade histórica*, junto ao *desenho de sua coerência interna*, ou seja, de suas formas artísticas e, ainda, às *causas histórias da própria obra* (BAXANDALL, 2006, p. 23). Essa proposta abre caminhos para reconstruir as figurações das obras cinematográficas com a finalidade geral de entender como emergem padrões e parâmetros sociais, intelectuais e estéticos a partir de filmes e, assim, verificar a plausibilidade das respostas atribuídas a algumas perguntas de pesquisa, tais como: é possível tomar alguns filmes do cinema brasileiro como artefatos artísticos que lançaram teses ou que

se propuseram pensar o Brasil? Além disso, é relevante pensar essas produções cinematográficas alinhadas a uma matriz reflexiva que propõe um exercício intelectual sobre questões caras ao País? E, por fim, é possível lastrear aspectos que possam ser constituidores do que seria um “pensamento cinematográfico brasileiro”?

Nação, cultura e povo

A pesquisa parte de um contexto geral na história do Brasil marcado pela elaboração de projetos culturais e políticos para o País bem como pela construção de uma agenda de nação e de uma identidade nacional. Das múltiplas entradas para a constituição desses projetos civilizatórios desenha-se o despertar de um imaginário crítico sobre o Brasil, conduzido por grupos de intelectuais, literatos e artistas, principalmente aqueles envolvidos em movimentações políticas e culturais. Destacam-se algumas figuras ligadas à Primeira e à Segunda Geração Modernista Brasileira (1920-1940), que recorrem e reconstroem um certo imaginário de Brasil, promovendo um deslocamento de sentido de ideias e de símbolos já disponíveis no âmbito social e que passam a ser investidos de outras significações, de novas camadas de sentido (CASTORIADIS, 1982, p. 154) direcionados ao esforço de compreender culturalmente o País, de pensar projetos de nação e novas semânticas nacionais.

Já no âmbito do cinema no Brasil, esse imaginário crítico se constituiu, fundamentalmente, como um esforço cultural tomado por alguns nomes ligados à cinematografia (sejam produtores, empresários, distribuidores, cineastas, críticos ou intelectuais) que questionaram, em certa medida, um tal esforço de “atualização” das formas estrangeiras no âmbito das artes em geral, preocupação que também já ocupava o cinema brasileiro após a década de 1930 (BERNARDET, 2009, p. 29 e 115). As características dessa entrada estrangeira no espaço nacional parecem se constituir como encargos vinculados à indústria de cinema da época e que reverberaram no modo de compreender o cinema brasileiro no âmbito de seus processos de produção, distribuição, exibição, recepção, teorização e de crítica fílmica. Não se adentrará, ainda, em elaborações mais aprofundadas sobre os processos de constituição do que pode ser lido como uma industrialização cultural realmente importante para o mercado interno de cinema, frente ao mercado estrangeiro. Tais elaborações serão exploradas nos capítulos a seguir.

Nesse mesmo âmbito, para pontuar a relação entre as formas estrangeiras com grupos burgueses no Brasil, fez-se importante reconstruir alguns processos sociogênicos fundamentais para entender como o Cinema Novo herda formas artísticas e culturais ao ponto de querer subvertê-las, libertar-se delas ou mesmo recriá-las/atualizá-las. Nesse sentido, vale a pena recorrer a algumas reflexões de Roberto Schwarz (2000) para localizar a discrepância da sociedade brasileira frente às sociedades liberais europeias, entre o período da segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX. Nesse contexto histórico de que o autor parte suas análises, o Brasil já tinha se tornado um País independente e estava sob a égide de um ascendente liberalismo, que despontava na Europa, mas que esbarrava nas condições sócio-históricas do próprio Brasil: um País ainda escravocrata e com controversas ideias sobre a abolição da escravidão. Schwarz (2000), então, aponta que o processo da colonização brasileira gerou no País três classes: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”; este último era dependente material e ideologicamente dos parâmetros da metrópole. Essa dependência levou à tomada de formas e ideias liberais europeias, que se assentaram sobre um Brasil preso a um sistema econômico escravagista, mas que tentava aparentar ser um ambiente moderno, da metrópole, com formas urbanas e europeizadas. Como consequência, esse movimento gerou um vácuo lógico de conexão nessas formas no contexto brasileiro que, no âmbito das artes, expressou-se numa espécie de “torcicolo cultural”, com inapropriados usos, com um claro fingimento de coerência formal da metrópole liberal em um conteúdo colonial e escravocrata. A arquitetura da época figurava bem esses nódulos civilizatórios, com estruturas construídas por mãos de escravos, mas que ganhavam uma roupagem decorativa com formas greco-romanas, papéis de parede com pinturas europeias, como um simulacro neoclássico, moderno e industrializado (Ibid., p. 22). Nas palavras do próprio autor: “ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe ideias europeias, sempre em sentido impróprio. É nesta qualidade que elas serão matéria e problema para a literatura” (Ibid., p. 29). Um problema que também foi lançado ao cinema nacional, colocando-o diante de alguns encargos sócio-históricos que os cinemanovistas herdaram e, de certa maneira, propuseram-se a enfrentaram.

É importante destacar que, para alguns intérpretes, em contraste com a vigência do sistema de filmes estrangeiros no País, as burguesias dominadas do Brasil, ou seja, aquelas que estavam sujeitadas aos parâmetros e dependentes deles das metrópoles e das burguesias de países tidos como “desenvolvidos” naquele momento, tinham como projeto nacional colocar a “cultura brasileira” em dia com o que era produzido nessas metrópoles. Nesse bojo cultural, o cinema moderno brasileiro emerge com algumas questões que sugerem caminhos importantes

para esta pesquisa. Tomo essas questões de empréstimo de Jean-Claude Bernardet (2009, p. 30) a fim de ilustrar melhor alguns encargos de uma possível matriz estética e temática de uma cinematográfica em formação no Brasil: como é possível dar valor à produção cinematográfica local em um país que toma as formas estrangeiras como as verdadeiramente legítimas? Como é possível reconhecer as capacidades de um filme nacional se os vetores e as instâncias de reconhecimento, naquele momento, vinham das metrópoles estrangeiras? E acrescenta-se mais uma questão: é factível compreender o Cinema Novo como um esforço coletivo de preencher lacunas de capítulos da história nacional – e em certa medida latino-americana – ao pautar questões sócio-históricas por meio de sua estética e sua cinematografia?

Para pensar em como os agentes do cinema nacional desenharam caminhos para contornar percalços de sua época e reescrever a trajetória do cinema brasileiro, é necessário fazer remissão direta aos jogos de posições dentro do espaço artístico nacional, a partir dos rastros deixados pela Semana de Arte Moderna de 1922. Importa destacar que alguns agentes desse período modernista serão substanciais para dar suporte e legitimidade aos projetos culturais que virão no caudal de suas contribuições, fundamentalmente, àqueles que serão constituidores de um ambiente cinematográfico brasileiro. Esses projetos culturais eram favoráveis à elaboração de novas narrativas sobre o País, de novos discursos e no redesenho de uma intelectualidade dedicada a pensar e refletir sobre o Brasil.

Décadas mais tarde, esse quadro de influência aberto pela Semana de Arte Moderna de 1922 encontra um correlato, no tocante às estratégias de produção de reconhecimento e legitimação para os cinemanovistas, que é a Bienal de São Paulo de 1961. Com isso, é possível notar um claro esforço, por parte dos realizadores, em inclinar suas formas e ideias às gerações futuras.

segundo o próprio Glauber, o Cinema Novo já havia encontrado seu equivalente à Semana de 22: a **Bienal de São Paulo 1961**, quando a boa acolhida dos documentários e o apoio dos críticos consolidara este **senso da existência de um novo cinema portador de um perfil original de composição formal e temática** (ROCHA, 2003, p. 8. Grifo nosso).

No âmbito das artes, surgiu, entre as décadas de 1950 e 1960, o anseio por uma expansão de expressão da linguagem que no cinema culminaria com a proposta do Cinema Novo (VELOSO E MADEIRA, 1999, p. 179). Entender a relação que os intelectuais, os artistas e os políticos ligados às ideias e às proposições das gerações do Movimento Modernista é um objetivo específico central na construção do objeto de pesquisa desta tese.

Nesse ambiente, os agentes do Cinema Novo, como uma das gerações inaugurais do cinema moderno brasileiro, promoviam um discurso de consciência sobre o momento histórico e sociocultural a que pertenciam e, ainda, posicionavam-se como um grupo consciente do que desejavam e do que almejavam como um movimento cinematográfico novo.

Alinhado a essa perspectiva, convém pontuar o quão atento alguns nomes do Cinema Novo estavam em relação aos processos culturais brasileiros pela ação estrangeira, por dentro de um histórico colonial do País e da América Latina, bem como pelos desencontros de expectativas de grupos da elite brasileira com os filmes nacionais e seus cineastas. Vale fazer um adendo sobre esse aspecto, visto que os cineastas brasileiros não tinham um espaço de reconhecimento equivalente quando reivindicavam uma posição semelhante à de cineastas europeus, como Ingmar Bergman, Allan Resnais e Frederico Fellini. Não à toa, o prestígio internacional alcançado por filmes e cineastas brasileiros do Cinema Novo, após ganharem prêmios em festivais internacionais e terem artigos e entrevistas publicados em meios de comunicação estrangeiros de bastante reconhecimento cultural, colocou o movimento em outra posição no espaço cultural internacional e, conseqüentemente, trouxe maior legitimidade para o movimento no contexto brasileiro (BERNARDET, 2009, p. 30).

Sobre isso, Xavier (2001) destaca que o Cinema Novo acertou o ponteiro do País com os movimentos mais vanguardistas de seu tempo, ao ser compreendido como

um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o **estatuto de cineasta** no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento. [...] Ele expressou uma conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do **Brasil como formação social** (p. 18-19. Grifo nosso.)

Fundamentado nesse quadro contextual, lança-se a seguinte questão: é possível tomar as figuras chave desse contexto do cinema moderno brasileiro, a partir do movimento do Cinema Novo, para pensar a possibilidade de desenho de uma intelectualidade cinematográfica no Brasil? Além disso, é possível recorrer à formação do que, nas palavras de Glauber Rocha, seria um “pensamento cinematográfico brasileiro” e tomá-lo como uma categoria nativa capaz de sugerir caminhos para conduzir as investigações desta pesquisa tendo em vista que essa categoria – pensamento cinematográfico brasileiro – parece ser estratégica no redesenho e na

problematização das disputas que envolvem a constituição de uma possível intelectualidade cinematográfica no Brasil?

Para satisfazer a série de questões apontadas anteriormente e tentar traçar melhor o que seria essa matriz de pensamento cinematográfico brasileiro, é imprescindível remontar, à luz do modelo sócioprocessual de Norbert Elias (1995), o tramado geracional de ideias e de formas que parecem ser constituidoras do objeto desta pesquisa.

Nesse sentido, operar com a noção de campo de Pierre Bourdieu (1996a) seria um caminho teórico-analítico insuficiente, visto que implicaria o pressuposto de uma imagética espacial que não se alinha às dinâmicas sócio-históricas do objeto de pesquisa. Por outro lado, a noção de revolução simbólica, proposta por Bourdieu (2014), foi muito elucidativa para orientar os caminhos analíticos adotados nesta tese. Além disso, recorri às contribuições teóricas de Cornelius Castoriadis (1982) e Norbert Elias (1994a, 1994b, 1994c, 1995, 1998), tendo em vista a importância que as noções de imaginário, processos civilizatórios, psicogênese e sociogênese tiveram para analisar as dinâmicas sócio-históricas relacionadas à constituição de uma matriz de pensamento cinematográfico brasileiro. Por fim, as contribuições Michel Baxandall (2006), Antônio Cândido (1981a; 1981b), Jacques Derrida (2008; 2009) e Julio Cabrera (2006) jogaram luz aos encargos, aos parâmetros e aos processos formativos relacionados às obras em análise aqui.

No que tange a esse escopo teórico-analítico, as contribuições de Milene Gusmão (2014, p. 105) também orientam alguns caminhos investigativos desta pesquisa quando a autora recorre às reflexões eliasianas para compreender as dinâmicas sócio-históricas constituidoras do cinema no estado da Bahia. O arcabouço reflexivo que ela mobiliza é fundamental para pensar a teia relacional responsável pela transmissão de saberes e de práticas relacionadas ao cinema baiano, entre as décadas de 1940 e 1960, período de pouco ou nenhum incentivo institucional ao cinema, que não alcançava a estima que a música erudita, as artes plásticas, o teatro e a dança tinham entre as manifestações da alta cultura (Ibid., p. 111-112). Para além do cinema baiano, as escolhas analíticas da autora também elucidam aspectos da teia relacional que envolve o cinema moderno brasileiro.

A partir desse quadro apresentado, o esforço analítico da tese se constrói por dentro de subproblemas que emergiram ao longo das análises dos três filmes escolhidos para pensar a constituição de uma matriz de pensamento cinematográfico brasileiro: *Rio, 40 Graus* (1955),

Terra em Transe (1967) e *Macunaíma* (1969). Esses filmes foram escolhidos tendo em vista sua respectiva importância dentro da problemática levantada aqui, por tangenciarem diferentes momentos do movimento Cinema Novo e por fornecerem temas que se alinham a uma agenda social e política cara à época, valendo-se de propositivas formas cinematográficas.

Após uma digressão teórico-metodológica acerca da noção de pensamento cinematográfico brasileiro, as análises filmicas se iniciam com *Rio, 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, considerado um marco do Cinema Novo e uma obra que parece inaugurar várias questões caras ao movimento. Já o filme *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha inscreve-se como um manifesto estético-político para o cinema moderno brasileiro e para uma matriz intelectual cinematográfica nacional em constituição. O último filme, *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, é uma obra fundamental para renovar o próprio movimento do Cinema Novo e inaugurar questões caras ao cinema brasileiro que se desdobra da matriz cinemanovista.

Por meio desses filmes, exploram-se debates relacionados às noções de nação e de popular, de autoria, de metrópole, de modernidade, de subdesenvolvimento técnico-econômico da América Latina bem como debates sobre a relação do Cinema Novo com o imaginário inaugurado pelas gerações do Movimento Modernista brasileiro, entre outros temas que se mostraram relevantes às investigações específicas de cada obra filmica.

A partir dessas entradas analíticas, estabelece-se a relação entre uma incipiente cinematografia moderna brasileira e seu empenho em pensar socio-historicamente o Brasil pelo cinema. Essa conjuntura, portanto, instaura uma combinação entre cinematografia e intelectualidade, que será fundamental para começar a compreender que tipo de Brasil nascerá nas telas.

Cinema e intelectualidade

Antes de lançar algumas questões investigativas mais específicas, cabe contextualizar outras mais pioneiras: o que viria a ser um intelectual de cinema no Brasil? A noção de intelectualidade será tomada a partir da compreensão e dos usos que os próprios cineastas fizeram dela. Com o devido tratamento, recorre-se a essa categoria para pensar acerca das

condições de possibilidade para a constituição de um pensamento cinematográfico brasileiro. Primeiramente, coube entender se essa intelectualidade faz frente a uma noção de engajamento que caminha junto à causa das classes populares, associada a um imperativo ético que figura em um “sentido de missão”, no qual esses cineastas intelectuais se colocaram tomando como referência contextual as décadas de 1950 e 1960 no Brasil.

Cabe pontuar que a intelectualidade dos anos 1950 vem no lastro de uma tradição de intelectuais que já tinham se colocado a serviço da construção da nação e da formação da sociedade brasileira. Cabe destacar, também, a partir das contribuições de Daniel Pécaut (1990) e Mariza Veloso (2018), que os intelectuais brasileiros mantiveram uma estreita proximidade com as ciências sociais bem como com as produções literárias nacionais e as diferentes expressões artísticas em outras áreas de formação.

Alguns dos principais agentes responsáveis pela consolidação do cinema nacional possuem relações próximas com as ciências sociais e com a literatura nacional. São laços mais institucionalizados, como é o caso dos cineastas que frequentaram cursos universitários de ciências sociais e direito, mesmo que alguns deles não tenham concluído seus respectivos cursos de graduação. Nesse rol, destacam-se nomes como o de Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Geraldo Sarno, Orlando Senna, Linduarte Noronha e Glauber Rocha. Alguns cineastas, mais tarde, estreitaram seus laços institucionais com a literatura nacional, como é o caso de Nelson Pereira dos Santos e Carlos Diegues, ao serem reconhecidos como imortais pela Academia Brasileira de Letras (ABL), por suas profícuas relações com a literatura nacional.

Além do aspecto institucional, vale mencionar que a proximidade com as ciências sociais também se deu de maneira reflexivo-narrativa, como é o caso do cineasta e crítico de cinema Glauber Rocha, com seu discurso sobre o Brasil e o papel estratégico que suas narrativas ocupam no processo de constituição da nação brasileira, por meio do cinema e da crítica cinematográfica. Ruy Guerra, cineasta moçambicano radicado no Brasil, também caminhava nessa linha: seus interesses cinematográficos convergiam com uma busca de identidade que atravessava temas nacionais latentes naquele momento, tais como: condições de fome e miserabilidade do povo brasileiro, situações de conflitos sociais e políticos, dinâmica entre o agrário e o urbano, além de fazer oposição à produção, aos temas e às diretrizes estéticas de um cinema industrial. O cineasta Joaquim Pedro de Andrade também se dedicou a pesquisar e pensar a formação sociocultural brasileira, sobretudo por meio do Barroco mineiro e dos

desdobramentos do movimento modernista. Havia, portanto, uma forte proximidade do debate proposto pelo Cinema Novo junto às abordagens da ciência social brasileira (XAVIER, 2001).

É a partir dessa noção de intelectualidade atravessada com as tradições literárias, as relações com as ciências sociais e com o fazer cinematográfico em suas várias matizes, que a tese investiga os desdobramentos cinematográficos que tomam a estreita relação entre intelectualidade e cinematografia brasileira. Vale ponderar que essa noção de intelectual também parece estar interseccionada às diferentes atuações práticas que os agentes cinematográficos exerceram – seja na posição de cineasta, crítico, produtor, jornalista, literato, cineclubista, ator, colecionista, militante, acadêmico –, visto que a intersecção entre tais práticas auxiliará a compreender os percursos, as brechas, as diretrizes e as estratégias manejadas para a constituição de uma matriz de pensamento cinematográfico brasileiro.

Dessa maneira, propõe-se uma breve análise sociobiográfica (ELIAS, 1994a; FARIAS, 2012) de alguns diretores de cinema responsáveis pelos filmes analisados adiante. Realizar-se-á essa entrada analítica a fim de localizar as disposições desses indivíduos nos espaços de possibilidades socioculturais daquele momento, como um esforço compreensivo que joga luz às formas filmicas.

É importante considerar, ainda, que o ponto de partida proposto para analisar a formação de um pensamento cinematográfico no Brasil, a partir das décadas de 1950-60, está alinhado ao momento em que começam a ser produzidas e lançadas reflexões mais sistemáticas sobre o cinema moderno brasileiro, tendo o cenário paulistano e carioca como panos de fundo hegemônico para refletir sobre a linguagem, a história e o papel social desse cinema.

No prefácio do livro *A revisão crítica do cinema brasileiro* (ROCHA, 2003), o teórico de cinema Ismail Xavier diz que o cineasta conquistense Glauber Rocha estava empenhado em construir um programa para o cinema brasileiro. Rocha, estrategicamente, debruçou-se sobre a recente história do cinema brasileiro, em especial quando retomou contribuições pioneiras do cineasta mineiro Humberto Mauro para entendê-las como

uma pré-figuração do Cinema Novo, uma manifestação de verdade ainda cheia de limites, mas um elo necessário, pois o Cinema Novo não começa do zero, tem seu precursor; por sua vez, o processo que se inicia com Mauro, não ficará represado (Ibid., p. 12).

Nesse prefácio, escrito por Xavier, fica sugerido que Rocha procura estabelecer um cânone que seja compatível com a nova proposta dele e, dessa maneira, vir a definir o que deve ser ou não ser válido na concepção de uma matriz cinematográfica. Essa postura do cineasta direciona o olhar para compreender como algumas escolhas legitimaram um projeto cinematográfico nacional que foi esboçado por ele quase como um manifesto.

Essas escolhas e esses alinhamentos de Glauber Rocha ainda indicam traços de uma certa moralidade amalgamada na constituição de uma matriz cultural-cognitiva, por meio da qual se edificariam suas propostas cinematográficas. Ainda que a posição de Rocha sobre a industrialização do cinema no Brasil seja um tanto ambígua, vale ressaltar sua escolha em desconsiderar nomes como Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, que lideraram o debate sobre a industrialização do cinema no país, seja através de suas colunas na revista *Cinearte* (1926-1942), seja pela criação do primeiro grande estúdio cinematográfico nacional, a Cinédia (1930-1940) (VIANY, 1959, p. 104-105).

Segundo Hirano (2013, p. 105 *apud* AUTRAN, 2004), a viabilização e a continuidade de um “pensamento sobre o cinema brasileiro” empreendidos por Gonzaga e Lima vinha disposta a projetar uma cinematografia brasileira cada vez mais próxima dos padrões de Hollywood, inclusive com a representação de pessoas brancas de caráter “civilizado” e modernizado (HIRANO, 2013, p. 105). Esse projeto viria como uma oposição direta a algumas produções nacionais mais independentes e amadoras, que “mostravam índios, negros, mestiços, a fauna e a flora brasileiras, expressando clara visão racista, uma vez que, na opinião deles, tais produções explicavam o atraso do cinema no Brasil e a pouca bilheteria” (Ibid., p. 105). Esse histórico de importação do modelo hollywoodiano não serve à história e à tradição que Glauber Rocha quer investir nas propostas de um novo cinema para País.

Nesse sentido, Rocha parece se afastar de algumas manifestações e reflexões sobre o cinema nacional, em detrimento da legitimação de narrativas e cinematografias nacionais alinhadas às suas propostas sobre um tipo de cinema capaz de produzir determinados discursos e teses sobre o Brasil, porquanto esse olhar mais intelectualizado de Glauber Rocha para as formas cinematográficas parece constituir uma matriz de pensamento cinematográfico brasileiro ancorada nas figuras históricas de Humberto Mauro, Alex Viany e, fundamentalmente, dele mesmo. Essa pretensiosa investida é uma das principais forças estruturantes do Cinema Novo.

O Cinema Novo

A partir do exposto, o movimento do Cinema Novo se tornou estratégico para esta pesquisa, tendo em vista que as composições das formas artísticas dos filmes relacionados às propostas do movimento são capazes de sugerir aspectos e diretrizes importantes sobre a relação entre cinema e pensamento social no Brasil. O cinemanovista Glauber Rocha (2003) comenta que é sob a luz de uma utopia para o cinema brasileiro que se direcionará o cumprimento de uma vocação para o cinema como uma **experiência estética** e, também, como **forma de conhecimento**. Essa ideia é imprescindível para entender como pode se articular a constituição de uma matriz de pensamento cinematográfico nacional, interseccionada à atuação de uma intelectualidade cinematográfica brasileira.

Para compreender o Cinema Novo, é necessário direcionar o olhar para a atuação dos principais nomes desse movimento cinematográfico, visto o que representou o cenário pós-Segunda Guerra Mundial, o momento da Guerra Fria e o valor que adquire o cinema moderno latino-americano nesse contexto histórico que, inclusive, toma frente a um discurso fundador de nação a ser construída. Essa noção de nação, que será revisitada pelos principais cineastas do Cinema Novo, comporta um conjunto de ideias estéticas e políticas e chega a partir das principais reflexões do movimento modernista brasileiro. Cabe adiantar, também, que o “subdesenvolvimento técnico econômico” do cinema nacional de 1950-60, expressão cunhada por Paulo Emilio Sales Gomes (1980), foi fundamental na constituição de um ideário do cinema nacional daquela época.

Assim, a força cinematográfica expressa nas produções cinemanovistas não apenas funda um movimento cinematográfico, mas também estabelece parâmetros para pensar o Brasil, a nação, a identidade e a cultura, por meio do cinema. Nesse duplo compasso, o Cinema Novo desenha os vetores de uma matriz reflexiva e estética para o cinema brasileiro e, de modo consequente, relega os vetores dissonantes à margem dessa matriz. Esse compasso de formação ainda esbarra em alguns limites inerentes àquele momento, como a ausência, na estrutura social da época, do que seriam as instâncias específicas de consagração de um possível pensamento cinematográfico brasileiro.

Nessa toada, o Cinema Novo, no âmbito da formação de sua crítica social, como exemplo de experiência cinematográfica coletiva, como já mencionado, teve que retornar aos segmentos mais consagrados da cultura e da intelectualidade do País, como a tradição do

Modernismo de 1920, que propôs a atualização da arte brasileira e sua articulação com questões nacionais. Vale pontuar, ainda, que essa tradição modernista já havia se estabelecido em diferentes suportes de expressão artísticas da época, tais como a literatura, a música e as artes plásticas (XAVIER, 2001, p. 23).

Além disso, voltar o olhar para o fluxo dos agentes do cinema nacional no exterior parece ser fundamental para compreender importantes trocas, influências e legitimidade adquiridas nesse percurso transnacional, tendo em vista a importante influência que o cinema francês e italiano exerceu sobre o cinema brasileiro, mediante seus respectivos movimentos cinematográficos: Neorrealismo e *Nouvelle Vague*. O Neorrealismo italiano, surgido após a Segunda Guerra Mundial, foi um movimento cultural que impactou profundamente o cinema ao refletir a realidade social e cultural da época. No mesmo contexto pós-guerra, emerge a *Nouvelle Vague* (Nova Onda), movimento liderado por uma geração de cineastas franceses que, no final dos anos 1950, buscava romper com as convenções do cinema tradicional francês e promover uma nova abordagem cinematográfica centrada na autoria. É sabido que o Cinema Novo, um dos mais reconhecidos movimentos cinematográficos brasileiros, foi profundamente influenciado por outros movimentos estrangeiros. Além do mais, diferentemente do caráter de excepcionalidade que Glauber Rocha trazia sobre o movimento, o Cinema Novo estava interpenetrado às novas ondas do cinema moderno global, como o novo cinema latino-americano, a nova onda do cinema checoslovaco, os cinemas das independências dos países africanos, entre outros.

Nesse âmbito, é importante mencionar o apoio da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) na realização de uma pesquisa sobre as cinematografias produzidas na Argentina, no México e no Brasil, coordenada pelo intelectual francês Edgar Morin, em que foi elaborado um relatório sobre as cinematecas e cineclubes da América Latina produzidos por Rudá de Andrade durante a *Rassegna* de 1961 (PEREIRA, 2007). A *Rassegna del Cinema Latino-Americano do Columbianum* foi um festival competitivo que, além de premiar produções cinematográficas, promoveu debates, congressos e simpósios, contribuindo para a discussão de ideias no cenário latino-americano. Assim, no âmbito dos agentes que envolvem esta pesquisa, destacar-se-ão os trânsitos que os cineastas Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade tiveram no ambiente internacional e o impacto dessas experiências em suas formas artísticas e em seus modos de inscrever pensamentos, ideias e teses em suas obras filmicas.

Depara-se, então, com a problemática central desta investigação, que permeia tanto os processos de autonomização da produção intelectual e artística do cinema nacional, quanto seus processos de interdependências com fluxos de transnacionalização ou internacionalização das ideias, das movimentações artísticas e intelectuais e das produções cinematográficas da década de 1950-60 no Brasil. Portanto, é pertinente questionar se a internacionalização das discussões do cinema nacional e as movimentações do Cinema Novo, que partem da tradição do Modernismo brasileiro de 1920 e perpassam os principais movimentos cinematográficos europeus, desenharam uma matriz de pensamento cinematográfico brasileiro. Além disso, importa questionar se tal matriz legitimou formas artísticas elementares para a cinematografia nacional, ao mesmo tempo em que orientou processos de autonomização intelectual e artístico socialmente distintos dos já existentes no Brasil.

Dessa maneira, como hipótese de pesquisa, cabe pensar se essa matriz de pensamento cinematográfico brasileiro, erguida pelo Cinema Novo, vincula-se a um esforço reflexivo de pensar questões/noções/ideias caras ao Brasil, tais como: nação, cultura e povo; subdesenvolvimento ou situação colonial; modernismos e modernidade; e autoria, como um esforço compreensivo sobre a formação social do País por meio do cinema, capaz de traçar uma relação direta entre intelectualidade e cinematografia no Brasil.

Aliado a isso, outra hipótese de trabalho que orienta as investigações é a de que os filmes e os cineastas analisados nos capítulos seguintes promoveram uma revolução simbólica (BOURDIEU, 2014) no cinema nacional, desafiando a ordem simbólica hegemônica ao instituir novos padrões estéticos e temáticos para o cinema brasileiro.

Em síntese, a tese propõe investigar como se constitui uma intelectualidade cinematográfica no Brasil, ao tomar a problemática e as hipóteses apresentadas acima como direcionadoras de caminhos que possam ter legitimado uma matriz de pensamento cinematográfico brasileiro, por meio das disputas de sentido no espaço do simbólico.

Formas artísticas e pensamento cinematográfico brasileiro: *Rio, 40º Graus* (1955), *Terra em Transe* (1967) e *Macunaíma* (1969)

Com base na argumentação proposta até aqui, refaz-se então a pergunta inicial de pesquisa: como é possível pensar a constituição de uma intelectualidade no âmbito da cinematografia brasileira? Com base nisso, como é possível lastrear aspectos responsáveis por inscrever uma matriz de pensamento cinematográfico no Brasil?

Nos momentos iniciais desta investigação, é possível delinear os interesses e as entradas empíricas a respeito da constituição de uma matriz reflexiva para o cinema nacional. Alguns núcleos chaves e eixos temáticos parecem ser incontornáveis para este empreendimento de pesquisa.

A partir do breve panorama delineado, é possível notar a importância do movimento do Cinema Novo, ao instar debates, apresentar ideias, lançar diretrizes, propor agendas que estimulam o pensamento acerca de temas relacionados à (re)construção da nação, à mobilização de temas populares, aos questionamentos sobre processos modernizadores, à renovação da linguagem cinematográfica, ao lançamento de propostas estéticas e políticas, ao estabelecimento de debates com noções de autoria e intelectualidade, entre outros.

Nessa alçada, recorre-se aos filmes mencionados como obras capazes de lançar teses para pensar sócio historicamente o Brasil e que permitam vislumbrar rastros que possam ter desenhado uma matriz de pensamento no cinema brasileiro. Nesse esforço de análise, as formas artísticas próprias a cada filme serão tomadas a partir de uma combinação junto a um certo imaginário social e, portanto, às ideias que nasciam ou que eram retomadas naquele momento, por parte de agentes fundamentais ao movimento do Cinema Novo.

Para esse fim, recorreu-se a dois caminhos metodológicos para as análises a respeito das problemáticas levantadas aqui. De antemão, realizar-se-á um trabalho investigativo por dentro das obras fílmicas. As obras de arte – filmes, pinturas, esculturas, literatura, teatro, entre outras – são compostas por um conjunto de formas que cumprem uma função de mediação entre o aspecto subjetivo do artista com o mundo que o circunda.

De modo mais detido, as formas subjetivas – individuais – precisam alcançar as condições de materialidade para se expressarem, ou seja, precisam ser permeadas em formas objetivas e empíricas (sociológicas) para que surjam no mundo (LUCKÁS, 1965). No âmbito cinematográfico, isso se relaciona à maneira como os cineastas figuram, em formas

cinematográficas, suas escolhas individuais/subjetivas e, ainda, em como essas escolhas se condicionam e se comunicam com as condições sócio-históricas que permitem seu surgimento.

Esse esforço analítico também veio inspirado pelas contribuições de Tatiana Lotierzo (2017), quando a autora toma a obra de arte como capaz de demonstrar ou inscrever uma tese ou um pensamento. No caso das investigações de Lotierzo, desenvolveu-se uma análise sobre como a pintura *A redenção de Cam* de Modesto Brocos, de 1895, não só ilustra a tese racista do embranquecimento da população brasileira do cientista João Batista de Lacerda apresentada no I Congresso Mundial das Raças em 1911, como também inscreve um pensamento e consolida uma estética que reforça o preconceito racial. Amparada nas contribuições teórico-analíticas de Michael Baxandall (2006), Lotierzo ainda destaca que essa “ideia de padrões de intenção convida a refletir sobre uma propriedade particular das obras, isto é, **emitir pensamento**” (p. 127. Grifo nosso.).

Esse aspecto corrobora diretamente com as hipóteses de trabalho levantadas nesta tese. O cinema, como um suporte de expressão audiovisual, também dispõe de específicos artefatos técnicos e poéticos específicos capazes de inscrever determinadas formas, teses e pensamentos. Desde seu surgimento, com os irmãos Louis e Auguste Lumière, na França de 1895, até os dias atuais, as condições de expressões técnica e poética desse suporte têm se alterado significativamente. O Cinema Novo, como um movimento cinematográfico da segunda metade do século passado, carrega marcas, em suas formas cinematográficas, dos recursos técnicos, das expressões poéticas, dos compromissos políticos, sociais e geracionais de sua época. Por isso, é indispensável revisitar suas formas artísticas, a fim de realizar uma reconstrução delas, a partir de uma análise sócio-histórica do objeto e da problemática em tratamento aqui (BAXANDALL, 2006).

Aliado a esse esforço analítico, assumir-se-á, também, uma frente investigativa de fontes primárias e secundárias que possam conciliar a história e a escrita das formas artísticas dos filmes em análise aqui. Com isso, o objetivo geral desta tese é entender como foi possível a constituição de uma matriz de pensamento cinematográfico capaz de legitimar determinadas formas artísticas como elementares para uma cinematografia nacional.

A partir desse percurso analítico, a proposta geral é compreender a singularidade de cada um dos casos empíricos – os filmes em análise aqui –, como instrumentos de diferenciação dentro do objeto de pesquisa. Por isso, a importância de realizar uma pesquisa em arquivos de

fontes primárias e secundárias, a fim de reconstruir e legitimar esses casos historicamente. A partir disso, tomar-se-ão esses filmes como táticas heurísticas para pensar os elementos úteis e estratégicos para a reconstrução do objeto de pesquisa. O cotejamento desses diferentes casos auxiliou na compreensão empírica dos mecanismos de diferenciação de cada obra, considerando a finalidade de remontar, de maneira plausível cientificamente, as posições, as crenças e as formas simbólicas que podem ter viabilizado a constituição de uma matriz de pensamento cinematográfica no Brasil.

Dessa maneira, a escolha dos filmes como material empírico também se dá porque, a partir deles, é possível acessar vestígios ou mesmo o que fica de uma ação que se amparava em ideias e construções simbólicas caras ao espectro de interesse desta tese. Os filmes analisados nos capítulos a seguir se manifestam empiricamente como uma ação prática que comporta, em suas formas artísticas, algumas ações e efeitos do quadro contextual que interessa a esta investigação. Cabe pontuar também que há maior interesse nas práticas que os cineastas em análise aqui constituíram como formas artísticas e outras práticas cinematográficas, ou seja, considerar-se-á o material filmico como um conjunto de elementos que comporta uma complexidade simbólica sobre o objeto desta pesquisa, e não como um subproduto documental que referencia uma atividade daquele momento (BAXANDALL, 2006, p. 23).

Como dito anteriormente, por analogia, considerar-se-á o movimento do Cinema Novo como o evento heurístico que parece ter sido pioneiro em sistematizar, organizar e lançar mão de recursos conteudístico, na tentativa de constituir um pensamento cinematográfico brasileiro, ou mesmo uma intelectualidade cinematográfica nacional.

Essa frente interpretativa veio amparada pela inflexão que a ideia de “formação” toma nos estudos sobre literatura brasileira em Antônio Cândido (1981a, 1981b). Em seu empreendimento teórico-analítico, o trato dessa noção é incontornável para entender como as diversas manifestações literárias brasileiras se conformaram como um sistema literário. Esse processo formativo sistêmico, na visão do autor (1981a, p. 23), deve conjugar tanto denominadores em comuns internos às obras (que permitam acessar traços dominantes de uma fase), como também aspectos sócio-históricos por meio da seguinte triangulação:

a existência de um **conjunto de produtores literários**, mais ou menos conscientes de seu papel; **um conjunto de receptores**, formando os diferentes tipos de público, sem os quais uma obra não vive; **um mecanismo transmissor** (de modo geral, uma linguagem traduzida em estilos), que liga um aos outros (1981a, p. 23. Grifo nosso).

Em um primeiro momento, importa destacar que, quando um conjunto de formas permanece e perdura ao longo da história, valendo-se de suas características internas (temas, linguagem, imagens) bem como de certos elementos de natureza social e/ou psicológica, torna-se capaz de assegurar tributos à constituição de um cânone ou mesmo de uma matriz a ser referenciada, seja para ser aceita ou rejeitada (1981a, p. 24). Convém apontar que Cândido (1981a, 1981b) trata das formas artísticas no espectro das obras literárias, mas no âmbito desta pesquisa, suas contribuições serão mobilizadas para pensar as obras de arte no geral, especificamente as obras fílmicas. É amparado nessas leituras, portanto, que se recorreu às características temáticas e estéticas que atravessam os filmes em análise aqui bem como aquelas que se perdem, atualizam-se e se orientam ao longo das produções dos cinemas moderno e contemporâneo brasileiros.

No âmbito do cinema nacional, é notável que, apesar das inúmeras diferenças entre as produções cinematográficas do Cinema Novo, há um conjunto de filmes interligados por denominadores internos e externos em comum, tais como: temas, recursos técnicos, estilísticos, poéticos e preocupações políticas. Com efeito, as produções cinemanovistas contrastam com o histórico de filmes nacionais anteriores que, a despeito de algumas preocupações compartilhadas, como construir um sistema industrial cinematográfico para o País, esbarravam em algumas variantes de ordem simbólica, histórica, social, técnica e econômica que dificultavam a elaboração de elementos em comum entre as obras capazes de perdurar. Tais circunstâncias impediram que essas produções cinematográficas constituíssem um processo formativo e se desdobrassem historicamente como uma tradição, um cânone, um sistema ou mesmo uma matriz para o cinema nacional, como fez o Cinema Novo.

Em um segundo momento, pensar a constituição de uma matriz de pensamento cinematográfico brasileiro, inspirada na noção de formação em Cândido (1981a, 1981b), ofereceu caminhos para compreender como alguns sentidos, ideias, elaborações e encargos foram gestados na literatura e, posteriormente, tomados e reelaborados pelo cinema moderno nacional. Vale pontuar que a noção de uma arte empenhada e atenta ao seu momento histórico, composta por um sentimento de missão e de um certo nacionalismo artístico, são traços já presentes nos escritores neoclássicos. Pensar também sobre a noção de um certo nacionalismo crítico, de uma brasilidade como extensão do nativismo de outrora e a necessidade de autonomização literária que se opõe a um passado colonial são aspectos que já estavam presentes nas inquietações dos primeiros momentos no Romantismo no Brasil. O movimento

literário despontado pelos árcades mineiros semearia, então, sentidos fundamentais para que determinadas preocupações chegassem até o Cinema Novo.

Esse recorte histórico de Antônio Cândido (1981a) não desconhece os grupos ou as linhas temáticas anteriores como manifestações literárias. No entanto, ele parte dos árcades mineiros por depreender dali certos “conjuntos orgânicos e manifestações variáveis de uma vontade de fazer literatura brasileira” (p. 25). Eles são considerados os fundadores de temas, ideias, formas, estilos e preocupações que se desdobrariam historicamente não só na literatura, como também na vida cultural, intelectual, artística e política do Brasil.

Por fim, a ideia de formação em Cândido (SÁNCHEZ, 2015) ofereceu, ainda, um trato analítico engenhoso, na medida em que permitiu olhar para o objeto desta pesquisa a partir de uma dinâmica dialética entre texto e extratexto (p. 611) – nos termos audiovisuais: entre filme (elementos técnico-cinematográficos) e extrafilme (elementos sociais, biográficos, históricos). Segundo Cândido (1981a, p. 34-36), essa dinâmica dialética possibilita estudar as obras de maneira integral, à medida que uma informação social, biográfica ou histórica ajude a compreendê-las. Há casos em que os elementos externos não auxiliam a compreender as obras, portanto, não há necessidade de recorrer a eles. Diante do quadro exposto, o trato com a categoria de formação permite a abordagem integral das obras considerando seus processos sócio-históricos, seus fios interdependentes e inacabados. Desse modo, os últimos capítulos desta tese se dedicam aos processos formativos que algumas ideias, pensamentos, recursos técnicos e poéticos tiveram ao longo dos filmes analisados e ao longo de algumas fases dos cinemas moderno e contemporâneo.

Material e procedimentos de pesquisa

Para prosseguir com esta pesquisa, foi importante dividir, metodologicamente, a abordagem do campo em dois grandes momentos. Inicialmente, a pesquisa se dedicou a realizar um levantamento bibliográfico sobre possíveis pesquisas e estudos já produzidos sobre o tema.

Ainda nessa primeira fase, tratou-se da relevância teórica, a partir de um levantamento que possa conversar com a problemática trazida aqui. O desenvolvimento teórico do problema de pesquisa será compreendido dentro de um processo de tematização do objeto de

investigação, a fim de se utilizar o manuseio teórico-metodológico para entender qual é o pano de fundo, histórico, sistemático e que dá lastro à questão de pesquisa.

Há um esforço metodológico, também, na realização das etnografias fílmicas (FARIAS, 2015; OLIVEIRA, 2016), a fim de descrever as formas artísticas dos respectivos filmes e sistematizá-las em seu próprio contexto, como um material etnográfico que foi revisitado, ainda neste primeiro momento, para a realização de exercícios análise sobre o aparato técnico-cinematográfico e temático dos respectivos filmes de forma a auxiliar no momento seguinte da pesquisa de campo.

Dessa forma, o uso da etnografia fílmica se estabeleceu como um recurso capaz de identificar os padrões de intenção da obra, como uma metodologia de pesquisa que também possibilitou “contornar certas lacunas, a fim de elucidar a trama da imagem em suas articulações formais e conceituais” (LOTIERZO, 2017, p. 127). De maneira mais detida, o objetivo desse exercício foi localizar e compreender cada obra considerando a problemática que interessa à tese, por meio de uma escuta atenta às suas formas cinematográficas, às suas coerências internas e à sua sistemática e montagem, tentando, ainda, localizar suas causas sócio-históricas.

No segundo momento, propôs-se um diálogo mais direto com o campo empírico para desenhar e limitar melhor as fontes, a fim de entender um quadro sociológico mais polifônico sobre as formas, os agentes, os trânsitos e as instituições envolvidas na trama social que interessa aqui. A partir disso, delimitou-se o universo de abordagem sociológica, utilizando-se das fontes primárias e secundárias, junto às etnografias fílmicas acessadas no momento anterior, com o objetivo de tornar os critérios de pesquisa mais evidenciados, delimitados e organizados para a reconstrução estratégica desta investigação e de como se estrutura uma matriz de pensamento cinematográfico no Brasil. Ao longo da tese, as etnografias fílmicas serão frequentemente mobilizadas para dar sustentação às análises dos filmes. Dessa forma, elas virão referenciadas ao longo dos capítulos e estarão como anexos para serem consultadas quando for pertinente ao leitor.

Citam-se as fontes primárias, tais como: acervo oficial e/ou histórico, documentos oficiais e não oficiais, periódicos, roteiros cinematográficos, manifestos, discursos, cartas, notícias da imprensa, panfletos de cineclubes, material audiovisual; bem como as fontes secundárias: pesquisas, estudos, produções sociológicas, antropológicas, historiográficas, sobre como teoria e história cinema foram importantes para a análise dos conteúdos desses arquivos,

a fim de acertar os pontos da resolução empírica da pesquisa. O objetivo aqui foi trazer essas fontes para a frente da narrativa desta investigação, pois elas são mais capacitadas a enunciarem as questões e argumentos por intermédio de seus respectivos contextos.

Dessa maneira, os principais caminhos para a realização do segundo momento do campo serão algumas instituições estabelecidas e legitimadas no âmbito do cinema nacional, tais como a Academia Brasileira de Letras, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a Cinemateca Brasileira em São Paulo.

Realizou-se um trabalho de catalogação das fontes empíricas primárias encontradas, considerando as temáticas e suas relações com os subproblemas de análise que emergiram de cada obra fílmica analisada. Ainda na fase de construção da documentação empírica, utilizou-se de entrevistas feitas pelo autor e por outros pesquisadores.

Portanto, a tese se inicia com um capítulo curto dedicado a ancorar as bases compreensivas de uma noção de pensamento cinematográfico brasileiro e de uma noção de autoria mobilizadas ao longo das investigações. A noção de pensamento está amparada nas contribuições de Jacques Derrida (2008; 2009), com a noção de escritura, e Julio Cabrera (2006), com a ideia de conceitos-imagem. É importante pontuar que a noção de autoria mobilizada aqui não virá amparada pela ideia de genialidade ou genuinidade, mas será orientada pelas discussões francesas em torno dos usos desse conceito no cinema, sobretudo pelas discussões em torno da política dos autores, além do próprio debate em torno da noção de função-autor, proposta por Michel Foucault (1969), e pelos usos feitos por Antoine Compagnon (2002) e Edson Farias (2017).

No capítulo seguinte, debruça-se sobre o material fílmico, ao analisar o primeiro longametragem de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 Graus* (1955). Já no terceiro e no quarto capítulos, realizar-se-á o mesmo esforço compreensivo acerca dos seguintes filmes: *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha e *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade. No quinto capítulo, dedica-se a desenhar as linhas de forças formativas de uma matriz de pensamento cinematográfico brasileiro. Por fim, no último capítulo, realiza-se um balanço sobre o caminho investigativo percorrido e perpassa-se por aspectos temáticos e técnicos que se desdobraram de uma matriz cinemanovista e continuaram reverberando em algumas produções cinematográfica brasileiras pós-décadas de 1950 e 60.

CAPÍTULO 1 - NOTAS ACERCA DAS NOÇÕES DE PENSAMENTO

CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO E DE AUTORIA

De antemão, antes de adentrar nos pormenores da análise, é importante fazer um tratamento acerca da noção de “pensamento cinematográfico brasileiro”. Essa compreensão articula duas diferentes frentes compreensivas complementares que serão fundamentais nas articulações teórico-metodológicas desta pesquisa.

Em um primeiro momento, compreende-se a noção de pensamento como um esforço geral de um conjunto de intelectuais, artistas e militantes em interpretar e pensar socialmente o Brasil. Esse esforço sistemático vem atravessado por problemas, temas e/ou identificações em comum para a formatação de projetos e agendas culturais, sociopolíticas, intelectuais e econômicas para o País. É nesse âmbito que se tomarão as forças direcionadoras de alguns realizadores de cinema no Brasil, sobretudo de nomes ligados ao Cinema Novo que lançaram mão de interpretações sobre o País e estabeleceram as bases para a constituição de uma matriz compreensiva para o cinema moderno nacional ou mesmo de uma matriz que pensa e propõe reflexões, teses e agendas sobre temas caros ao Brasil por meio de suas obras filmicas.

Já o segundo entendimento da noção de pensamento se desenha como um esforço mais específico e direcionado a um aspecto: o filme. O modo de fazer cinema mobiliza um ferramental analítico, estético, poético, técnico e compreensivo capaz de inscrever reflexões, compreensões e interpretações sobre questões que lhe são de interesse. Dessa maneira, o filme pode comportar um pensamento complexo que se inscreve por dentro de sua trama audiovisual por meio do roteiro, da direção, da iluminação, da fotografia, da arte, do figurino, da atuação, do som, do desenho de produção, da trilha sonora, da edição, da montagem, entre outros recursos técnicos.

Para elucidar esses procedimentos analíticos que se relacionam à capacidade de o filme gerar formas de pensamento, recorre-se às contribuições do filósofo franco-argelino Jacques Derrida (2008, 2009), com a noção de escritura, e do filósofo argentino Julio Cabrera (2006), com o entendimento de que o cinema é logopático e capaz de instaurar o que ele compreende como conceitos-imagem.

Escritura e pensamento no cinema

À luz do empreendimento filosófico de Jacques Derrida (2008, 2009), a escritura pode ser apreendida como um rastro instruído a partir da “diferência” (NASCIMENTO, 2001, p.142), conceito este que, para o autor, envolve um jogo direto com as **noções de diferença e adiamento** nos processos de construção de sentido/significado. A *différance*, derivada da palavra francesa *différer*, traz a ideia de ser outro, não ser o mesmo, ser diferente, dessemelhante, distinguir-se, diferenciar-se, opor-se, divergir, discordar, discrepar (NASCIMENTO, 2001, p.143). Esse conceito permite a constituição da língua como um sistema, em que fala e escritura são funções do signo, ou seja, do rastro instituído (Ibid., p. 148).

No âmbito da escritura, uma palavra/imagem, para além do significado e dos sentidos imediatos mobilizados para seu entendimento, depende, ainda, dos significados que não foram mobilizados prontamente, ou seja, depende também daqueles sentidos que estão ausentes, mas que, por esse vazio, relacionam-se a uma cadeia de sentidos, a partir da relação que se estabelece entre aqueles que estão presentes e aqueles que estão adiados no processo de enunciação. Portanto, há uma dinâmica que sempre estabelece novas relações de sentidos, em que a significação nunca será fixa.

Dessa maneira, a escritura envolve uma cadeia infindável de “diferências”, com adiamentos e de interpelações de sentidos presentes e ausentes. No geral, essa noção de escritura se relaciona a um sistema de “diferências” que pode ser de ordem literária, cinematográfica, arquitetural, corporal, militar, etc., em que esse rastro se manifesta como uma impressão interna não motivada na escritura em questão.

Em outras palavras, a escritura seria qualquer tipo de gesto que se expressa e se apresenta ao mundo, utilizando dos rastros entre seus elementos internos – os grafemas – para gerar e constituir a “diferência”, também compreendida pelo autor como a formação da forma (DERRIDA, 2008, p. 77). No que tange ao empreendimento filosófico da desconstrução derridiana, o filósofo propõe, ainda, desconstruir sentidos, usos, conceitos, formas, textos, noções, etc., a partir dos rastros que se repetem, à medida que realiza uma diferenciação de seus elementos internos, a fim de entender o jogo de “diferências” que constitui sentidos à determinada escritura (NASCIMENTO, 2001, p. 140).

Cabe destacar, também, que Derrida aponta que o percurso da desconstrução não pode ser restrito apenas aos fenômenos linguísticos. Nesse sentido, é importante que a desconstrução derridiana possa também ser empreendida a outras linguagens, a exemplo do cinema. Para o filósofo, o audiovisual é uma linguagem que refunda a relação que há entre a palavra (literatura) e as artes silenciosas (fotografia, pintura, escultura, arquitetura), alterando a ordem e as hierarquias nas estruturas estabelecidas no campo das artes (MICHAUD *et al.*, 2012, p. 28-30 *apud* GUIMARÃES, 2018, p. 28).

Pensar a escritura como uma possibilidade comum a todo o sistema de significação é, também, tomá-la para pensar a posição de destaque que a linguagem cinematográfica ocupa neste percurso teórico-analítico, ao tomar os filmes do Cinema Novo como objetos de análise e entendê-los como construções culturais e simbólicas capazes de inscrever sistemas de significação.

Assim, a ideia de que a escritura, além de literária, também pode ser cinematográfica, coreográfica, pictural, escultural, musical, atlética, militar, política, entre outras (DERRIDA, 2008, p.11), direcionam-se essas ideias para realizar um esforço compreensivo ao material fílmico, a fim de entender que ideias, teses e pensamentos possam estar inscritos em suas formas. Essa noção de inscrição, que será constantemente mobilizada nas análises dos filmes a seguir, virá informada pelo entendimento de escritura.

Sob esse olhar, o cineasta, o fotógrafo, o montador, o diretor de arte, o ator, o roteirista, entre outros envolvidos na feitura de um filme, estabelecem e inscrevem “diferencia” entre os rastros internos que compõem um plano, um *frame*, uma cena, uma sequência ou o filme como um todo, ao se utilizarem de ferramentas técnicas próprias ao cinema como suporte de inscrição.

Ao propor a linguagem como escritura, Derrida desenha um modelo de pensamento no qual o “técnico, acessório, exterior” torna-se essencial à medida que ele não é um “impróprio” (metafórico, escrito, diferido, etc.) (PINTO NETO, 2011, p. 84).

Outro aspecto fundamental na compreensão da escritura derridiana é a ideia de espaçamento como aquilo que permite a constituição dos diferentes, ou seja, das nuances que se realizam no “intervalo e na distância entre os elementos distintos” (NASCIMENTO, 2001, p. 143). Assim é por meio desses diferentes que Derrida assinala as ideias de temporização e de espaçamento, que são fundamentais a uma escritura (Ibid., p. 144). Importa dizer também que a obra literária, cinematográfica, arquitetural, entre outras, constituirão novos sentidos, à

medida que as diferenciações/os intervalos temporais e espaciais de seus elementos internos provoquem novas formas de percepção sobre eles mesmos, em um eterno processo de *vir-a-ser* (GUIMARÃES, 2018, p. 29). Para Derrida (2008, p. 84), “o espaçamento como escritura é o *vir-a-ser* ausente e o *vir-a-ser* inconsciente do sujeito”, ou seja, esse interstício para a construção e interpelação de sentido.

Nesse âmbito, a técnica cinematográfica e a noção de tempo do cinema são fundamentais para a inscrição de ideias e pensamentos. A linguagem do cinema, com seus recursos técnicos que lhe são próprios, compõe imagens em movimento que estão marcadas pela noção de espaçamento (os elementos internos que se distanciam e marcam diferenças à imagem) e de tempo (duração da imagem), marcando o início e o término de apresentação da imagem para, em seguida, enunciar outra, gerando um permanente encadeamento de significações.

Assim, à medida que o tempo no cinema também perpassa uma noção de espacialidade, nevrálgica ao pensamento derridiano, a linguagem cinematográfica constrói as condições básicas que permitem a algum tipo de nuance se expressar, por meio do qual o grafema se evidencia (Ibid., 2018, p. 29). De maneira mais detida, ao se analisar um plano, um *frame*, uma cena, uma sequência ou um filme por completo, compreende-se que seus elementos internos estão marcados por espaçamentos e diferenças que se relacionam internamente e geram um sistema de significações, a partir das interpelações dos aspectos presentes e ausentes àquela escritura. No cinema, esse movimento está pautado, fundamentalmente, por um regime de crença (MICHAUD *et al.*, 2012, p. 378).

Sob tal perspectiva, em entrevista concedida a Antoine de Baecque e Thierry Jousse, Derrida comentou que

há no cinema uma modalidade de crer inteiramente singular: inventaram, há um século, uma experiência sem precedente na crença. Seria apaixonante analisar o regime do crédito em todas as artes: o modo como se crê em um romance, em certos momentos de uma representação teatral, ao que se inscreve na pintura e, é claro, o que é uma coisa completamente diferente, ao que o cinema nos mostra e nos conta (MICHAUD *et al.* 2012, p. 378).

Dessa forma, os espaçamentos entre os elementos internos de determinado plano/*frame*/cena/sequência/filme “permitem ao espectador preencher e constituir sentido nesses espaços, a partir de um aparato de crença que ele mobiliza” (GUIMARÃES, 2018, p. 30). Assim, a experiência do espectador junto ao filme permite a expressão de uma crença na

obra em que, mesmo ao final do filme, as imagens, os sentidos e as ideias apresentadas ali são capazes de se desdobrarem e expressarem uma espécie de spectralidade, fundada numa noção de crença do espectador junto ao filme, que se realiza à medida que as imagens filmicas são apresentadas e reapresentadas (Ibid., 2018, p. 30).

O espectro, nem vivo, nem morto, está no centro de alguns dos meus escritos, e é nesse sentido que, para mim, **um pensamento do cinema** talvez fosse possível. [...] Uma vez que a dimensão espectral não é nem a do vivo, nem a do morto, nem a da alucinação nem a da percepção, a modalidade do crer que se reporta a ela deve ser analisada de maneira absolutamente original. Essa fenomenologia não era possível antes do cinematógrafo, pois essa experiência do crer está ligada a uma técnica particular, a do cinema, ela é inteiramente histórica (MICHAUD *et al.* 2012, p. 377-379. Grifo nosso.).

Para além das presenças dos elementos internos, são, fundamentalmente, nas ausências de alguns elementos que os espaçamentos se erguem na escritura cinematográfica e norteiam a experiência e a crença do espectador na obra. Os grafemas do cinema, como um conjunto de elementos internos à obra filmica, jogam com as diferenças entre eles, a partir dos espaçamentos que constituem esse sistema de significação, enquanto mobiliza diferentes recursos técnicos cinematográficos com objetivo de inscrever as ideias do diretor, do fotógrafo, do ator, do montador, entre outros (GUIMARÃES, 2018, p. 30).

Nesse movimento, os processos de constituição de sentido de uma obra, que se articularam a partir de suas “diferências”, remeterão a outros significantes. Por esse entendimento, cabe reafirmar que não há significação fixa na escritura derridiana. Independentemente de qual seja a escritura, cinema, arquitetura, plásticas, fotografia, entre outras, a cadeia de sentidos nunca se encerrará em um significado, sempre remeterá a outros. Nessa direção, Derrida também define a escritura “como a impossibilidade de uma cadeia se interromper num significado que não a relance por já se ter posto em posição de substituição significante” (DERRIDA, 1973b, p.109-110 *apud* NASCIMENTO, 2001, p. 147).

Compreendendo esse enunciado no âmbito da linguagem cinematográfica, é como se o produto filmico fosse capaz de inaugurar algo no tempo histórico que possa ser acessado a qualquer momento em que a obra for novamente apresentada (GUIMARÃES, 2018, p. 29). Assim, à medida em que a obra é experienciada, o conceito, o gesto e o pensamento incorporados nela estarão presentes e pensantes, ou seja, sempre haverá uma provocação à expressão e ao pensamento, enquanto uma rede de “diferências”, na qual os sentidos sempre serão interpelados por outros sentidos, em uma cadeia não fixa de ideias e pensamentos.

O que chamo de pensamento é um gesto polêmico com respeito às interpretações correntes, segundo as quais a produção de uma obra arquitetural ou cinematográfica é, se não natural, pelo menos ingênua em termos de discursos críticos ou teóricos, que são sempre essencialmente filosóficos, como se o pensamento não tivesse nada a ver com a obra, como se esta não pensasse, enquanto alhures o teórico, o intérprete ou o filósofo pensam. Portanto a ideia é indicar de uma maneira polêmica que **o pensamento está correndo na experiência da obra, ou seja, que o pensamento está incorporado nela** – há uma provocação para pensar da parte da obra, e essa provocação para pensar é irreduzível (MICHAUD *et al.* 2012, p. 47 Grifo nosso.).

Cinema e conceitos-imagem

O contexto que envolve a experiência da obra é um ponto de partida importante para desdobrar as análises de Julio Cabrera (2006) acerca da noção de conceitos-imagem nos filmes. Partindo dessa percepção, o autor recorre a alguns filósofos páticos, aqueles que se relacionam melhor à apreensão de certos aspectos do mundo; que consideram o elemento afetivo, e não unicamente uma racionalidade lógica, para então pensar a linguagem cinematográfica (Ibid., p. 18). Cabrera também compreende esses filósofos páticos como cinematográficos.

Os “filósofos cinematográficos” sustentam que, ao menos, certas dimensões fundamentais da realidade (ou talvez toda ela) não podem simplesmente ser ditas e articuladas logicamente para que sejam plenamente entendidas, mas devem ser apreendidas sensivelmente, por meio de uma compreensão “logopática”, racional e afetiva ao mesmo tempo. Sustentam também que essa apreensão sensível deve produzir algum tipo de impacto em quem estabelece um contato com ela (Ibid., p. 20).

Essas contribuições dos filósofos páticos, como Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger, entre outros, parecem melhor definir o cinema como linguagem, quando olhado pelo ponto de vista filosófico (Ibid., p. 20). É a partir desse enunciado que Cabrera desdobra sua noção conceitos-imagem, como “um tipo de ‘conceito visual’ estruturalmente diferente dos conceitos tradicionais utilizados pela filosofia escrita” (Ibid., p. 20).

A partir de oito entradas analíticas, o filósofo argentino desenha essa noção. Perpassar-se-á por elas, a fim de seguir o desenho que o próprio autor faz dessa categoria, apesar de seus contornos pouco nítidos e de sua imprecisão conceitual (Ibid., p. 20). A primeira entrada compreensiva envolve a noção de conceito-imagem em uma condição de experiência com a obra, aspecto fundamental para que o conceito, então, possa ser entendido e manuseado. Dessa

maneira, a experiência fílmica, que não se relaciona somente ao lazer ou a uma experiência estética, também está diretamente relacionada a uma compreensão de mundo (Ibid., p. 21). O autor pontua que, para pensar ou fazer filosofia com um filme, “precisamos interagir com seus elementos lógicos, entender que há uma ideia ou um conceito a ser transmitido pela imagem em movimento” (Ibid., p. 22).

Outro caminho analítico utilizado perpassa pelo impacto emocional que a experiência fílmica busca produzir em alguém. O autor destaca a distinção que há entre impacto emocional e valor dramático, visto que um filme pode não ser necessariamente dramático, mas, ainda assim, ter um impacto emocional. Esse aspecto tem um valor cognitivo, persuasivo e argumentativo importante, considerando que um filme não tem a exclusiva função de transmitir uma informação objetiva, tão pouco a exclusiva a função de propor uma explosão afetiva, mas sim a de provocar uma abordagem “logopática”, que seja ao mesmo tempo lógica e pática (Ibid., p. 22).

A partir dessa “experiência instauradora e emocionalmente impactante”, desdobra-se um terceiro aspecto importante para os conceitos-imagem: afirmar algo sobre o mundo “com pretensões de verdade e de universalidade” (Ibid., p. 23). Nesse âmbito, Cabrera comenta que o cinema redefine, dentro da razão logopática, as características de universalidade e de potência de verdade.

Diante disso, um quarto aspecto questiona sobre o local de apreensão desses conceitos-imagem, ou seja, onde eles podem ser localizados (Ibid., p. 23). O autor destaca que um filme inteiro pode ser um conceito-imagem bem como suas unidades menores, tais como: o *frame*, o plano, uma cena, uma sequência, ou mesmo um personagem, uma situação, a trilha sonora, entre outros.

Além das entradas analíticas citadas, um quinto elemento importante na construção de um conceito-imagem perpassa pelo seu desenvolvimento a nível literal (mostrado nas imagens) ou ultra-abstrato (metafórico/metonímico) (Ibid., p. 25). Já um sexto aspecto envolve a afirmação que Cabrera faz de que os conceitos-imagem não são categorias estéticas e não determinam se um filme é bom ou ruim. Apesar disso, o autor retoma a importância de haver uma relação logopática com a obra para que se possa acessar mais plenamente o que o “filme pretende transmitir, no plano dos conceitos filosóficos desenvolvidos por meio de imagens” (Ibid., p. 27).

Um outro aspecto que merece ser destacado acerca da compreensão de conceitos-imagem é que eles não são exclusivos do cinema, podendo, portanto, ser encontrados, também, dentro de suas especificidades de linguagem, na literatura, na fotografia, na arquitetura, entre outras (Ibid., p. 28). Por fim, o último aspecto aponta que “os conceitos-imagem propiciam soluções lógicas, epistêmicas e moralmente abertas e problemáticas” (Ibid., p. 33), ou seja, a da imagem do filme não se relaciona ao fechamento semântico, e os conceitos-imagem se mantêm abertos em uma interpelação constante de sentidos. Nesse caminho interpretativo, Cabrera também aponta que “a intervenção do particular, do acaso, da emoção, do desencontro, do inesperado, da contingência, etc. permite, ao contrário, que o cinema proponha soluções abertas e sempre duvidosas às questões formuladas” (Ibid., p. 33).

Portanto, o entendimento de pensamento fílmico nesta tese também articula as frentes compreensivas baseadas nessas contribuições de Jacques Derrida (2008, 2009) e Julio Cabrera (2006).

A partir do exposto, retorna-se à noção de pensamento cinematográfico brasileiro para destacar que ela se realiza na convergência deste duplo caminho: pensamento social no Brasil e pensamento fílmico. Assim, de um lado, caminha um esforço compreensivo sociopolítico sobre o País de um grupo de cineastas, intelectuais e artistas; de outro, caminha o esforço reflexivo sobre o material audiovisual, presente no modo de fazer cinema e no modo de compor as obras fílmicas. No cruzamento desses dois percursos compreensivos é que se desenha, então, a noção de pensamento cinematográfico brasileiro, que será articulada analiticamente neste trabalho.

Além do mais, importa considerar, ainda, a função mediadora que cumprirá a noção de autoria para articular essas duas facetas de um “pensamento cinematográfico brasileiro”, tendo em vista a capacidade analítica da noção de autoria em desvelar os trânsitos sociais e formativos dos cineastas e elucidar aspectos compreensivos nas obras de Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade.

Noção de autoria

A autoria ganha um destaque nesta pesquisa, tendo em vista sua importância para a emergência de novos parâmetros para o cinema moderno, a partir das contribuições da crítica e do cinema francês e seus desdobramentos para o emergente cinema moderno nacional, aspectos fundamentais para se compreenderem as bases de formação de uma matriz de pensamento cinematográfico brasileiro. Antes de perpassar pelo impacto dessas contribuições para o Cinema Novo, em especial, para os filmes em análise aqui, é importante desenhar as bases compreensivas acerca de uma noção de autoria.

Dessa forma, um enunciado de partida incontornável para pensar a autoria se relaciona à emergência da noção de sujeito na Modernidade (FOUCAULT, 1969; COMPAGNON, 2002; FARIAS, 2017). A questão em torno da autoria surge em um “momento de forte individualização na história das ideias, dos conhecimentos, da literatura”. Portanto, “a noção de autor é inseparável da noção de sujeito, desde a época de 1750-1850”² (FOUCAULT, 1966, p. 77 *apud* COMPAGNON, 2002, p. 5).

Tal como corre nos discursos contemporâneos, a noção de autoria começa a se delinear gradativamente entre os períodos do Iluminismo e do Romantismo, momento em que o sujeito vai se tornando o próprio agente da criação, algo que não ocorria na Idade Média ou na Grécia Antiga, em que a autoridade e a criação emanavam dos deuses ou de Deus (COMPAGNON, 2002, p. 12).

Farias (2017, p. 20) comenta, ao ler Michel Foucault, sobre o caráter de unidade e autenticidade que envolve a noção de autor, de tal maneira que “autoria e sujeito enquanto criador, portanto, fazem-se cúmplices ou até nomes distintos de uma mesma coisa.” Esse aspecto é fundamental para entender a função classificatória que a autoria instaura nos discursos modernos, no sentido de agrupar, dar unidade, explicar, autenticar um determinado texto ou obra. Portanto, a figura do autor assume uma função que se relaciona ao modo de existir, de circular e de pôr em funcionamento determinados discursos na sociedade (FOUCAULT, 1966, p. 83 *apud* COMPAGNON, 2002, p. 7).

Em termos gerais, essa função autor se ergue como uma construção social, resultado de complexas relações que visam constituir uma figura de autoria. Aliado a isso, a função autor é

² Tradução livre: “‘Le moment fort de l’individualisation dans l’histoire des idées, des connaissances, des littératures’ (p. 77). La notion d’auteur est pour nous inséparable de celle d’individu, depuis l’époque, déjà évoquée, 1750-1850 [...]”.

construída como parte de um sistema jurídico e institucional dos discursos, que se relaciona de maneira diferente com determinados gêneros discursivos e com épocas históricas; portanto, essa função não é universal, uniforme e constante (Ibid., p. 7). Tal compreensão elucida as nuances que a noção de autoria, aquela erguida pelos críticos e pelos cineastas franceses, agrega ao chegar ao Brasil e se relacionar a outras variantes e discursos locais.

Dessa maneira, os regimes de autoria se instauram em diferentes contextos socioculturais e com diferentes linhas-de-força, a depender das distintas expressões da modernidade (FARIAS, 2017, p. 21). No Brasil e em outros contextos latino-americanos,

o debate a respeito do autor adquire fundamental relevância sociológica com a atenção conferida para o problema em torno da figura do intelectual humanista, o homem de cultura, em uma sociedade nacional periférica (Ibid., p. 14).

Tomar a noção de autoria bem como suas especificidades adquiridas no contexto cinematográfico brasileiros joga luz nos diferentes trânsitos sociais que alguns cineastas e outros artistas brasileiros tiveram, ao assumirem, às vezes simultaneamente, os diferentes papéis de cineasta, intelectual, jornalista, militante, agitador cultural, literato, colecionista, pesquisador, escritor, entre outros. Desse modo, recorrer à noção de autoria ajuda na compreensão do nexo que há entre as variantes sócio-históricas responsáveis pela constituição de uma personalidade artística e o envolvimento de artistas e intelectuais com as diferentes expressões da cultura popular brasileira, com os processos de formação sócio-políticos do País e com os aspectos formativos da identidade nacional.

Além disso, uma outra leitura que deve ser considerada no âmbito de uma noção de autoria no cinema perpassa pelo caráter coletivo que envolve a feitura de um filme. Nesse sentido, cabe fazer um paralelo entre a figura do autor criador atribuída ao cineasta e aquela atribuída ao carnavalesco (FARIAS, 2017). Tal como no cinema, o carnaval também conta com diferentes profissionais de arte atuando em várias frentes, sejam eles escultores, pintores de arte, aderecistas, alegoristas, figurinistas, iluminadores, dentre outros. Nesse conjunto de profissionais do carnaval, o carnavalesco ganha destaque, visto que ele, tradicionalmente, é “designado o autor conceitual do projeto artístico-intelectual de todo o conjunto sistêmico do desfile das escolas de samba”, de tal maneira que “à sua posição é atribuída a autoridade autoral da apresentação nas suas dimensões cênicas e dramatúrgicas” (Ibid., p. 13).

É possível pensar a figura do cineasta em uma perspectiva semelhante, pois tal como o carnavalesco, que assume a posição de sujeito criador das apresentações das escolas de samba, o cineasta conjuga uma posição semelhante de sujeito criador, ainda que esteja sempre em constante negociação e criação conjunta com outras autoridades artísticas durante os processos de produção, filmagem e finalização de um filme.

Portanto, ainda que se pontue, em menor grau analítico, devido às próprias limitações desta tese, sobre as outras autoridades artísticas nas esferas de criação de um filme, concentrar-se-ão as análises na figura do cineasta, tendo em vista a autoridade criadora e unificadora sócio historicamente atribuídas a essa função.

A figura do artista-intelectual latino-americano

A partir deste quadro cinematográfico fundante, é importante considerar que há uma força direcionadora de algumas práticas na produção cinematográfica e de um pensamento crítico que se relaciona com a ideia francesa de *politique des auteurs*. No contexto brasileiro, Xavier (2001, p. 23) compreende essa ideia no sentido de expressar a formação de uma crítica de arte que, no primeiro momento, estivesse interessada em assimilar o problema social e o problema de estilo dentro de uma tradição que vem do modernismo brasileiro da década de 1920. Em outras palavras, havia o esforço de propor uma nova forma de fazer cinema que considere os valores locais e suas particularidades frente aos desafios de se inserir em um debate maior e universalizante, a partir de uma nova forma de olhar essas questões, ao alvitrar uma ação civilizatória mediante à cultura.

De maneira mais detida, a figura do autor no cinema emerge desse momento de sistematização com a política dos autores na França, mas que, ao chegar ao Brasil, ela também se liga a uma preocupação de articular o problema social característico da sociedade brasileira a um problema de estilo assinalado por uma tradição modernista desde os anos de 1920. Esse redesenho que a noção de autoria experimenta no Brasil faz emergir um novo regime de autor no cinema brasileiro, em que “o fundamental é a forma nova, a cristalização de um novo modo de olhar e a consciência da particularidade local e seus desafios como caminho de inserção num debate universal” (ROCHA, 2003, p. 19).

Não à toa, esse aspecto de autoria também é crucial para articular alguns vértices desta pesquisa. Voltando à ideia da autoria como um fenômeno sócio-histórico e à centralidade que

ocupa que a noção de sujeito, fazem-se necessário, para articular, analiticamente, os aspectos posicionais e sociobiográficos dos cineastas em tratamento aqui, a fim de entender o esquema processual que envolve a constituição de uma personalidade artística bem como o desenho das formas cinematográficas em suas respectivas obras. Esse movimento é importante pensar a autoria por dentro das próprias formas artísticas.

Nessa direção, a correlação sujeito e objeto (o autor e sua obra) será compreendida por meio da dinâmica processual eliasiana (1995, 1994a, 1994b) do particular e psicogênico – o sujeito/indivíduo – articulado à dinâmica coletiva e sociogênica – o social – ao serem expressas na qualidade de formas artísticas nos filmes ou mesmo nos enunciados fundamentais do Cinema Novo. Reconstruir esses processos é primordial para entender a figuração que a noção de autor/autoria ocupa em espaços de expressões artísticas, como o cinema.

À luz das contribuições de Norbert Elias (1995), os processos civilizatórios podem ser compreendidos a partir de duas dimensões interdependentes: psicogênese e sociogênese. A psicogênese são transformações expressas nas estruturas de personalidade do indivíduo e que se expressam na estrutural social. A noção de sociogênese são alterações expressas na estrutura social e que são responsáveis por gerar alterações nas estruturas de personalidade do indivíduo. Ambos os processos se atravessam, gerando uma teia de interdependências, nas quais é possível compreender aspecto de subjetivação e de autoria relacionada aos cineastas e às suas obras.

Dessa maneira, voltar o olhar para essa dinâmica interessa de perto aos procedimentos teórico-metodológicos desta tese, na medida em que sugerem pressupostos sociológicos fundamentais e indispensáveis para compreender as formas como abstrações das relações sociais determinadas (SCHWARZ, 2000, p. 51). Aqui, as formas seriam, portanto, as figurações que comportariam o caráter lógico das contingências históricas e sociais hipostasiadas em aspectos tipicamente cinematográficas. Não é de maneira gratuita que houve a necessidade de acessá-las para compreender suas dimensões e acessar aspectos que sugeriram traços de autoria, de personalidade artística bem como a inscrição de ideias, parâmetros e noções caras ao tema desta pesquisa.

Importa destacar que a noção de personalidade artística será tratada, ao longo da tese, à luz das contribuições de Norbert Elias (1994a), de Pierre Bourdieu (1996) e de Edson Farias (2012; 2019), a partir de uma compreensão sócio-histórica dos processos que envolvem a formação de subjetividades artísticas e de expressões estético-culturais (2012, p. 594). No

âmbito da construção da figura do artista/da identidade artística, os processos sócio-históricos que um indivíduo está submetido, tanto no âmbito prático quanto simbólico, podem ser capazes de forjar uma subjetividade artística e de promover/tecer processos de *artistificação* de uma individualidade, ou seja, definir processos de como determinado indivíduo passa a ser reconhecido e se reconhecer como artista. Essa compreensão se assemelha, em certa medida, aos modos como alguns objetos passam a ser definidos como obras de arte, ou seja, passam por processos de *artificação*.

Essas considerações ajudarão a circunscrever e elucidar o movimento que a noção de autoria, advinda da política dos autores na França, ocupa ao chegar ao cinema brasileiro e se articular com variantes e ideias locais, tais como: as condições socioeconômicas da América Latina, os debates sobre a nação, a figura do intelectual e os modos particulares de se fazer política. Esse caráter mais composto e estruturante da ideia de autor foi capaz de desenhar novas formas e leituras para o cinema moderno brasileiro. É desse terreno que emerge a figura do “artista-intelectual latino-americano” como uma dessas possíveis leituras e como uma categoria de análise que ajudou a figurar os processos pisco e sociogênicos de autoria e intelectualidade no âmbito do movimento do Cinema Novo.

CAPÍTULO 2 – O FILME-LIMITE: RIO 40 GRAUS (1955) DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Segundo o texto de apresentação presente na cartilha do *Cineclube Macunaíma*, datado de 3 de dezembro de 1977, *Rio, 40 Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, o filme em análise aqui pode ser compreendido como um filme-limite, um filme-fronteira, ou seja, uma obra que parece se situar entre dois momentos distintos da história cinematográfica brasileira. De imediato, adianta-se que essa ideia joga luz a aspectos importantes desta pesquisa, porque, visto historicamente, *Rio, 40 Graus* (1955) parece se consolidar como um ponto de inflexão no âmbito do cinema produzido no Brasil ao se tornar “signo de mudanças nos processos de produções cinematográficas e também na concepção acerca do cinema que deveria ser feito no País”.

Por esse conjunto de características, o filme em análise aqui se apresenta como uma obra incontornável para entender o movimento feito pelas produções cinematográficas subsequentes ao seu lançamento, além de situar alguns parâmetros formais e temáticos importantes para uma discussão sobre autoria e para a construção de uma matriz de pensamento no âmbito do cinema brasileiro.

De antemão, também é preciso situar que o primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos vem no rasto de alguns movimentos experimentais, reflexivos e críticos que recaía sobre a cinematografia nacional nas décadas de 1940 e 1950. Voltar o olhar a esses movimentos contribuiu para remontar as relações de interdependências nas quais essa obra esteve atravessada e, assim, entender como sua relevância foi construída desde seu lançamento até os dias atuais.

De maneira geral, o momento que antecede a escrita do roteiro e as filmagens de *Rio, 40 Graus* (1955) envolve uma dinâmica de derrocada das principais produtoras cinematográficas da época como: Atlântida, Maristela, Multifilmes, Vera Cruz e outras bem como abarca a difusão das ideias neorrealistas italianas no Brasil e a realização de congressos de cinema, em nível estadual e nacional, para debater as condições de produção e distribuição de filmes produzidos no País. Esse momento conjuga significativas transições temáticas e técnicas no âmbito da cinematografia no Brasil.

De maneira pontuada, importa destacar que as companhias cinematográficas Atlântida e Vera Cruz, a despeito de toda a condição independente que ronda a feitura de *Rio, 40 Graus* (1955), influíram em aspectos marcantes dessa obra, seja por meio do peso que a Atlântida exerceu nas propostas do cinema independente no Brasil (AUTRAN, 2004, p. 145) ou mesmo pela importância que a Vera Cruz teve em retomar “a ideia de afirmação de um cinema nacional” (FABRIS, 1994, p. 44). Por outro lado, já pensando além dos filmes neorrealistas italianos que ganharam espaço no Brasil e entusiasmaram os cineastas brasileiros, vale retomar que o interesse por essas produções do neorrealismo também conquistou espaço em periódicos e revistas como a *Anhembi*, que lhe dedicou um lugar especial que perdurou até o encerramento de suas atividades. Apesar de as produções neorrealistas terem perdido força ao longo do período de existência da *Anhembi*, devido à redução na quantidade de filmes orientados por essas ideias, vale salientar o caráter de afirmação que o cinema neorrealista italiano já havia alcançado no Brasil.

Compondo esse ambiente de transformações, é importante dizer que uma série de propostas para pensar as frentes de idealização, produção e distribuição de filmes no Brasil emergiram dos debates e das mesas-redondas dedicados a pensar o cinema brasileiro. *Rio, 40 Graus* (1955), portanto, nasceu no lastro dessa larga movimentação, em que os principais intelectuais de cinema, realizadores e produtores cinematográficos da época estiveram diretamente envolvidos, dentre os quais o jovem cineasta paulistano Nelson Pereira dos Santos, que esteve bastante empenhado em pensar as condições e o futuro do que seria “um cinema brasileiro”.

Ao longo da tese, utiliza-se a expressão “cinema brasileiro” de maneira recorrente para circunscrever os filmes que eram produzidos em território brasileiro, apesar de a expressão também sugerir um sentido de autonomização, de uniformidade e alinhamento das questões industriais, econômicas, técnicas, políticas, sociais e temáticas relacionadas às produções cinematográficas do Brasil, mas não é esse o caso aqui.

Assim, para a história do cinema no Brasil, o momento de lançamento desse primeiro longa-metragem Nelson Pereira dos Santos trouxe muitas mudanças na forma de encarar a prática cinematográfica, seja no sentido de viabilizar produções mais baratas, de estabelecer proposições acerca de uma renovação formal dos filmes ou mesmo em aventar temas para que as novas obras pudessem se orientar. É desse campo de possibilidades que *Rio, 40 Graus* (1955) emergiu e se desenhou como um emblema sociológico fundamental para pensar que tipo de

cinema brasileiro começou a se estruturar a partir de seu lançamento e, também, que tipo de tese ou pensamento sobre Brasil essa obra foi capaz de inscrever.

Nessa linha de pensamento e orientado pelas reflexões de Pierre Bourdieu (2014), cabe pensar também como Nelson Pereira dos Santos pôde ser agente de uma revolução simbólica no cinema brasileiro, valendo-se de um esforço para desarranjar categorias, percepção e apreciação hegemônicas. Bourdieu dedicou um esforço interpretativo semelhante para entender como o pintor francês Édouard Manet provocou um reposicionamento estético, de linguagem e simbólico com suas pinturas e inaugurou o que, no fundo, é a Arte Moderna (Ibid., p. 124). Nesse movimento compreensivo e à luz do quadro sócio-histórico que o filme em análise aqui se inscreve, elucidar-se-ão os caminhos de uma revolução simbólica perpetrada por Nelson Pereira dos Santos, com *Rio, 40 Graus* (1955).

Rio, 40 Graus (1955): uma solução do problema do cinema brasileiro?

No lastro das adversidades técnicas e de mercado enfrentadas pelas produções brasileiras dos ciclos regionais de cinema, com destaque para o Ciclo do Recife (1923 – 1931) e para o Ciclo de Cataguases, este ocorrido durante a década de 1920, as condições de produção e de filmagem de *Rio, 40 Graus* (1955) também envolveram uma série de encargos, limitações e experimentações que recaíram de maneira especial nesse filme, um dos pioneiros no tratamento de temas “suficientemente nacionais”, por meio de uma linguagem cinematográfica renovada para o contexto brasileiro da época e que se tornaria referência para o cinema moderno nacional.

Assim, os momentos que antecedem a produção de *Rio, 40 Graus* (1955) envolveram uma crise do cinema brasileiro que estava diretamente relacionada ao enfraquecimento causado pela presença de produções hollywoodianas no mercado nacional e que afetava diretamente os espaços de circulação e exibição de produções brasileiras. Contornando essas condições, Nelson Pereira dos Santos conseguiu empreender uma obra considerada um marco do cinema moderno no País. Nesse sentido, Jean-Claude Bernardet (2009, p. 45) comentou que,

quando um produto cinematográfico brasileiro existe, não é em função de uma relação entre produção e mercado, mas por decisão própria de um indivíduo que, **por motivos pessoais**, se volta para o cinema. Frequentemente são

artesãos fotógrafos para quem a máquina de filmar representa um passo a mais, o cinema e o engenho ultramoderno (Grifo nosso).

Esse comentário de Bernardet é uma crítica evidente à falta de desenvolvimento da indústria cinematográfica no Brasil, que constantemente se depara com a imposição de filmes estrangeiros ao mercado interno e que induz, desde os primórdios do cinema brasileiro, o realizador a se arriscar de maneira independente.

Não à toa, esse primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos esbarrou em inúmeras constrictões sociais, econômicas, técnicas e políticas durante sua produção e distribuição. Além de ter uma equipe técnica majoritariamente inexperiente em sua produção, as filmagens de *Rio, 40 Graus* (1955) ainda demandaram um tempo excessivamente longo para serem feitas, devido às condições climáticas da cidade do Rio de Janeiro, frequentemente incompatíveis ao enredo da obra, o que levou à criação de uma cooperativa para financiar o filme.

No esquema colaborativo, cada membro da equipe poderia participar com um valor e se tornar cotista, visto que a produção não contava com reserva de capital necessária para caminhar com as filmagens por tanto tempo. Aos olhos da imprensa e de uma certa cinematografia brasileira da época, todo esse esforço coletivo e o modelo de financiamento do filme ilustraram uma suposta “solução do problema do cinema brasileiro”³, por ter sido capaz de produzir uma obra moderna, em condições adversas, de forma completamente independente de grandes estúdios e que fosse capaz de “operar através de temas que reflitam os problemas e anseios do nosso povo”⁴. Para além dos encargos enfrentados, o caráter de heroísmo projetado sobre o filme se conecta, fundamentalmente, à presença do “povo brasileiro”⁵ como protagonista, aspecto muito caro ao filme e a esta pesquisa.

Pensando ainda sobre o caráter de realização de *Rio, 40 Graus* (1955) e sobre o comentário de Bernardet, é possível identificar o peso desses encargos antigos e cíclicos aos realizadores de cinema no Brasil ainda hoje. No caso de Nelson Pereira dos Santos, sua motivação pessoal parecia estar intimamente embrenhada às diversas posições sociais assumidas por ele ao longo de sua trajetória social e que foram fundamentais para a concepção dessa obra. No decurso do texto, será possível localizar a construção de seu engajamento

³ Relatório sobre *Rio, 40 Graus* (1955), datado de 24 de abril de 1956 e disponível no acervo de Nelson Pereira dos Santos na Academia Brasileira de Letras na cidade do Rio de Janeiro.

⁴ *Op. cit.* Nota 3.

⁵ *Op. cit.* Nota 3.

político, artístico e intelectual para um pensamento social e para um projeto de cinema brasileiro, por meio do qual *Rio, 40 Graus* (1955) se tornou uma importante expressão cinematográfica. Por esse motivo, essa obra se converteu como um objeto heurístico fundamental para a pensar a problemática desta tese.

Nesse campo de interesses, ao adentrar as formas cinematográficas de *Rio, 40 Graus* (1955), será possível compreender como essa obra propõe teses, reflexões e ideias sobre Brasil, na medida em que também comporta um tipo específico de autoria e inaugura uma linguagem moderna para o cinema brasileiro. Dito de outra maneira, cabe pensar que esse filme se alinha à problemática central desta pesquisa, ao desenhar uma noção de autoria em Nelson Pereira dos Santos, a partir dos aspectos técnico-cinematográficos de *Rio, 40 Graus* (1955), que sejam capazes de auxiliar no desenho e na compreensão de que tese ou pensamento cinematográfico brasileiro essa obra é capaz de comportar.

Apoiada na abertura desse problema, algumas questões imediatas emergem e jogam luz aos caminhos a serem percorridos neste capítulo: que tipo de autoria Nelson Pereira dos Santos inscreveu nesse filme? Quais rupturas e lacunas estéticas, técnicas e temáticas esse filme trouxe? Quais padrões cinematográficos esse longa-metragem inaugurou no âmbito do cinema brasileiro? Que tipo de cinema brasileiro começou a se desenhar a partir de *Rio, 40 Graus* (1955)? Há algum pensamento ou compreensão social sobre o Brasil que foi proposto nessa obra filmica? Quais formas cinematográficas estéticas ou sociais *Rio, 40 Graus* (1955) instaurou e que se tornaram incontornáveis para o cinema brasileiro? Qual o caráter de contemporaneidade que essa obra de Nelson Pereira dos Santos carregou?

A cidade como protagonista

Assim como o plano geral sobre a cidade do Rio de Janeiro que abre *Rio, 40 Graus* (1955), a entrada analítica desse filme também não poderia se dar de outra maneira. Na obra, a cidade é a protagonista e por meio dela se descortinam os núcleos de histórias que transcorrem ao longo de sua narrativa. Nelson Pereira dos Santos deixou evidente esse papel de destaque logo nos créditos iniciais, quando destacou: “*a Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro em Rio, 40 Graus*”.

Esse agradecimento veio acompanhado de um longo plano geral⁶ sobre a então capital federal que começou com o Pão de Açúcar, em primeiro plano, com a Bahia de Guanabara ao fundo, passeando pelas praias de Copacabana e Ipanema. Depois, cortou para alguns bairros da Zona Sul da cidade, sobrevoou o Estádio do Maracanã até se aproximar do que parecia ser a região do Morro do Cabuçu, na Zona Norte da cidade. Em seguida, houve um corte, e a câmera já estava dentro do Morro acompanhando alguns moradores subirem e descerem as ladeiras carregando latas d'água e algumas panelas na cabeça, no que seria uma corriqueira cena cotidiana. Todo esse percurso aéreo que a câmera fazia até pousar no Morro Cabuçu era acompanhado pela música orquestral de Radamés Gnattali, inspirada em *A voz do morro*, canção de autoria do compositor e cantor Zé Ketí.

Após o passeio aéreo pelos principais pontos da cidade, a câmera pousou no Morro do Cabuçu, e o filme começou a apresentar seus outros personagens. O cineasta, então, já iniciava com cenas cotidianas do local, na medida que apresentou suas camadas, suas características, seus usos e os habitantes que viviam ali. Logo nesses minutos iniciais, ficava também evidenciada a discrepância social que marcava os diferentes espaços urbanos da cidade e que seriam uma chave importante para o desenrolar da narrativa. Por outro lado, também ficavam evidenciadas algumas escolhas cinematográficas que se tornariam uma constante no filme, como o uso de planos gerais, de locações e cenas externas, da profundidade de campo, da abundância de luz natural, da importância dos ruídos dos distintos ambientes da cidade – também conhecido na linguagem cinematográfica como *foley* – bem como o uso de atores não profissionais.

Nessa toada, a importância que a cidade tem em *Rio, 40 Graus* (1955) se deve a uma herança direta das produções neorrealistas italianas inauguradas com o lançamento de *Roma, Cidade Aberta* (1945) de Roberto Rossellini. Ao passo que orientou caminhos de parte do ambiente cinematográfico brasileiro, essa herança neorrealista também ganhou diferentes contornos ao ser confrontada com a realidade do Brasil da época. Acerca do neorrealismo italiano, vale ressaltar que esse movimento dedicou um esforço cinematográfico de redescoberta da paisagem da Itália emaranhado à tentativa de integração humana e de valores morais caros a um País que estava duramente marcado pelas consequências da II Guerra Mundial. Sobre esse momento, Fabris (1994, pág. 26) ressalta que

⁶ Anexo I – Etnografia do filme *Rio, 40 Graus* (1955): Do Plano 02 ao 20.

as temáticas que transformavam **homem e paisagem** em protagonistas se inspiravam diretamente na realidade e na necessidade de registrar o presente: a guerra e a luta de Resistência antifascista, num primeiro momento, mas, logo depois, também a “questão meridional”, a reforma agrária, a crise do desemprego e o subemprego nas áreas urbanas, a emigração, o abandono da infância e da velhice, a condição da mulher (Grifo nosso).

Há uma forte tendência humanista nas reflexões e nas produções cinematográficas dos principais intelectuais e artistas do neorrealismo, uma espécie de novo humanismo ou um humanismo neorrealista, que coloca a busca pela dignidade humana como baliza fundamental, um esforço que reverbera tanto na temática como nas escolhas técnico-cinematográficas de suas produções (Fabris, 1994). Dessa maneira, a importância da paisagem e da cidade ganha força à medida que as produções neorrealistas italianas se livram de cenários artificiais, predominantes no cinema dos anos 1930/1940, passam a redescobrir e destacar uma paisagem marcada pela miserabilidade social e pela destruição deixada pela II Guerra Mundial.

A partir de um vetor mais objetivo e sociopolítico, filmar a paisagem/cidade passa a ser um caminho para questionar abertamente e colocar em evidência os problemas sociais relacionados ao País, às consequências da guerra e à importância da Resistência antifascista, além de exaltar uma certa solidariedade que aguçava a população no pós-guerra (Ibid., pág. 27). Já por um vetor mais subjetivo, a importância da paisagem/cidade nas obras neorrealistas também se conecta às questões interiores dos personagens, à medida que as formas da cidade se relacionam ao próprio sujeito e compõem uma paisagem humana que é fundamental nesses filmes. Não à toa, Nelson Pereira dos Santos começou *Rio, 40 Graus* (1955) expondo as grandes construções, o largo espaço e as formas da cidade para, depois, pousar na forma humana e, por dentro dela, sugerir os problemas sociais, políticos, existenciais, morais, culturais e demográficos.

Nesse sentido, pensar sobre a importância da paisagem e da cidade nessas obras abre margem para compreender como se configuraram algumas escolhas técnicas cinematográficas recorrentes nas produções neorrealistas italianas, tais como: a renúncia de estúdios de filmagens em detrimento de locações e paisagens reais, o uso de luz natural, o uso recorrente de atores não profissionais, o trabalho com um movimento de câmera mais livre, entre outros recursos. Essas características técnicas aliadas às temáticas de denúncia social e à noção de identidade nacional contribuíram para a concepção de um cinema mais popular. Nesse âmbito, *Rio, 40 Graus* (1955) é um herdeiro e um agente direito dessa noção de cinema, mas com um olhar voltado para o contexto brasileiro.

Já o cineasta italiano Roberto Rossellini, pioneiro nas produções neorrealistas, inaugurou muitas dessas características pontuadas acima, especialmente com o primeiro filme de sua trilogia da guerra, *Roma, Cidade Aberta* (1945). Nesse sentido, Mendes (2018, p. 3-4) comenta que esse tipo de fazer cinematográfico aproximou Rossellini “das histórias de pessoas comuns, fazendo emergir dos sofrimentos cotidianos da guerra um cinema social mais alinhado aos ideais da Resistência à invasão do país por tropas nazistas.” Na visão do autor, “Rossellini filmou o impacto da guerra sobre os corpos; daí seu grande interesse pelo *phisque du rôle* (físico da personagem) como critério para a escolha dos intérpretes em seus filmes” (Ibid. p. 3-4).

Mendes (Ibid, p. 5) ainda complementa dizendo que “o realismo no cinema veio como efeito de uma representação, uma estratégia de *mise-en-scène*, o resultado de um aparato de mediação e ficção”. Esses aspectos também jogam luz em várias escolhas cinematográficas de *Rio, 40 Graus* (1955) que, mesmo ao reformular e adaptar algumas abordagens e formas cinematográficas neorrealistas italianas à realidade brasileira, manteve a cidade/paisagem como uma ferramenta fundamental para explorar aspectos sociopolíticos e existenciais da narrativa. A cidade se constrói como um conceito-imagem fundamental para o filme, pois é ela que condensa a impermanência do mundo e conecta as distintas histórias, e por meio da cidade/paisagem que é possível acompanhar os desdobramentos da história dos cinco garotos negros do Morro do Cabuçu que vendem amendoim pelos diferentes pontos da cidade do Rio de Janeiro em um dia quente de domingo.

Tomar a cidade como um eixo analítico para analisar *Rio, 40 Graus* (1955) é fundamental na compreensão das diferentes temporalidades civilizatórias que se atravessam e que desenham as formas da então capital brasileira. Nelson Pereira dos Santos, à sua maneira, parece estar atento aos nós desses fluxos civilizatórios, enquanto tensões que, “ao atingirem certa intensidade e estrutura, geram um impulso por mudanças estruturais na sociedade” (ELIAS, 1994, p. 44). Essas forças e esses impulsos se confundem com os próprios caminhos da história, sobretudo da moderna, ao impor uma ordem invisível e transformações específicas em nível social e individual. Dessa maneira, esses fluxos civilizatórios interdependentes e discrepantes, que figuram dos projetos modernizadores impostos à cidade do Rio de Janeiro, também estão inscritos em *Rio, 40 Graus* (1955).

Esse aspecto, em especial, evidenciou como Nelson Pereira dos Santos confrontou uma narrativa hegemônica que vinha sendo alimentada sobre a capital federal nos chamados anos

dourados (PINTO, 2015), período marcado por significativas mudanças tecnológicas com alto impacto social, principalmente pela popularização de ferramentas e veículos de comunicação. Além disso, essa década protagonizou uma maior especialização do campo intelectual bem como uma maior diferenciação na esfera artística brasileira e no pensamento social (VELOSO E MADEIRA, 2000, p. 179).

Processos modernizadores sobre a cidade do Rio de Janeiro

Haja vista a relevância desse tema, é importante retornar ao contexto histórico da cidade e entender como ela foi se desenhando urbanisticamente nas décadas que antecederam a feitura de *Rio, 40 graus* (1955). O Rio de Janeiro vinha no lastro de diversas mudanças urbanísticas e habitacionais, muitas das quais impostas pelo Estado, a fim de “modernizar” ou “higienizar” regiões da cidade. Lilian F. Vaz (1994) menciona que a então capital federal – entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX – vinha passando por uma série de mudanças no âmbito cultural, social, político, econômico e, sobretudo, no âmbito demográfico. Formas de habitações coletivas como estalagens, casas-de-cômodo e cortiços se configuraram uma alternativa viável para o alto crescimento populacional e os elevados aluguéis da cidade. O processo de modernização esteve intimamente relacionado a processos de exclusão, visto que a cidade não substituiu a força de trabalho escrava por trabalho assalariado, mas por uma série de inovações tecnológicas que visavam cumprir esse papel laboral. Superadas pelas inovações técnicas, várias ferramentas, a exemplo de “liteiras, carroças, baldes e barris” bem como escravos “tigres, aguadeiros, carregadores e carroceiros” ficaram “à margem da economia urbana, excluídos pela modernização” (Ibid., p. 582).

Nesse momento, o número de escravos libertos, de imigrantes nacionais e de estrangeiros que chegavam à cidade, à procura de meios de sobrevivência, aumentava, notadamente, e a cidade concentrava um alto contingente populacional, com todas as suas atividades em seu núcleo. Vaz destaca (1994, p. 582) que, só aos poucos, os “transportes coletivos viabilizariam a expansão, e o espaço começaria a se especializar, definindo áreas centrais (comerciais), residenciais e industriais”. Aliada a essas mudanças, o Rio de Janeiro também vinha passando por um agravamento da crise habitacional, de tal maneira que as habitações coletivas se popularizaram rapidamente e, com elas, vieram um agravamento das condições sanitárias da cidade.

Ao passo que aumentava a densidade demográfica da capital federal e se multiplicavam descontroladamente as habitações coletivas, reduziam-se também as condições de higiene no interior dessas habitações, agravando as crises sanitárias, que traziam consigo frequentes epidemias de cólera, varíola e febre amarela (Ibid., p. 583). Começou-se, a partir daí, um combate às moradias populares que contava, principalmente, com duas frentes de atuação: de um lado, o Estado, impedindo a construção de novas habitações coletivas e fechando vários cortiços; do outro, o empresariado do setor imobiliário, que tinha interesse direto nos espaços urbanos para a construção de empreendimentos verticalizados (Ibid., p. 583). Aliado a esse duplo vetor, havia também a atuação de médicos higienistas, de engenheiros sanitaristas e de editoriais de imprensa que apontavam as horríveis condições de insalubridade e ainda traziam denúncias que visavam combater uma suposta promiscuidade e depravação moral relacionadas às moradias populares (Ibid., p. 583).

Existia um evidente esforço do Estado de renovação urbana para modernizar a capital federal, que levou à proibição de cortiços nas regiões centrais da cidade do Rio de Janeiro na tentativa de higienizar e proporcionar valorização imobiliária de algumas regiões da cidade. Esse esforço passou a contar com a implementação dos primeiros programas de renovação urbana, iniciado na gestão de Pereira Passos (1902-1906) (VAZ, 1994, p. 586), que levaram as classes populares a se dispersarem pelos subúrbios da cidade, pelas casas-de-cômodos da periferia e pelas favelas que, segundo Vaz, “passaram a fazer parte da imagem urbana carioca num contraponto à modernização” (Ibid., p. 586). Esse último aspecto é especialmente importante para entender como Nelson Pereira dos Santos tomou tais espaços para disputar modos de significação acerca da cidade do Rio de Janeiro.

Essas reformas urbanas que se desdobraram, ao longo das primeiras décadas do século XX, levaram as classes populares a se assentarem nos morros vazios próximos ao centro da cidade, impondo a criação de formas alternativas de moradias baseadas na autoconstrução viabilizadas pelo uso de materiais precários. Aliado a isso, Vaz (1994, p. 590) também destacou um fenômeno histórico que certamente contribuiu para a formação do que hoje se compreende como favela: com o fim da guerra do Paraguai (1870) e o retorno dos soldados combatentes ao Brasil – mais especificamente à capital federal – esses militares passaram a ocupar as encostas de alguns morros, onde construíram casebres. Esse fato levantou a hipótese de que essas foram as formas embrionárias de favela. Apesar de todo esse histórico, foi só na década de 1940 que as favelas foram oficialmente reconhecidas como um fenômeno urbano.

A “célula do filme”

No início da década seguinte, em 1953, Nelson Pereira dos Santos já havia deixado São Paulo e estava instalado provisoriamente na casa de um amigo em Santa Tereza, bairro do Rio de Janeiro, onde começava a escrever o roteiro de *Rio, 40 Graus* (1955), após ter tido algumas experiências como assistente de direção na cidade carioca. Na época de produção, o cineasta morava próximo ao Morro do Cabuçu, na Zona Norte, local que viria a ser uma das principais locações do filme.

À medida que as filmagens eram interrompidas por problemas climáticos ou financeiros, Nelson Pereira dos Santos aproveitava para se familiarizar mais com o Cabuçu e com seus moradores, alguns dos quais se tornariam atores do filme (SALEM, 1987, p. 103). Segundo Guido Araújo, um membro da equipe de filmagem, era um hábito do pessoal da produção do filme, após acordar, ligar diariamente para o Serviço de Meteorologia e para um outro serviço da Aeronáutica que dava informações sobre a situação climática da cidade. Apesar disso, a equipe constantemente esbarrava em dificuldade climática e se via impedida de filmar e, não raras as vezes, saía para fazer filmagens externas e voltava sem uma tomada feita (1987, p. 104).

No âmbito econômico, a equipe técnica passava por sérias dificuldades e, por isso, era composta majoritariamente por amigos e conhecidos que estavam dispostos a trabalhar na produção do filme. Grande parte dos membros da equipe dividiam o mesmo apartamento e, além das dificuldades financeiras para custear as filmagens, o grupo também passava por dificuldades de convivência e problemas com disponibilidade de água e de ordem alimentar (pouca comida para muitas pessoas). Esse apartamento se tornou uma residência estratégica para a jovem equipe envolvida numa produção cinematográfica independente, sobretudo por se tornar um espaço que agregava jovens interessados em fazer cinema. Nessa moradia coletiva, também aconteciam as reuniões de pré-produção, além de ter se tornado um espaço, por excelência, político, pois muitos membros da equipe mantinham ligações com o Partido Comunista Brasileiro (PCB). O apartamento se constituiu, assim, como uma espécie “célula do filme” (SALEM, 1987). Vale contextualizar que, durante a ditadura militar no Brasil, locais que serviam como refúgio político de militantes e ativistas com ideias e atuações políticas afins eram denominados de “células”. Esse aspecto já evidenciava a importância de um certo engajamento político na produção de *Rio, 40 Graus* (1955).

A favela e o asfalto

Em nível temático, *Rio, 40 Graus* (1955) expõe alguns problemas relacionados aos processos de higienização/modernização urbana, de segregação espacial e de exclusão social pela divisão favela e asfalto, um conjunto de abordagens e temas até então novos para o cinema nacional. Analisando as condições históricas de possibilidade da emergência desses temas, é possível ver o quão Nelson Pereira dos Santos esteve atento e foi capaz de estabelecer sínteses simbólicas que articulariam questões sociais latentes ao Brasil daquele momento, por meio de uma linguagem cinematográfica também nova para o contexto cinematográfico da época.

Esses aspectos ficaram mais evidenciados pelo trato que o cineasta deu aos espaços urbanos e como ele inscreveu essas percepções no filme. Como exposto, a cidade do Rio de Janeiro vinha sendo desenhada como um símbolo modernizador, principalmente pelas inúmeras cirurgias urbanas que ela sofreu entre o fim do século XIX e início do século XX, onde o Estado se estabelecia como grande agente de uma segregação socioespacial e de uma divisão entre asfalto e morro/favela.

Servindo-se da montagem cinematográfica, Nelson Pereira dos Santos expôs a discrepância socioespacial entre asfalto e favela como um recurso elementar para inscrever determinadas ideias e reflexões em *Rio, 40 Graus* (1955). À medida que apresentava os espaços urbanos e a dinâmica de seus ocupantes, o filme foi costurando as histórias dos personagens valendo-se, fundamentalmente, da dinâmica dos garotos vendedores de amendoim nas andanças pela cidade do Rio de Janeiro.

Em certo momento do filme⁷, Jorge, um dos garotos vendedores ambulantes, deixa a mãe doente em casa com um último pedaço de carne – apesar da insistência dela para que ele levasse – e, em seguida, vai para a praia de Copacabana vender seus amendoins. Na praia, Bebeto, um *playboy* da Zona Sul, esbarra em Jorge e joga sua lata de amendoins na água. Enquanto o garoto tenta recuperar sua mercadoria, Bebeto ignora o que aconteceu e segue seu caminho normalmente. Em outro momento dessa longa sequência, Jorge identifica o *playboy* indo embora com sua “amiga” Maria Helena (Ana Beatriz)⁸ e vai cobrar que ele pague o prejuízo que lhe causou. Bebeto diz que não vai pagar e ameaça mandar prendê-lo. Um outro

⁷ Anexo I – Etnografia do filme *Rio, 40 Graus* (1955): do Plano 91 ao 107.

⁸ Alguns atores não estão referenciados em seus respectivos personagens, devido à imprecisão das informações nos créditos do filme e nos documentos encontrados.

cidadão (Roberto Consorte) que andava com seu cachorro pela orla da praia de Copacabana pergunta o que está acontecendo e, logo em seguida, faz a seguinte ponderação sobre a situação de Jorge: “são uns criminosos esses pais... largam os filhos na rua”. Ao fim dessa sequência, a câmera enquadra Jorge enquanto ele observa todos irem embora.



Após o corte, a sequência seguinte começa com dona Elvira (Arinda Serafim), mãe de Jorge, que está acamada e recebe a visita de dona Ana, que lhe traz um prato de comida. O início dessa sequência começa com um meio primeiro plano de dona Elvira deitada na cama e, à medida que dona Ana entra na casa, o enquadramento vai se abrindo em *zoom-out*. Todas as cenas iniciais são acompanhadas de uma música orquestral sentimental, em *off*. O restante da sequência segue com dona Ana cuidando de dona Elvira, recomendando à acamada tomar remédios tradicionais e ir a uma curandeira conhecida de ambas. Além disso, elas conversam sobre trabalho, visto que dona Ana está auxiliando dona Elvira com sua freguesia, enquanto esta não pode retornar o trabalho de lavadeira.



Essa sequência é uma resposta ao fim da sequência anterior. Aqui, Nelson Pereira dos Santos opera a montagem por oposição de sentido, a fim de potencializar uma mensagem, uma crítica social à classe burguesa, visto que a mãe de Jorge é uma mulher trabalhadora que está doente, e não uma criminosa. Além disso, esse jogo de oposição entre as sequências evidencia as diferenças entre os habitantes do asfalto e os do morro ao dar destaque à solidariedade que há entre as pessoas mais pobres e socialmente vulneráveis.

Em um outro momento⁹ em que esse jogo de oposição também é utilizado, Jorge está sem sua lata de amendoins, sem nenhum tostão, sem conseguir voltar para casa e decide pedir dinheiro, sem êxito, para os transeuntes da orla. Nesse momento, Jorge se depara com um outro garoto que pede esmola na rua e lhe ensina a melhor maneira de pedir: “Tá vendo, pedir dinheiro pra gente mesmo não gruda, *tu tem* que pedir dinheiro pra tua mãe. É só dizer que ela tá doente que não falha.” O apelo dessa sequência está no fato de que a estratégia sugerida para comover os estranhos é, na verdade, a realidade de Jorge, como um conceito-imagem de uma cadeia de violências que se abre para esse personagem.



Já em uma outra sequência¹⁰, Nelson Pereira dos Santos utiliza, novamente, esse mesmo recurso de montagem para evidenciar e contrapor sentidos e ideias. Nesse conjunto de cenas, Jorge se distancia da orla enquanto caminha pelas ruas do bairro de Copacabana e pede dinheiro

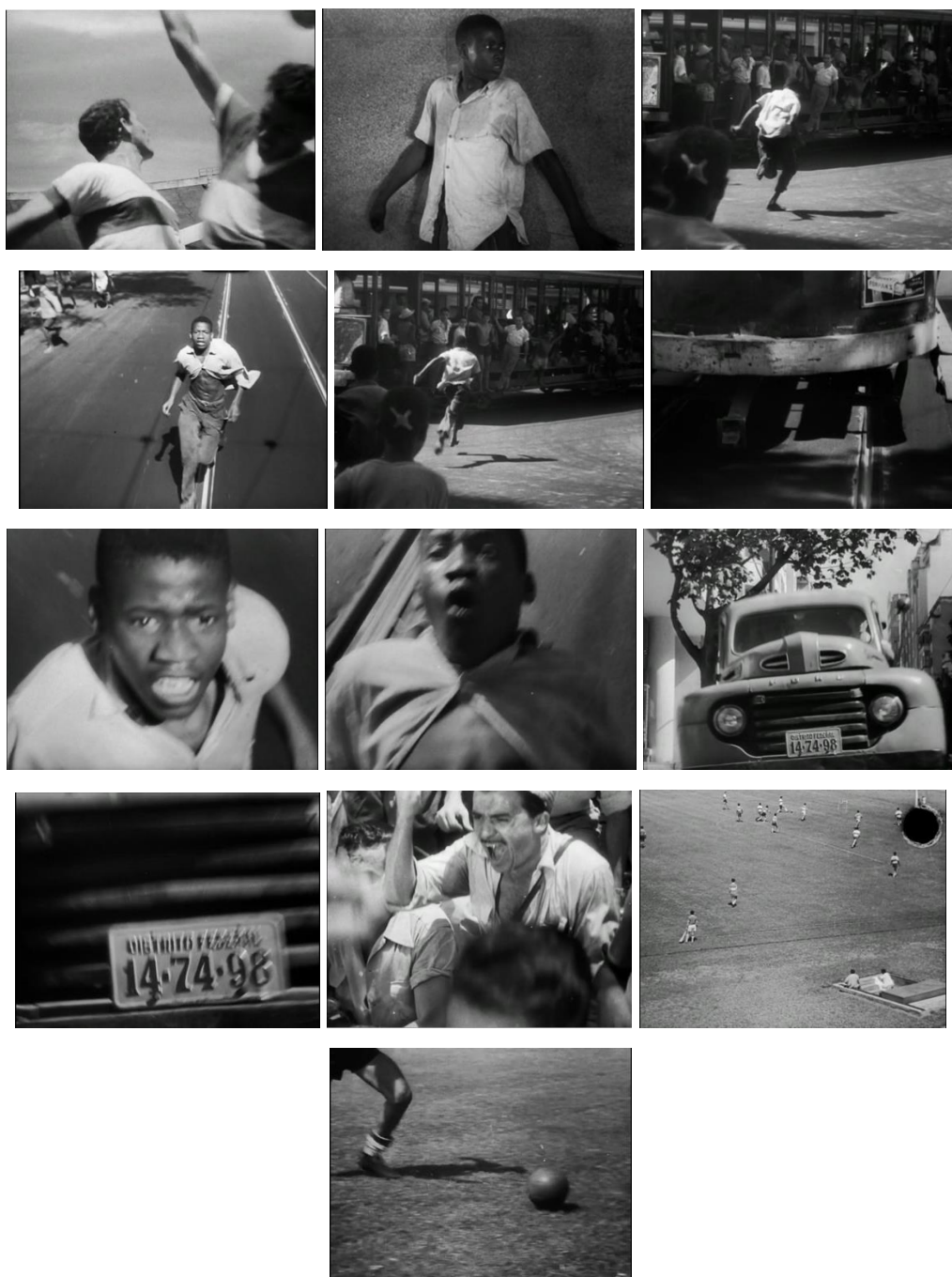
⁹ Anexo I – Etnografia do filme *Rio, 40 Graus* (1955): do Plano 189 ao 192.

¹⁰ Anexo I – Etnografia do filme *Rio, 40 Graus* (1955): do Plano 401 ao 428.

para um grupo de pessoas que acompanhava a narração do jogo de futebol pelo rádio. Em seguida, ele continua andando e aborda um outro grupo de pessoas que está na entrada de um cinema, onde também aparece em cena o pôster do filme *Rapsódia* (1954) de Charles Vidor. Nesse momento, um grupo de outros garotos que também pedem dinheiro naquela região abordam Jorge e o confronta, questionando de qual morro ele é. Em seguida, Jorge sai correndo enquanto os meninos o perseguem e tentam agredi-lo.



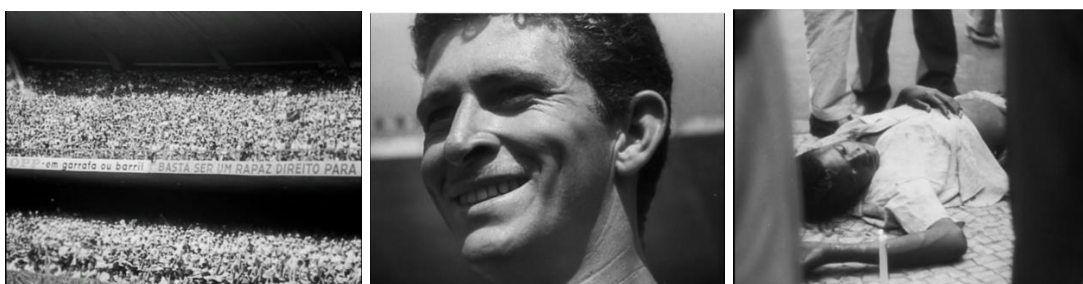
Valendo-se da montagem paralela, tonal e intelectual, Nelson Pereira dos Santos intercala as cenas de perseguição de Jorge pelas calçadas de Copacabana com as cenas do jogo de futebol que acontece no estádio do Maracanã. Durante a perseguição de Jorge, é possível escutar – fora de campo – a narração do jogo pelos rádios da região, aspecto que vai construindo uma tensão pela expectativa de um gol iminente, em contraponto à tensão da fuga do próprio Jorge. Durante a fuga, o garoto vê um ônibus passando pela rua, corre para tentar se segurar nele e se afastar do grupo que o persegue, mas ele cai no asfalto e é atropelado por um carro que vem logo atrás. O recurso de som durante essas cenas é importante porque conecta as duas sequências, de tal maneira que constrói um tom especial a essa montagem e contrapõe uma possível vitória do time Pengo – no jogo de futebol – com a derrocada de Jorge, tanto que, no momento do atropelamento, o som do carro freando no asfalto é continuado pelo som da plateia comemorando o gol do Pengo, feito pelo jogador Foguinho.



Com a vitória do time de futebol, o filme segue com várias cenas rápidas da torcida, dos técnicos e dos bastidores do futebol em comemoração ao fim do jogo. Dentre essas cenas¹¹, há um plano aberto da arquibancada do estádio, em que a torcida está dividida entre a plataforma superior e inferior, e onde também está escrita a seguinte mensagem: *Basta ser um rapaz direito para*. Supõe-se que essa oração continue, mas a câmera não enquadra o restante dela, deixando em aberto o sentido da mensagem. Logo em seguida, há um corte, e a próxima cena apresenta

¹¹ Anexo I – Etnografia do filme *Rio, 40 Graus* (1955): do Plano 429 ao 433.

– em primeiríssimo plano, em quase perfil e em contra-*plongée* – o rosto de Foguinho sorridente com a vitória. Após algumas cenas de bastidores comemorando a vitória do Pengo, a narrativa volta para Jorge, que está sendo velado no asfalto. A câmera baixa se encontra na mesma altura do corpo estendido no chão. Em primeiro plano, aparecem as pernas de pessoas ao redor do corpo; ao fundo e ao centro do plano, está Jorge com uma vela acesa próxima a ele. A oração que havia aparecido: *Basta ser um rapaz direito para [...]* parece fortalecer esse jogo de opostos, à medida que um “rapaz direito” é ovacionado e celebrado pelo gol da vitória – Foguinho – enquanto um outro morre em decorrência de uma cadeia de violências – Jorge.



Disputando sentidos: a cidade do Rio de Janeiro

Rio, 40 Graus (1955) abre e fecha com planos da cidade do Rio de Janeiro. Na sequência inicial, a câmera parte da Zona Sul para a Zona Norte da cidade, mas esse vetor é invertido na sequência final, em que a câmera parte da Zona Norte para a Zona Sul. Há uma evidente rima visual na abertura e no desfecho da obra. Além disso, a sequência inicial do filme, como dito anteriormente, é acompanhada pela música orquestral *A voz do morro*, de Zé Ketí, tocada em *off*. Já na sequência final, essa mesma música retorna diegeticamente, agora com a letra cantada por Alice (Cláudia Moreno), a personagem que havia sido coroada rainha da Escola de Samba Unidos do Cabuçu.

É perceptível como Nelson Pereira dos Santos confronta um imaginário hegemônico de modernidade que vinha sendo construído pelo Estado sobre a cidade do Rio de Janeiro ao longo de toda a obra, especialmente quando o filme muda a perspectiva do olhar posto sobre a cidade na abertura e no desfecho de *Rio, 40 Graus* (1955). Nos minutos finais, o movimento de câmera parte do morro (favela) para o restante da cidade (Centro e Zona Sul), ao contrário do que acontece no início do filme. Desse modo, enquanto a perspectiva do olhar posto sobre a cidade

é subvertido, o cineasta finaliza a obra com a voz de uma moradora do Cabuçu cantando a música *A voz do morro*. Nesse sentido, Fabris diz que

é isso que Nelson Pereira dos Santos se propõe a fazer em *Rio, 40 Graus* (1955), ao virar pelo avesso um dos símbolos mais vistosos da “modernização” que ia tomando conta do país, o Rio de Janeiro – o mais bonito de nossos cartões-postais –, e ao destacar o que ele considerava sua face mais autêntica: a favela e seus habitantes (1994, p. 92).

Não à toa, as disputas de sentido envolvendo o filme e a cidade do Rio de Janeiro iniciaram antes mesmo do lançamento de *Rio, 40 Graus* (1955), quando sua exibição foi proibida em todo o território nacional por decisão do coronel Geraldo Meneses Cortes, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP). Cortes alegou que o filme só apresentava “os aspectos negativos da capital brasileira” (SALEM, 1987, p. 115), que nunca havia feito 40 graus na cidade do Rio de Janeiro e que “os diálogos são na pior gíria dos marginais, em substituição à língua vernácula” (1987, p. 116). Além disso, Salem (1987, p. 116) ainda destaca que Cortes se deu conta que, no exato momento em que aparece o Cristo Redentor, é cantado o seguinte verso da música de Zé Keti: “eu sou o rei dos terreiros”.

Após a interdição do filme, iniciou-se uma longa campanha para liberação de *Rio, 40 Graus* (1955), que foi encabeçada pelo próprio Nelson Pereira dos Santos, além de Pompeu de Sousa, chefe de redação do *Diário Carioca*, e vários intelectuais, jornalistas, escritores, pintores, artistas de cinema e teatro, dentre esses nomes, estavam o do escritor Jorge Amado, do poeta Manuel Bandeira, do pintor Jenner Augusto, dos artistas e cineastas Oscarito, Anselmo Duarte, José. Vale ressaltar que a campanha de defesa do filme dividia espaço nas capas de jornais com as notícias sobre a tentativa de golpe de Estado que se desenrolava, pós-suicídio de Getúlio Vargas, para evitar que o próximo presidente – que seria Juscelino Kubistchek – tomasse posse. Naquelas circunstâncias, o militar Henrique Teixeira Lott – então ministro da Guerra – deu o contragolpe e entregou o poder ao presidente da Câmara, Nereu Ramos. Após a eleição de Juscelino Kubistchek, o filme, então, “foi liberado em 31 de dezembro de 1955 e lançado em 1956”, ou seja, “*Rio, 40 Graus* (1955) estava no noticiário ao lado dessas notícias políticas. O filme passou por todas essas peripécias.”¹²

Essas peripécias às quais Nelson Pereira dos Santos se refere são, na verdade, a expressão de um campo de disputas sobre os sentidos hegemônicos acerca da capital federal e

¹² Entrevista concedida ao pesquisador, em 19 de abril de 2014, em Brasília.

do próprio País. Carlos Eduardo Pinto (2015, p. 130) sintetiza bem esse argumento quando expõe que havia,

de um lado, uma visão de cidade excludente, que preferia uma “vida de cartão-postal”, uma espécie de “capital dos anos dourados”. De outro, um olhar mais complexo, que não negava a dimensão hedonista da urbe, mas incorporava a exclusão social a tal “realidade”. Entre um olhar e outro, amarrada pelas tramas da cultura e esgarçada nas tensões das disputas pela construção de sentidos, estava a cidade.

Entre o realismo crítico e a caricatura sumária: texto e personagens

Antes de ser um estilo de *mise-en-scène*, o neorrealismo italiano é uma espécie de novo humanismo que deve ser entendido mediante o contexto do pós-Segunda Guerra Mundial. Como um movimento cultural, filosófico e estético, o neorrealismo tinha como objetivo ético e moral resgatar a dignidade do homem comum italiano, aliado aos processos que fossem capazes de fornecer elementos para reconstruir uma certa identidade italiana fustigada pela guerra. Juntamente aos seus aspectos estéticos e aos seus elementos filosóficos humanistas, o próprio movimento neorrealista foi ganhando contornos de denúncia social (FABRIS, 1994, p. 57) que, em certa medida, tornar-se-iam importantes para o acolhimento e o remodelamento dessas formas no contexto brasileiro posteriormente.

Sobre esses novos contornos, Nelson Pereira dos Santos disse que, em termos temáticos, ele é um grande devedor da literatura brasileira, e não necessariamente dessas percepções filosóficas e éticas que conduziram a primeira fase do neorrealismo italiano. Nesse âmbito, importa salientar que o diretor de *Rio, 40 Graus* (1955) foi um grande entusiasta das tradições literárias brasileiras, sobretudo, daquelas da segunda metade do século XIX e da primeira metade do século XX.

É importante mencionar que essa dedicação à literatura brasileira, que atravessa toda a filmografia de Nelson Pereira dos Santos, também lhe gerou um importante reconhecimento institucional. Além de ser bacharel em ciências sociais e jurídicas pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, Nelson Pereira dos Santos, em 1946, tomou posse na Academia Nativista de Letras do Colégio do Estado Presidente Roosevelt e, em 2006, tomou posse na Academia Brasileira de Letras (ABL). Em ambas as instituições, Nelson Pereira dos Santos

assumiu as cadeiras cujo patrono é Castro Alves, poeta brasileiro de quem o cineasta era um grande admirador.

Minha formação humanista foi com professores de literatura maravilhosos e colegas próximos, todos interessados em literatura e leitura. [...] A Escola de Direito, eu não fui lá para estudar jurisprudência, eu fui lá encontrar outros que sabiam de literatura, de artes, teatro. Então, minha formação é mais literária. Agora, eu fiz meu primeiro filme *Rio, 40 Graus*, que é um roteiro meu, a história é minha. Mas depois eu conto essa história. Pois, atrás do *Rio, 40 Graus* tem o Jorge Amado [...] se não existisse Jorge Amado, não existiria aquilo.¹³

Vale destacar, então, que as formas artísticas de *Rio, 40 Graus* (1955) devem ser compreendidas a partir de algumas proposições do neorrealismo, mas também de uma certa tradição cinematográfica paulista-carioca e de uma certa tradição literária brasileira. Além de evidenciar esses aspectos, vale notar que a construção do roteiro e dos personagens em *Rio, 40 Graus* (1955) também joga luz nos processos formativos da subjetividade artística do próprio Nelson Pereira dos Santos. Essa percepção auxilia na compreensão de algumas escolhas técnicas e temáticas do filme em questão.

Nesse âmbito, os primeiros anos de formação intelectual, política, artística e cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos são fundamentais para entender o desenho que as formas fílmicas tomam em seu primeiro longa-metragem. Em termos cinematográficos, esse cineasta veio de uma família, segundo ele, de cinéfilos – mas não de cinéfilos eruditos –, e seu nome fora uma escolha de seu pai em homenagem ao personagem Lorde Almirante Nelson do filme mudo *The Divine Lady* (1927) de Frank Lloyd (SADLIER, 2012, p. 14).

No período em que Nelson Pereira dos Santos nasceu, no final dos anos de 1920, “aproximadamente 85% dos filmes vistos por brasileiros eram produzidos em Hollywood” (2012, p. 15). Nos anos seguintes, esse cenário não mudou, tanto que, ao ser interpelado sobre suas influências cinematográficas¹⁴, Nelson Pereira dos Santos deixou claro ser “filho” do cinema americano, por ter vivido parte fundamental de sua formação cinematográfica nos tempos da Segunda Guerra Mundial, em que filmes estadunidenses dominavam o circuito exibidor brasileiro, e que a promoção de cineclubes era proibida. Só com o fim da Segunda Grande Guerra, os cineclubes começaram a ganhar espaço.

¹³ Entrevista concedida ao pesquisador, em Brasília, em 19 de abril de 2014.

¹⁴ Entrevista concedida ao pesquisador, em Brasília, em 19 de abril de 2014.

Alguns anos depois, Nelson Pereira dos Santos decidiu ir para Paris com o objetivo inicial de permanecer um ano na cidade. No entanto, ele retornou ao Brasil após dois meses, devido à obrigatoriedade do serviço militar, aliado ao fato de que ele soube que se tornaria pai. Ainda assim, o curto período em Paris foi bastante produtivo e importante para sua formação cinematográfica. Em um primeiro momento, ele teve intenção de estudar no *Institut Supérieur d'Études Cinématographiques* (SALEM, 1987, p. 69), mas, por algum motivo, ele nem chegou a se inscrever nessa escola, todavia, sob a orientação de Carlos Scliar – pintor e líder comunista da colônia brasileira que estava em Paris desde 1947 –, Nelson Pereira dos Santos passou a frequentar a Cinemateca Francesa e acompanhar assiduamente as exhibições de filmes que Scliar lhe indicara: “na época saiu *Ladrões de bicicleta* de Vittorio de Sica (1948) em Paris. Enfim, foi um treinamento rapidíssimo, intensivo, de cinemateca” (VIANY, 1999, p. 486 *apud* SADLIER, 2012, p. 18).

Já no âmbito cultural e político, a entrada de Nelson Pereira dos Santos como secundarista no Colégio do Estado Presidente Roosevelt e, logo em seguida, seu envolvimento direto com o PCB, tornaram-se um ponto de inflexão importante na trajetória social do cineasta, visto que,

quando ele entrou para o colégio, foi a pedra de toque do Nelson, como foi de muita gente. O Colégio do Estado naquela época era um celeiro de politização e de formação cultural das pessoas. Foi onde ele se fez homem, abriu os olhos para a sociedade, entendeu a estrutura social, compreendeu seus mecanismos, e fez uma opção. O que ele fez depois é consequência dessa coerência (SALEM, 1996, p. 43).

Foi nesse período também que Nelson Pereira dos Santos se tornou um ávido leitor da literatura brasileira e, por meio dela, foi afinando suas percepções sobre os problemas sociais e econômicos do Brasil, sobretudo por meio das obras de Jorge Amado, nas quais o cineasta diz ter se inspirado para escrever *Rio, 40 Graus* (1955), e de Graciliano Ramos, de quem Nelson Pereira dos Santos viria adaptar para o cinema, em 1963, o livro *Vidas Secas*. Ao ingressar no PCB, em 1945, a trajetória social do cineasta paulistano adquiriu um engajamento político mais evidente. Esse era um momento de bastante movimentação política no contexto nacional e internacional, devido ao fim da Segunda Guerra Mundial, ao fim da ditadura de Getúlio Vargas (1930-1945) e ao retorno do PCB à legalidade, que veio acompanhado de um novo código eleitoral e de novas eleições (SADLIER, 2012, p. 16).

Após finalizar o ensino secundário e ingressar no curso de direito na Universidade de São Paulo, Nelson Pereira dos Santos produziu seu primeiro filme, *Juventude* (1950), um documentário de 45 minutos sobre a juventude operária da cidade de São Paulo, encomendado pelo próprio PCB (2002, p. 19), que fora enviado para um festival da juventude em Berlim e se perdera por lá. O único negativo que ainda existia foi cortado em pedaços para ser usado em diversos documentários do Partido Comunista Brasileiro (Ibid., p. 19). Foi uma experiência cinematográfica importante para o jovem cineasta, em especial pelo aprendizado que ele obteve com a montagem cinematográfica. No entanto, o PCB foi contra a realização de seu filme seguinte, *Rio, 40 Graus* (1955). Segundo o próprio Nelson Pereira dos Santos,

não queriam que eu fizesse o filme – ele relembra –, diziam que filme popular só depois da revolução. Mas eu vi que dava, que tava com tudo na cabeça pronto para fazer. E fui fazer. Consequência: “Fui rebaixado da Comissão de Cultura do Partido para a célula da Lapa e Santa Teresa” (SALEM, 1996, p. 100).

Apesar desses ruídos do PCB contrários à produção de *Rio, 40 Graus* (1955), a vivência de Nelson Pereira dos Santos e de outros membros da equipe no Partido foi fundamental para produção do filme, tanto que, segundo um membro da equipe, “o espírito partidário estava presente também na condução do trabalho artístico” (SALEM, 1996, p. 105). Além disso, o continuísta Guido Araújo comentou que, no diário de produção do filme, a palavra “indisciplina” aparecia inúmeras vezes, sendo um termo que derivava diretamente de uma vivência e de um vocabulário do PCB, devido à aplicação de certos métodos de disciplina e organização do partido no processo de produção de *Rio, 40 Graus* (1955). Já Frank Justo Acker, um membro da equipe e amigo próximo de Nelson, comentou que, “se não fosse assim, acho que dificilmente seria possível realizar um filme naquelas condições de fome, de dificuldades”. Por fim e endossando também essa leitura, Nelson Pereira dos Santos disse que, “mesmo negando aquela disciplina, aquele envolvimento ideológico, usei tudo aqui para fazer cinema” (1996, p. 105-106).

Além de sua primeira experiência cinematográfica como diretor em *Juventude* (1950), Nelson Pereira dos Santos também já havia trabalhado em algumas outras produções em São Paulo e no Rio de Janeiro, como por exemplo *O saci* (1951) de Rodolfo Nanni, *Agulha no Palheiro* (1953) de Alex Viany e *Balança Mas Não Cai* (1953) de Paulo Vanderley. Durante a produção deste último filme, Nelson Pereira dos Santos já estava com a família no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, próximo do que era a maior favela da cidade na época e também

próximo dos estúdios de filmagens. Sadlier comentou que foi nesse momento que veio a ideia sobre o primeiro longa-metragem.

Então eu pensei: “Isso é um filme”. Escrevi a história e tentei filmar, mas não consegui. Ninguém gostava da ideia, essa coisa de favela, diziam, não interessa isso não. Um repúdio geral. Mas, enfim, era o Rio de Janeiro, essa coisa muito presente da questão social, porque a favela é vertical. Evidentemente que em São Paulo tinha tanta favela quanto no Rio, as favelas eram chamadas de cortiços. Mas, por se espalharem horizontalmente, não dava para ver, você passava na avenida e não conseguia vê-las. Mas no Rio não, aquela favela em cima de um morro era muito visível. Agora quem vive lá não tem menor problema, fica habituado. Mas quando a favela aparecia no cinema, diziam, indignados: “isso é mentira” (AMÂNCIO, 1999, p. 16 apud SADLIER, 2012, p. 20).

É a partir de sua proximidade com uma certa tradição literária brasileira, de sua imbricada relação cultural e política com o PCB, de sua mudança para o Rio de Janeiro e das diversas experiências cinematográficas no Brasil e no exterior que o “cinema socialmente engajado”, usando uma expressão cunhada por Sadlier (2012, p. 20), de Nelson Pereira dos Santos se desenhou e começou a ganhar força. Nesse sentido, seu primeiro longa-metragem, *Rio, 40 Graus* (1955), em termos de autonomia criativa, é um marcador importante de seu compromisso com determinadas reflexões políticas, estéticas e filosóficas.

Personagens do morro e personagens do asfalto

Assim que a câmera pousa no Morro do Cabuçu¹⁵, Zeca, um dos garotos vendedores de amendoim, inaugura e conduz as sequências iniciais que trazem, pela primeira vez, a figura humana. Em plano médio, em ângulo *plongée* e frontal, Zeca aparece subindo uma ladeira carregando uma lata d’água na cabeça e caminhando em direção à câmera que está fixa. Em seguida, há um corte, e Zeca aparece de costas ainda subindo a ladeira, em contra-*plongée* e se afastando da câmera, enquanto algumas outras pessoas também transitam pelo local. Ao fundo do plano, é possível ver o restante do Morro, com palmeiras e alguns casebres; dentre eles, o da família do garoto. Após outro corte, plano médio, ângulo normal, Zeca, de costas para a câmera, chega em sua casa com a lata d’água na cabeça, enquanto se apoia nas paredes. Ao longo dessa sequência, a música orquestral, que tocava em *off*, vai transitando de aspectos mais densos sonoramente para sons mais rarefeitos, em que é possível ouvir o soar de um clarinete baixo, ao fim desse conjunto de cenas (SEGRETO, 2012, p. 2).

¹⁵ Anexo I – Etnografia do filme *Rio, 40 Graus* (1955): do Plano 18 ao 23.



Assim que Zeca entra em casa, seu pai, Joaquim, sai caminhando de fininho. Fora de campo, é possível ouvir dona Ana gritando por Joaquim. Em seguida, ela entra em cena e questiona o marido se ele vai à feira ou se vai sair para beber “cachaça”. Joaquim desconversa e se justifica dizendo que voltará antes do almoço. Assim que ele sai, Alice, filha do casal e irmã de Zeca, entra em cena dizendo que pode ir à feira para a mãe. Nas cenas seguintes, Alice e dona Ana conversam sobre o preço e a qualidade dos alimentos, enquanto a mãe questiona se a filha vai trazer o novo noivo para comer com eles e pergunta pelo ex-noivo dela, Waldomiro, também conhecido como Miro (Jece Valadão).



Essa é a primeira sequência de *Rio, 40 Graus* (1955) que se dedica às personagens humanas, após uma longa introdução às formas urbanas. Nelson Pereira dos Santos escolheu fazer essa apresentação a partir do personagem Zeca, um dos garotos vendedores de amendoim que, juntamente a outros quatro garotos do Cabuçu, conduziram a narrativa pelos pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro. Ao se apoiar nesse personagem, o filme apresentou sua casa, mostrou uma certa dinâmica do morro e já expôs alguns dilemas de sua família. É perceptível que o cineasta esboçou um quadro mais nuançado das relações sociais, geográficas, psicológicas, econômicas e familiares dos moradores do Cabuçu.

É por dentro do núcleo dos garotos vendedores de amendoim que Nelson Pereira dos Santos inscreveu alguns aspectos existencialistas na obra e trouxe camadas de complexidade a esses personagens. Além da morte de Jorge e da solidão de sua mãe à espera na janela, nos minutos finais do filme, a sequência de Paulinho no Jardim Zoológico também inscreveu tais

aspectos existencialistas no filme¹⁶. Ele é o garoto mais novo do grupo e está sempre sendo explorado ou sofrendo trapaça por parte de Xerife, o mais velho e o chefe, ou mesmo de Miro. Paulinho tem uma lagartixa de estimação, Catarina, que sempre carrega no bolso. Em um determinado momento, Xerife se assusta ao revirar os bolsos de Paulinho em busca de dinheiro e joga a lagartixa no chão, que sai correndo em direção ao Jardim Zoológico. Paulinho, ao tentar resgatá-la, entra escondido no local, dando início a uma das sequências mais contemplativas do filme, em que a ação do filme para um pouco e cede espaço à descoberta de um novo mundo por uma criança que parece não pertencer a ele.



Então, a lagartixa entra em um espaço fechado, onde vivem aves de grande porte, e quase é comida por uma garça, enquanto Paulinho grita por ela do lado de fora da tela. Logo em seguida, Catarina volta, e o garoto consegue, finalmente, resgatá-la. Nesse momento, começa a tocar uma música orquestral mais sentimental, em *off*, e também é possível ouvir o som de pássaros cantando fora de campo. Feliz com o resgate, Paulinho faz carinho em Catarina enquanto começa a andar pelo Jardim Zoológico. Em meio primeiro plano, em perfil, com o ângulo na altura do olhar do garoto, a câmera o acompanha em um movimento de *travelling* frontal. Ao fundo do plano, é possível ver o local onde estão várias aves. Paulinho, então, interrompe a caminhada e passa a contemplar os animais ao seu redor. Nesse momento, há um corte, e a câmera passa a enquadrar, em primeiro plano, o rosto feliz e deslumbrado de Paulinho com os animais do Jardim Zoológico. Ele está feliz, olhando para o alto e observa as aves enquanto caminha pelo local. A câmera acompanha o garoto em *travelling* frontal, à medida

¹⁶ Anexo I – Etnografia do filme *Rio, 40 Graus* (1955): do Plano 48 ao 75.

que a trilha sonora (a música orquestral, em *off*, junto ao canto dos pássaros, fora de campo) vai tomando toda a cena. Após exibir o olhar encantado de Paulinho, a câmera corta para alguns animais exóticos e para a copa das árvores, em *contra-plongée*, simulando a perspectiva do garoto.



Nelson Pereira dos Santos dedicou um tempo importante a esse momento do filme, a fim de tratar uma certa investigação existencialista por meio da figura do garoto, de modo a construir a experiência contemplativa de Paulinho naquele espaço. Foi um momento idílico e de descobertas do garoto. Essas orientações ficam expressas em entrevista a Gerald O'Grady, quando o cineasta comenta que "o pensamento existencial foi muito importante porque me deu a chave para o meu trabalho, me mostrou como desenvolver as ideias no cinema".¹⁷

Ao fim dessa sequência, o menino é interrompido pelo guarda do local, que o aborda de maneira agressiva, no exato instante em que ele observava uma serpente. Nesse momento da cena, inclusive, há um corte seco na trilha orquestral em *off*, que ressaltava o caráter lírico da

¹⁷ A entrevista completa pode ser acessada no acervo de Nelson Pereira dos Santos, na Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro.

sequência marcado pelos seguintes instrumentos musicais: harpa, flauta e cordas. O guarda, então, pergunta o que Paulinho tem na mão. Ao perceber que se tratava de uma lagartixa, o vigia rapidamente joga Catarina dentro do espaço onde está a serpente. Não à toa, a abordagem do guarda e a quebra daquele instante mágico do garoto se dá no exato momento de encontro com a cobra, fazendo uma alusão à história bíblica de Adão e Eva e a expulsão do paraíso, após o encontro do casal com a serpente. Sobre isso Fabris (1994, p. 97) considera que

a expulsão do menino, enquanto uma cobra devora Catarina, evoca a condenação divina lançada sobre Adão, “comerás o pão com o suor de tua fonte”, pois, como este, ele também é excluído do paraíso terrestre (os três planos dedicados à serpente confirmam essa ideia), onde, por alguns momentos, fora apenas uma criança, para cair numa dura realidade que o obriga a se tornar prematuramente adulto e ganhar o seu sustento, renunciado à infância, que, dessa forma, parece destinada só às crianças bem vestidas que passam por ele entretidas em suas brincadeiras.



Em diversas produções neorrealistas italianas, a infância é um tema fundamental, seja documental ou ficcional, e também reverbera como um dos principais eixos narrativos de *Rio, 40 Graus* (1955). Tal como nas produções italianas do pós-segunda-guerra, nesse primeira longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, o tema da infância também veio imbricado às periferias urbanas, a uma certa ideia de animalidade, além de configurar um esforço de reformulação de práticas éticas e estéticas em âmbito cinematográfico (RAVESI, 2020).

Esses garotos vendedores de amendoim do Morro do Cabuçu se relacionam a um imaginário predominante nas produções neorrealistas italianas que tratam da infância como

indissociável das periferias urbanas. Sobre essa ideia, Giacomo Ravesi (2020, p. 169) comenta que “a periferia e a infância são, de fato, retratadas como emblemas de uma condição humana e social que vive à margem, na despreocupação e na expectativa de um amanhã a ser construído.”

No filme, as violências sofridas pelos garotos do Morro do Cabuçu acontecem em regiões privativas, turísticas ou centrais da cidade do Rio de Janeiro, reforçando uma mensagem de despertencimento e hostilidade a essa infância que vem da periferia. No caso de Paulinho, a ida ao jardim zoológico marca bem a passagem de um espaço público para um privativo, momento que desemboca na expulsão do garoto do local e em seu retorno à realidade de miséria, de exclusão e de violências. Nessa sequência, a maneira como o guarda coloca o garoto para fora do local e o ameaça, aliada à cena do grupo de crianças brancas, bem-vestidas e alegres que passam logo após a expulsão de Paulinho, reforça essa relação entre a periferização urbana e a infância.

No âmbito de *Rio, 40 Graus* (1955), essa ideia da infância e da periferização ainda traz uma camada de racismo que não necessariamente está presente nas produções neorrealistas italianas, tendo em vista que todos os garotos vendedores de amendoim bem como quase toda a população do Morro do Cabuçu é composta por pessoas negras. Nesse filme, as ideias de periferização e racismo são indissociadas, e, por dentro delas, essa ideia de infância também vem a reboque.

Nesse diapasão, a noção de animalidade e infância se consolida como um outro ponto em comum nas produções neorrealistas italianas e em *Rio, 40 Graus* (1955), na medida que é possível tomar essas “periferias urbanas como habitat natural da infância” (2020, p. 173). À margem dos centros urbanos, esses locais periféricos são carentes de infraestruturas básicas, geralmente construídos próximos a encostas de morros e rios, onde essa infância descobre a relação com alguns animais, sejam gatos, cachorros vira-latas ou mesmo lagartixas, como é o caso de Paulinho.

Aqui, novamente, destaca-se uma abordagem de Ravesi (2020) que lê essa associação entre a infância e a animalidade de uma maneira sentimental, a partir da construção de uma relação amistosa e de companheirismo entre a criança e o animal “que inscreve no comportamento infantil uma solidariedade substancial” (Ibid., p. 173), ou mesmo a partir de uma antropomorfização do animal, de modo a destacar a relação sentimental entre a criança e

a criatura que “desencadeia um percurso de responsabilidade da criança, que quer (e deve) cuidar de fazê-lo crescer” (Ibid., p. 173). Paulinho, por ser o garoto mais jovem do grupo, é o personagem em que se faz mais visível a convergência da necessidade de renúncia da infância em detrimento do mundo das responsabilidades ao ser obrigado a se tornar prematuramente adulto. A própria construção da relação afetiva de Paulinho e Catarina conduz o arco dramático do garoto por esses caminhos apontados acima.

Assim, também, o curta-metragem *Couro de Gato* (1960) de Joaquim Pedro de Andrade que se tornou um episódio do filme *Cinco Vezes Favela*, em 1962, é um exemplo desse tipo de abordagem. O curta traz a história de alguns garotos da favela que, às vésperas do carnaval, roubam gatos para vendê-los para fabricantes de tamborins. O filme tem uma inspiração direta nas obras neorrealistas italianas, ao misturar um realismo lírico com os dilemas morais de um garoto que se vê num impasse de vender o gato ao qual é apegado.

Após os 15 minutos iniciais do filme, Nelson Pereira dos Santos introduz outros agentes importantes para a trama: Pedro (um fuzileiro naval), seu amigo (um marinheiro) e Judite (uma trabalhadora), personagens brancos que pertencem a uma classe social diferente da dos moradores do Cabuçu. Os amigos militares surgem em cena enquanto caminham pelo jardim em frente ao palácio do Museu Nacional do Rio de Janeiro logo após os garotos serem vistos jogando bolinha de gude.

Nessa toada, as sequências seguintes apresentam a relação de Judite (Glauce Rocha) e Pedro (Roberto Bataglin) e os dilemas morais impostos a uma mulher grávida, que não é casada, aliados à aparente indiferença de seu companheiro que, em um primeiro momento, não quer assumir a relação conjugal. As cenas seguintes também apontam um certo tradicionalismo da sociedade – aqui expresso pela fala de Judite sobre o seu irmão Tonho, imigrante do Norte que trabalha numa construção em Copacabana e para quem ela e Pedro precisam pedir autorização para poderem se casar.

Nesse momento, então, Nelson Pereira dos Santos apresentou essas figuras que já não pertenciam ao núcleo do Morro do Cabuçu e dedicou a eles diferentes nuances em termos de construção de personagem, diferentemente do trato dado aos personagens ricos e aos moradores da Zona Sul do Rio de Janeiro, que foram apresentados mais adiante na narrativa. Judite, Pedro e seu amigo estavam mais próximos da classe trabalhadora do que de uma certa burguesia carioca. Esses personagens apareceram logo após a introdução do núcleo do Cabuçu e antes de

serem apresentados os grupos de burgueses. De certa maneira, os fuzileiros navais e Judite pareciam ser uma mediação entre o trato mais realista dedicado aos personagens do Morro do Cabuçu e o trato mais caricatural dedicado ao núcleo de personagens da Zona Sul.

Nesse sentido, cabe entender melhor a personagem Judite, que, mesmo presa a algumas constrações sociais atreladas a uma moral mais conservadora e tradicional, não é como a maioria das personagens femininas da Companhia Vera Cruz – heroínas, vítimas do destino – ou mesmo das mocinhas da chanchada (FABRIS, 1994, p. 119), como eram comumente construídas as personagens femininas até então.

Nelson Pereira dos Santos deu um trato especial a Judite que, segundo Fabris, apresenta um misto de força e fragilidade, sem necessariamente conduzir esse núcleo do filme a um melodrama. Judite sabe se impor e tomar suas decisões, mesmo frente ao possível abandono por parte de Pedro, que fica a todo momento sugerido no filme devido à maneira como Nelson Pereira dos Santos conduz esse personagem pela trama. É notável que Judite esteja sempre reticente ao porvir, sobretudo, no que concerne às decisões de Pedro, visto que, em um primeiro momento, ele estava decidido a "*liquidar o caso de uma vez*", referindo-se à sua relação com Judite. No entanto, após o fuzileiro terminar com a trabalhadora, Judite é assediada por um grupo de escoteiros em um carro, e Pedro, que ainda estava do outro lado da rua, volta para espantar o grupo. O casal conversa novamente e Judite o pressiona para o casamento, em razão de sua gravidez e da desconfiança de seu irmão. Por fim, Pedro resolve se encontrar com o irmão da moça para pedir autorização para a união.

Dessa forma, as próximas sequências do casal constroem uma atmosfera complexa e imprevisível a respeito do possível casório. Fabris (1994, p. 118-119) elencou algumas decisões do diretor que jogaram luz à complexidade desses personagens. Quando Pedro encontra Judite na praça, eles estão rodeados por crianças, seja pelos meninos do Morro do Cabuçu, que jogam bolinha de gude, seja por algumas crianças acompanhadas de seus responsáveis ou mesmo por outras crianças em passeio escolar. É um aspecto importante para entender a relação socioespacial que compõe estado psicológico dos personagens, tendo em vista que, nessas sequências, Pedro toma conhecimento da gravidez de Judite e se convence de conversar com Tonho para honrar o compromisso com ela. Chegando a Copacabana para conversar com o irmão de Judite, o casal é abordado por Jorge e por um outro garoto, que pedem esmola ao casal; o fuzileiro então os ajuda. Nesse momento, em meio primeiro plano, a câmera destaca o rosto de Judite, que está em ângulo frontal, enquanto Pedro está em quase perfil, e Jorge de

costas para a câmera. É notável que a irmã de Tonho está com um olhar benevolente e preocupado. Após a ajuda de Pedro, os garotos saem, e o casal segue seu caminho pela Avenida Atlântica.

Após conversarem com Tonho, que não foi receptivo ao assunto e à proposta do casamento, o casal caminha até a porta do que parece ser a entrada do prédio do trabalho de Judite. Ela questiona ao fuzileiro quando eles se encontrarão novamente. Enquanto conversam, um banhista atravessa a avenida e passa entre o casal. Logo em seguida, um grupo de garotos que está saindo do prédio também passa entre eles. Essas duas características das cenas reforçam uma iminente sensação de separação do casal, juntamente ao olhar alheio de Pedro e uma crescente preocupação no rosto de Judite, após a conversa com Tonho. Depois que eles combinam de se reencontrar no domingo seguinte, o casal se despede de maneira fria. Após uma última abordagem de Judite, a câmera segue Pedro, que caminha pela calçada e, de repente, vê um brinquedo caído no chão. Ele então pega o objeto e entrega gentilmente à babá (Nádia Maria), mas, logo em seguida, Pedro percebe um bebê no carrinho, vira-se e sai friamente. Após mostrar o rosto de incompreensão da babá, a câmera acompanha o fuzileiro dobrar uma esquina da Avenida Atlântica. Ele está de perfil e em meio primeiro plano, o que torna perceptível seu semblante de preocupação. Logo em seguida, Pedro se depara novamente com Jorge e o outro menino pedindo esmola, mas, dessa vez, ele nega ajuda, muda seu trajeto e vai para outra calçada. Fabris (1994, p. 119) mencionou que essa última cena evidenciou uma notória mudança psicológica de Pedro e que, de certa maneira, Judite já estava intuindo.

Já em outro momento do filme, quando Jorge está na praia de Copacabana vendendo amendoim, dois banhistas – Beбето e Maria Helena – passam correndo por ele, e Beбето derruba a lata de amendoim do garoto na água. A câmera acompanha o casal ignorando o acontecido e passando perto de um grupo de três banhistas, duas mulheres e um homem que estão pegando sol. Eles são enquadrados em ângulo normal, plano médio, com o mar em último plano. Enquanto o rapaz – Eduardo – está deitado, uma das garotas está lendo o romance *Restless house* de Émile Zola ao passo que a outra garota observa o casal que acabou de passar por eles. Nas sequências seguintes, Eduardo faz um comentário classicista sobre o casal: “*como estão impossíveis, até parecem suburbanos*”, à medida que relembra seus tempos de mocidade e seu estilo de vida cheio de “*loucuras*”.

Em seguida, uma das meninas pergunta quem é Beбето. Eduardo, gabando-se de conhecer todo mundo em Copacabana, diz que tem a ficha completa do “*galã*”. Imediatamente,

a outra garota comenta que quem Eduardo conhece, na verdade, são todos os garotos de Copacabana, evidenciando a homossexualidade do personagem. O grupo continua comentando sobre as qualidades físicas e morais de Beбето e seu suposto interesse em “*caçar dotes*”, pois, segundo Eduardo: “*Bebeto é um jovem simpático e bonito que sabe o quanto vale ser simpático e bonito*”. O grupo segue comentando sobre a roupa de Maria Helena, sobre a festa onde conheceram Beбето e questionam sobre a “*classe*” da garota por supostamente se relacionar com este tipo de rapaz. Nas sequências seguintes, desdobra-se o episódio em que Jorge cobra Beбето pelo prejuízo causado, e o *playboy* ameaça chamar a polícia para o garoto descrito anteriormente.

Com essas sequências na praia de Copacabana, Nelson Pereira dos Santos tentou trazer o que seria um retrato da burguesia carioca e fez isso de maneira bastante caricatural. Não há dúvida sobre o quão fúteis, interesseiros, *bon vivant* e de moral duvidosa são esses personagens. Esse núcleo da Zona Sul cria uma oposição estética (atuação caricatural dos personagens) e de sentidos (o próprio texto dos personagens) com o núcleo narrativo do Morro do Cabuçu ou mesmo com o núcleo de Judite e Pedro.

Esse conjunto das sequências descritas anteriormente evidenciou, ainda, alguns aspectos que se tornaram um padrão no filme, como o trato mais realista dedicado aos personagens trabalhadores, em detrimento de um trato mais caricatural empregado aos personagens burgueses. É perceptível que, ao passo que inaugura um certo realismo para o cinema brasileiro, Nelson Pereira dos Santos ainda conservou formas ligadas a uma certa tradição cinematográfica brasileira, como a chanchada. Esse aspecto é fundamental para entender a dinâmica que as formas filmicas tomam em *Rio, 40 Graus* (1955), e como Nelson Pereira dos Santos movimentou dialeticamente essas formas, a fim de desenhar conceitos-imagem críticos à moral tradicionalista, à classe burguesa, às novas facetas dos processos imperialistas/coloniais bem como aos processos de exclusão sociogeográfico e racial.

Vale pontuar, também, que o cineasta utilizou atores não profissionais para interpretar a maioria dos personagens do Morro do Cabuçu – como também faziam os cineastas italianos Roberto Rossellini e Vittorio de Sica –, ao passo que também se utilizou de atores experientes e com passagens por produções da chanchada, como Modesto de Souza (drº. Durão) e Roberto Bataglin (Pedro), para interpretar personagens do asfalto de moral duvidosa. Essas escolhas da produção de elenco inscrevem ideias artísticas e políticas caras a *Rio, 40 Graus* (1955), à medida que evidenciam suas inspirações neorrealistas italianas e destacam a importância que a

chanchada ainda ocupava naquele contexto cinematográfico. Vale mencionar que, além da escolha de atores das chanchadas, Nelson Pereira dos Santos também deu o nome à equipe de produção do filme de Equipe Moacyr Fenelon, em homenagem a um dos fundadores da Atlântida Cinematográfica e um dos grandes nomes das produções chanchadescas.

Por essa lógica, o trato dado às formas filmicas é um ponto chave para compreender como *Rio, 40 Graus* (1955) se constituiu, então, como um filme-limite/filme-fronteira, à medida que ele se aproxima de uma certa tradição cinematográfica – a chanchada –, ao passo que tenta se autonomizar dessa tradição e produzir formas cinematográficas mais modernas para o cinema nacional.

Talvez seja esse o nódulo central do cinema socialmente engajado de Nelson Pereira dos Santos, quando, por meio de *Rio, 40 Graus* (1955), o cineasta propôs um desarranjo de estruturas cognitivas, causando um certo embaraço das categorias de percepção e apreciação estabelecidas, ao mesmo tempo em que propôs a conversão coletiva de um olhar no âmbito estético e no âmbito político. Para isso, Nelson Pereira retomou formas já naturalizadas, rotinizadas para aquele cenário cinematográfico carioca, brasileiro ou internacional (chanchadas e Hollywood), ao mesmo tempo em que desenhou novas formas estética e ética, por inspiração direta nas produções italianas neorrealistas e em certa tradição literária brasileira.

Nesse âmbito, cabe retornar ao tema da infância e, também, retomar o episódio de interdição do filme pelo Departamento Federal de Segurança Pública já dissertado anteriormente. Sobre esse último aspecto, vale destacar algumas outras justificativas oficiais do general Geraldo Menezes Cortes para a censura de *Rio, 40 Graus* (1955), como, por exemplo, quando o general diz que o filme trata de “delinquentes, viciosos e marginais, cuja conduta é até certo ponto enaltecida” bem como que a obra se utiliza de “expressões impróprias à boa educação do povo e à consideração devida aos nacionais de país amigo” e que o longa-metragem explora “situações para desmoralizar instituições nacionais”, além de trazer histórias que “não possuem qualquer conclusão de ordem moral” (FABRIS, 1994, p. 140-141).

Não se adentrará no âmbito das especulações sobre quais seriam os reais motivos para a censura de *Rio, 40 Graus* (1955), movimento que já foi feito por parte da imprensa e da classe artística da época. Esses agentes argumentavam que havia um projeto desmonte do que se tinha de um cinema nacional, a fim de favorecer a consolidação da indústria cinematográfica estrangeira no Brasil. Não se questionam esses argumentos que, aliás, são coerentes com o

cenário geral da política brasileira e do cinema nacional daquele momento, mas se aterá aos comunicados oficiais para justificar a censura e, por dentro deles, desdobrar análises que possam melhor elucidar a obra filmica¹⁸.

Esse fato expõe que *Rio, 40 Graus* (1955) foi um filme pioneiro ao dar protagonismo a temas e abordagens pouco vistas na cinematografia nacional e que eram marginalizadas no âmbito do debate político da época. Nelson Pereira dos Santos, tecnicamente, fez isso de uma maneira nova para o contexto cinematográfico brasileiro da época, ao tomar o grupo de garotos vendedores de amendoim como eixo condutor da narrativa e passar dos planos gerais e abertos sobre a cidade para um estilo cinematográfico mais tátil, capaz de filmar os meninos, seus objetos de trabalho, suas brincadeiras e seus animais, valendo-se de *close-ups*, de primeiros planos ou mesmo de planos detalhe.

Dessa maneira, o cineasta tentou construir uma sensação de proximidade do espectador com a história daqueles garotos, aspecto caro para construção de conceitos-imagem sobre o tema da infância periférica, na medida em que se utiliza de uma câmera subjetiva para explorar como a infância marginalizada vê e percebe aquele mundo. Talvez esse seja o recurso narrativo mais alinhado à possibilidade de desarranjo das estruturas de percepção e apreciação naturalizadas no cinema brasileiro da época, na medida em que as imagens da infância, entendidas como modalidades experienciais alternativas à norma, sejam capazes de reestruturar práticas e lógicas tradicionais e consolidadas (RAVESI, 2020, p. 168).

Além disso, a partir da leitura que Ravesi faz de Gilles Deleuze, é possível perscrutar melhor a centralidade que a infância toma no Neorealismo cinematográfico enquanto

uma forma imaculada e renovada da percepção humana que se conecta a uma nova estética cinematográfica, enraizada em um tecido urbano decomposto e alterado, em que há menos ações dramatúrgicas resolutivas (2020, p. 167).

Essa interpretação se conecta diretamente ao argumento anterior de como *Rio, 40 Graus* (1955) atua de maneira a questionar as estruturas cognitivas e, em certa medida, as estruturas sociais hegemônicas que imperam no mundo social (BOURDIEU, 2014). Portanto, o olhar que Nelson Pereira dos Santos lançou à infância parece ser a síntese simbólica desses processos que

¹⁸ Para explorar mais análises que sugerem outros motivos para a censura, consultar Mariarosaria Fabris (1994, p. 141-142).

levam ao questionamento de uma ética social sobre a forma de perceber as periferias urbanas e que inauguram uma estética cinematográfica moderna no Brasil.

Não obstante, essa maneira de explorar a infância já era tema de algumas produções literárias brasileiras, como o romance *Capitães de Areia* do escritor baiano Jorge Amado, no qual Nelson Pereira dos Santos notadamente se inspirou. Já no âmbito do cinema, o Neorrealismo foi o primeiro movimento que dedicou um cuidado especial à infância, ao evidenciar que:

as crianças dão aos adultos seu olhar medroso e desorientado, seu corpo inocente e sacrificial; **encarnam a retórica de uma humanidade pisoteada; são testemunhas do apocalipse de uma civilização, mesmo antes do surgimento de uma possível regeneração.** Nas formas de brincar, do trabalho, da delinquência e da morte, elas preenchem a imagem neorrealista como um coro constante, do qual se separam, às vezes, para realizar performances solo vertiginosas. [...] **Longe de assumir um papel heroico, as crianças representam, em vez disso, a encenação da crise em um cinema fundado no heroísmo, em ações que chegam a uma conclusão triunfante.** São figuras que se projetam em um cenário incerto, caótico, sofredor, aberto ao vazio mais que à conquista e à reorganização (PARIGI, 2014, p. 130 *apud* RAVESI, 2020, p. 168, grifo nosso).

Esses trechos grifados articulam duas frentes importantes para pensar a força questionadora das formas de *Rio, 40 Graus* (1955) em seu âmbito ético e estético. Em primeiro lugar, o protagonismo da favela conduzido pelo núcleo de garotos negros e vendedores ambulantes expõe a miséria, a desigualdade social e racial bem como o fatalismo do destino dessas crianças que não assumem uma posição heroica como eram comumente retratadas as protagonistas das produções hollywoodianas ou mesmo das chanchadas.

Em um segundo momento, o campo de disputas políticas que se forma em torno do filme elucida a inconformidade da obra frente aos discursos hegemônicos daquela época, aqui expressos pelas falas de Menezes Cortes, questionando toda a representação construída sobre a favela e seus habitantes. *Rio, 40 Graus* (1955), então, reivindica novas posições de sentido em âmbito político e estético. Dessa maneira, entender esses aspectos ajuda a remontar a ordem simbólica questionada por Nelson Pereira dos Santos e como ele fez isso por meio de seu filme.

O povo, o samba, o futebol

Poucos anos antes de começar a escrever o roteiro de *Rio, 40 Graus* (1955), Nelson Pereira dos Santos publicou um artigo na revista *Fundamentos*¹⁹, em que refletia sobre o cinema brasileiro a partir de um texto crítico ao filme *Caiçara* (1950) de Adolfo Celi, Tom Payne e John Waterhouse, com produção de Alberto Cavalcanti, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. No texto, de janeiro de 1951, o autor aponta algumas diretrizes para o que seria, em sua compreensão, um “filme brasileiro” e destaca que *Caiçara* (1950) “ainda não é brasileiro”.

Nessa perspectiva, Nelson Pereira dos Santos parte do pressuposto de que o cinema brasileiro será aquele que

respeitar, ainda que falho inicialmente de técnica e de forma, a verdade e a realidade de nossa vida e de nossos hábitos, sem preocupação maliciosamente evidente de pôr em relevo costumes que não são nossos e cacoetes que nos estão sendo impingidos pelas múltiplas manifestações desse cosmopolitismo desmoralizante que quer aprofundar entre nós a confusão, a perversão e o espírito de derrota. Cinema brasileiro será aquele que, no curso das suas cenas e no desenrolar dos seus enredos, mostrar os pontos altos (que são muitos) da riqueza material, moral e cultural que o nosso povo vem construindo dentro das mais adversas condições (Fundamentos, janeiro, 1951, p. 45, grifo nosso).

Essa crítica a *Caiçara* (1950) está fundamentalmente localizada em como o filme não apresenta “o povo”, seus costumes e suas práticas de maneira “honestas”, mas se utiliza de um tratamento superficial e de um falso realismo. Por outro lado, é perceptível ainda que há o esboço de um projeto de cinema brasileiro nesse artigo de Nelson Pereira dos Santos, em que *Rio, 40 Graus* (1955) parece ser a materialização fílmica de tal projeto. No texto, há ainda outras ideias/noções importantes que também foram mobilizadas, de diferentes maneiras, pelas produções cinematográficas brasileiras ao longo das décadas seguintes. Dentre elas, destaca-se a noção de povo como uma das mais significativas.

Durante a campanha de liberação de *Rio, 40 Graus* (1955), a ideia de povo foi fortemente mobilizada nas falas de protesto, nos artigos de jornais e nos manifestos em defesa do filme. Ao longo dos anos seguintes, essa ideia ainda permaneceu relevante, ao ponto de ser constantemente retomada em produções fílmicas e em comentários de realizadores e críticos de cinema ao se referirem ao primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos. Exemplo disso são falas do cineastas Anselmo Duarte e Leon Hirszman sobre *Rio, 40 Graus* (1955): “é

¹⁹ Fundamentos: Revista de Cultura Moderna (SP), 1948-1955.

o mais brasileiro dos filmes brasileiros”²⁰ e “o filme colocou o ser brasileiro na tela”²¹. Já no *Jornal Brasil*, o crítico Clóvis de Castro Ramon escreveu o seguinte sobre o longa-metragem: “sua história transcende os limites do sentimento humano e sobretudo nos comove – com suas alegrias e tristezas – retratando o que há de mais brasileiro na alma de nosso povo”²². Por fim, na citação que abre o texto de apresentação de *Rio, 40 Graus* (1955) na cartilha do *Cineclube Macunaíma*, lê-se o seguinte: “neste cinema, o povo é o centro da ação”²³.

Para Nelson Pereira dos Santos, o cinema brasileiro deveria mostrar, assim como ele fez em seu primeiro longa-metragem, “o favelado, o povo de pé no chão, sem preconceito, vivendo seus dramas reais, falando a língua do seu próprio jeito (com erros, gírias), o negro com alma de negro e na luta diária pela sobrevivência” (SALEM, 1987, p. 112-113). Essa noção de povo se transformou ao longo dos anos seguintes, na medida em que passará a comportar algumas contradições que foram revistas, inclusive pelos próprios realizadores cinematográficos brasileiros, sobretudo no período pós-golpe militar de 1964. No entanto, é inegável que *Rio, 40 Graus* (1955) seja pioneiro em trazer para o cinema uma específica noção povo e de popular.

Convém adiantar que alguns vetores que a noção de povo e de popular tomam no cinema brasileiro serão mais bem perscrutados ao longo dos capítulos seguintes, especialmente dos últimos, nos quais é possível entender melhor seus desdobramentos no pós-Cinema Novo.

Além disso, é importante destacar que há também uma certa idealização dessas ideias por parte de Nelson Pereira dos Santos que auxilia na compreensão, inclusive de um trato mais caricatural dos personagens de classe média e dos burgueses, em detrimento de um trato mais realista dos personagens do morro, como já foi exposto. Nesse sentido, voltando ao texto sobre *Caiçara* (1950), o cineasta observou que

pode-se ver que a fita da Vera Cruz serviu apenas de pretexto para uma incursão de grân-finos das famílias Lage, Vergueiro, Matarazzo, etc., na arte cinematográfica, pretendendo para a si a primazia na realização do cinema brasileiro. E para isso arranjaram um tema tirado falsa e superficialmente de um dos aspectos mais interessantes e dramáticos da vida do nosso povo, mostrando uma maldade e uma corrupção que os nossos caboclos litorâneos não têm (Fundamentos, janeiro, 1951, p. 45, grifo nosso).

²⁰ Arquivo datado de setembro de 1955, disponível no acervo de Nelson Pereira dos Santos na Academia Brasileira de Letras no Rio de Janeiro.

²¹ SALEM, 1987, p. 126.

²² Disponível no acervo de Nelson Pereira dos Santos na Academia Brasileira de Letras no Rio de Janeiro.

²³ Cartilha do *Cineclube Macunaíma* datada de 3 de dezembro de 1977, disponível no acervo de Nelson Pereira dos Santos na Academia Brasileira de Letras no Rio de Janeiro.

Desdobrando esses aspectos, *Rio, 40 Graus* (1955) constantemente enfoca na solidariedade entre os moradores do Morro do Cabuçu, a fim de ressaltar um senso de coletividade como uma das alternativas às dificuldades socioeconômicas enfrentadas por eles, ponto de vista que ressalta um certo olhar idealizado sobre as classes sociais e suas lutas. Dois momentos emblemáticos do filme nesse sentido são as sequências da relação de dona Elvira e dona Ana – já dissertada anteriormente – e a de dona Elvira acolhendo o garoto Sujinho quando o policial o traz para casa e questiona onde estão os pais do garoto.

Nessa última sequência²⁴, o uso de primeiríssimos planos e *close-ups* se destacam, tanto para enfocar o rosto de Sujinho, que está com uma expressão triste e de piedade, como para ressaltar os olhares de incerteza e de preocupação de seus amigos, Xerife e Zeca, que tentam interceder por Sujinho e pedem para o policial não levá-lo. Enquanto isso, dona Elvira, do alto da janela de seu barraco, intervém e diz que Sujinho vive com ela e seu filho Jorge, já que ele não tem pai nem mãe. No transcorrer dessas cenas, em *off*, toca uma trilha sonora orquestral melancólica. Ao olhar na direção de Zeca e Xerife, o policial parece se comover e resolve deixar Sujinho no morro com dona Elvira. Em *off*, há uma trilha sonora instrumental triste que muda para uma mais alegre no exato momento em que o policial decide não levar o garoto. Comparada aos personagens burgueses do filme, a narrativa de *Rio, 40 Graus* (1955) não deixa dúvida quanto à cumplicidade e à solidariedade de classe entre os moradores do morro, características que parecem se expressar tecnicamente quando o cineasta se utiliza de *close-ups*, primeiríssimos planos e da música não diegética nessas cenas, a fim de aproximar o espectador das imagens daqueles personagens bem como de seus dramas e de seus conflitos.



²⁴ Anexo I – Etnografia do filme *Rio, 40 Graus* (1955): do Plano 449 ao 462.



Além da solidariedade de classe entre os mais desfavorecidos e explorados socialmente, a sequência do jogo de futebol no estádio do Maracanã também traz um outro elemento que permite entender melhor uma crítica romântica à instituição do futebol profissional, que se alinha a um olhar, em certa medida ingênuo, sobre o povo/a massa por parte de Nelson Pereira dos Santos. Nessa sequência, dois dirigentes dos clubes de futebol, um carioca e outro paulista, chegam ao estádio no mesmo carro, enquanto conversam sobre negociatas de seus respectivos clubes, a fim de ampliarem suas margens de lucro. Os presidentes dos times articulam seus esquemas escusos, na medida em que se desfazem de jogadores de futebol como se fossem mercadorias desvalorizadas e manipulam a preferência da torcida para atender seus interesses.

Após a sequência da conversa entre os presidentes dos clubes, as cenas seguintes mostram inúmeros torcedores correndo para entrarem no estádio do Macaranã e garantirem seus lugares nas arquibancadas. Há um evidente esforço de enquadramento desses grupos com mais proximidade, em plano médio, de modo que eles preencham todo o quadro e gerem uma percepção de lugar cheio de torcedores, com pessoas distribuídas pelas extensas e profundas arquibancadas. Enquanto são exibidas essas cenas dos torcedores, além do som ambiente, é possível ouvir tocar no estádio, fora de campo, a música *Leviana*, também de autoria do compositor e cantor Zé Kéti:

O azar é seu
 Em vir me procurar
 Me abandona, me deixa
 Não quero mais ver
 A luz do seu olhar
 Você manchou o lar que era feliz
 E agora quer voltar
 Leviana
 Sinto muito, mas vai tratar de sua vida
 Leviana
 Precisando eu te posso dar uma guarida
 Mas o meu lar
 Sente vergonha como eu
 O nosso amor morreu

Fabris (1994, p. 105) correlacionou essa música, que fala de leviandade e traição com a manipulação da torcida por parte dos dirigentes do clube, expondo uma crítica política do próprio filme em relação à manipulação das massas/do povo pelas classes dirigentes. O esforço de manipulação da opinião pública já estava anunciado nos minutos iniciais do filme quando Sujinho apareceu lendo um jornal em que a principal manchete era: “Foguinho no lugar de Daniel”. Ao fim do filme, essa interpretação se confirmou quando Foguinho, o jogador escalado para substituir o titular Daniel que fora vendido, triunfou com o gol da vitória e levou a torcida ao delírio.

Trilha sonora e reflexão sociológica

O ambiente sonoro de *Rio, 40 Graus* (1955) é diverso, complexo e cheio de nuances que tentam caracterizar o estado emocional de seus personagens, além de emular os diferentes sons da cidade, por onde os núcleos de histórias transcorrem. Além disso, o filme conta com composições orquestrais de Radamés Gnattali e com algumas outras músicas, dentre as quais se destacam as canções do compositor Zé Ketí. Em termos analíticos, esta pesquisa enfocará nas composições orquestrais não diegéticas bem como nos sambas e nas músicas diegéticas.

É notável que o ponto de partida para o compositor Gnattali tenha sido o samba *A voz do morro*, no qual se inspirou para compor catorze das dezessete entradas musicais não diegéticas do filme (SEGRETO, 2012, p. 1). Esse aspecto é importante, pois, além de marcar um traço de autoria importante de Gnattali para essa produção, por conceder uma unidade musical à obra, ressalta, ainda, os personagens principais do filme, tanto que, quando a câmera sobrevoa a cidade nos primeiros minutos, toca uma música orquestral realizada a partir de *A voz do morro*, em *off*. Já nos minutos finais, a música tema aparece cantada diegeticamente na celebração das escolas de samba, como um *Leitmotiv* dos reais protagonistas de *Rio, 40 Graus* (1955): a população e a cidade do Rio de Janeiro. Até mesmo as composições que não são inspiradas diretamente no samba de Zé Ketí repetem suas notas musicais iniciais: Mi, Fá e Sol (2012, p. 2), ressaltando, assim, o caráter de unidade na paisagem sonora da obra.

Nelson Pereira dos Santos dá uma atenção especial à música popular em *Rio, 40 Graus* (1955). Não ao acaso, os sambas *A voz do morro* de Zé Ketí, *Leviana* de Zé Ketí e Armando Régis, *Relíquias do Rio Antigo* de Moacir Soares Pereira e *Poeta dos Negros* de Taú Silva e

José dos Santos tocam no filme de maneira diegética, de forma a compor as cenas por dentro de suas ações, por exemplo, quando toca o samba na estação de rádio do estádio no Maracanã ou quando os próprios sambistas cantam nas cenas em que a G. R. E. S. Portela faz uma visita à Escola de Samba Unidos do Cabuçu. Nesse sentido, Marcelo Barbosa, em um texto para *O Jornal do Comércio*, datado de 19 de março de 1999, afirmou que “poucas vezes se viu um uso tão expressivo de samba como comentário de uma ação filmada”. Esse argumento se conecta a uma das justificativas dadas pelo chefe de polícia para censurar a obra:

ao final do filme, quando a câmera faz uma panorâmica da cidade, Cortes ‘descobriu’ que, no exato momento em que aparece o Cristo Redentor, a letra da música de Zé Ketí diz ‘eu sou o rei dos terreiros’. Ou seja, *Rio, 40 Graus* era também um sacrilégio! (SALEM, 1987, p. 116).

Era um sacrilégio porque trouxe ao campo de disputas semânticas aspectos relacionados às religiões de matriz africana o que, na visão de Cortes, contestaria a semântica hegemônica cristã alimentada sobre a nação – que tem como símbolo máximo o próprio Cristo Redentor de braços abertos sobre a capital federal.

Embora o tema da religião não tenha o devido destaque no filme, ele entra na obra por meio de frestas abertas pelo samba de Zé Ketí, como no trecho acima. Em entrevista concedida a Marcelo Beraba – *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1975 –, Nelson Pereira dos Santos revê criticamente a ausência proposital do tema em seu primeiro longa-metragem:

quando fiz *Rio, 40 Graus*, fiquei quase um ano andando pelo morro, frequentando a rapaziada, esbarrando em despachos. Mas minha câmera não filmava nada disso. A visão religiosa do povo e a própria visão de mundo do povo eram totalmente ignoradas por mim. A realidade que eu procurava não estava diante das câmeras, mas no modelo que tinha na minha cabeça.

Esse aspecto aponta para o entendimento de que as formas filmicas de *Rio, 40 Graus* (1955) não estão presas às intenções de Nelson Pereira dos Santos (BAXANDALL, 2006, p. 17); elas escapam, em certa medida, à consciência criadora do cineasta na feitura da obra e inscrevem uma ideia específica de povo, e não uma representação desse povo da periferia, como almejavam alguns jovens artistas, militantes e intelectuais relacionados a movimentos políticos de esquerda da época.

Além do mais, Nelson Pereira dos Santos também desenvolveu o tema da música popular, ainda que de maneira incipiente, por meio do personagem de Joaquim, pai de Alice, que apareceu no filme tocando trombone, lembrando a época em que ele era mais novo e

tocava em uma banda. É notável o interesse do cineasta na figura do músico popular brasileiro, tanto que o cineasta desenvolveu melhor essas ideias em seus longas-metragens posteriores – *Rio, Zona Norte* (1957) e *Estrada da Vida* (1980). No primeiro filme, Nelson Pereira desenvolveu o protagonista Espírito da Luz Soares, um sambista humilde carioca que tentava vender seus sambas, mas que se tornava vítima de oportunistas da indústria fonográfica. Já no segundo filme, o cineasta se dedicou à carreira da dupla de música sertaneja Milionário e José Rico, momento em que a figura do músico popular novamente ganhou destaque na filmografia do cineasta paulistano. A escolha dessa dupla, em especial, também se deu pelo desejo de Nelson Pereira dos Santos em homenagear seu pai²⁵, um grande admirador das “Gargantas de Ouro do Brasil”, como a dupla também era conhecida popularmente. Para além do gosto pelo cinema, esse aspecto ainda joga luz à importância de seus pais para outras esferas da formação cultural popular e para a subjetivação artística do cineasta.

É pertinente ressaltar, também, que Zé Ketí e Nelson Pereira dos Santos mantiveram uma estreita relação profissional e pessoal, um outro fator importante para entender por onde passava o interesse do cineasta em compositores e intérpretes da música popular. Em *Rio, 40 Graus* (1955), as sequências finais dedicadas ao encontro entre as escolas de samba da G. R. E. S. Portela e da Unidos do Cabuçu também deram destaque especial à figura do músico popular, pois contaram com a presença do próprio Zé Ketí, que interpretou o amigo de Miro, e do sambista Alvaíade, que fez um breve discurso em agradecimento ao convite recebido e ressaltou o fortalecimento do laço de amizade entre as escolas de samba. Este último sambista integrante da Velha Guarda da Portela foi um importante compositor e é considerado o sucessor de Paulo da Portela, fundador da escola.

Então, os laços se estreitaram de tal maneira, que o segundo longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos teria sido inspirado na vida do próprio Zé Ketí. De acordo com o cineasta, a vida do sambista “serviu de base, como ponto de partida, para compor a história de *Rio, Zona Norte* (1957)”. Essa ideia teria surgido no fim de semana em que Nelson Pereira dos Santos foi ser padrinho de um dos filhos de Zé Ketí (FABRIS, 1994, p. 153). Anos depois, em 2003, Nelson dirigiu o documentário em curta-metragem: *Meu compadre Zé Ketí*, em homenagem ao amigo sambista que falecera em 1999.

²⁵ Entrevista concedida ao pesquisador, em Brasília, em 19 de abril de 2014.

Essa ideia de integração perpassou grande parte das cenas finais, seja por esse discurso de Alvaide ou ainda pelas cenas seguintes, em que todos os presentes se uniram por meio do samba. Nessas sequências, o cineasta deu destaque especial aos instrumentos musicais – em plano fechado – e ao coro de pessoas entoando o samba-enredo da escola, em que todos estão enquadrados em planos gerais e em planos médios, de tal maneira que as figuras humanas preencham todo o enquadramento, reforçando a percepção de integração no âmbito da narrativa.

Após essas cenas iniciais de introdução às escolas de samba, houve um corte, e Seu Nagib aparece cobrando uma dívida a Alcebíades, um dos integrantes da escola de samba, para que o fornecimento de luz do evento não seja interrompido. Nessa cena, o personagem de Seu Nagib reafirma a ideia de um estrangeiro interessado em lucro por deter o monopólio de serviços da região e que, no contexto do filme, constrói uma atmosfera de ameaça à integração da comunidade do Cabuçu. Essa cena pode ser compreendida como um conceito-imagem dos processos imperialistas estrangeiros sobre um povo e sobre uma nação em desenvolvimento, tanto que, ao longo dessa cena, vê-se, em último plano, uma grande bandeira do Brasil servindo como pano de fundo para o diálogo entre seu Nagib e o integrante da escola de samba, em que só fica visível parte da palavra “Ordem”, sem a palavra “Progresso”, como se a negociação com a figura estrangeira – Seu Nagib – subtraísse a ideia de progresso da nação²⁶.



Quitada a dívida com o estrangeiro, o filme retorna para as escolas de samba em um plano geral, em *plongée*, com bandeirolas em primeiro plano e uma roda de samba em segundo plano. Esse retorno ao samba reforça a ideia de integração, a despeito da tentativa externa – ou estrangeira – de impedir o festejo.

Aliada às sequências das escolas de samba, com uma montagem paralela, o filme também desenvolve a sequência do malandro Miro, que, motivado por ciúmes, vai ao evento para tirar satisfações com o atual noivo de sua ex-companheira. Ao chegar ao samba, Miro

²⁶ Anexo I – Etnografia do filme *Rio, 40 Graus* (1955): do Plano 490 ao 492.

esbarra em Alberto, ambos se cumprimentam, e este, ao ser questionado por aquele, menciona que está no evento por causa de sua noiva Alice. Nesse momento, uma tensão de conflito toma a cena e Alice, recém coroada rainha da escola de samba pela Unidos do Cabuçu, desce do palco em direção a Alberto (Antônio Novaes), na tentativa de evitar um possível conflito entre os rapazes. Em *zoom-in*, a câmera enquadra Miro em primeiro plano, em quase perfil. O ambiente está em total silêncio. Inicialmente, o malandro olha sério para Alberto, mas, em seguida, solta um riso alto, amigável e descontraído, que quebra a tensão geral. Miro, então, caminha em direção ao ex-colega de trabalho para abraçá-lo. Nesse instante, inicia-se o seguinte diálogo:

WALDOMIRO

– O Alberto é meu do peito. Aguentamos uma dureza juntos, hein, baiano! É um cabra legal pra chuchu.

ALBERTO

– E tu, Miro? Se não fosse por você eu passava os quarenta dias da greve.

WALDOMIRO

– Como é? Tua cabeça já sarou da paulada?

ALBERTO

– Ora, velho, a minha cabeça já está boa pra outra!

Nesse momento, a bateria reinicia o samba com mestres-salas e porta-bandeiras dançando no centro da roda. Em cima do palco, Alice, como rainha da escola, começa a cantar *A voz do morro*:

– *Eu sou o samba,*

– *a voz do morro sou eu mesmo, sim, senhor...*

Em seguida, a câmera enquadra, em primeiro plano e em perfil, Miro e Alberto abraçados assistindo Alice. O corte seguinte apresenta, em plano aberto e em *plongée*, os mestres-salas e porta-bandeiras dançando, enquanto se ouve, fora de campo, a voz da rainha da escola cantar:

– *Quero mostrar ao mundo que tenho valor,*

– *eu sou o rei dos terreiros.*

– *Eu sou o samba.*

– *Sou natural aqui do Rio de Janeiro.*

– *Sou em quem levo alegria...*

– *para milhões de corações brasileiros.*

Após esse momento²⁷, a câmera passou a enquadrar, em ângulo normal, as pernas e os pés dos sambistas, enquanto os dançarinos exibiam alguns passos. Em coro, as pessoas do local também passaram a cantar a música, e a câmera voltou a enquadrar, em plano geral e em *plongée*, a roda de samba com mestres-salas e porta-bandeiras dançando ao centro, enquanto outras pessoas cantavam e dançavam ao redor. Esse conjunto de sequências reafirmou, valendo-se também do próprio samba *A voz do morro*, a ideia de uma integração racial e de uma solidariedade de classe, tendo em vista que o possível conflito entre Miro e Alberto foi ofuscado por uma amizade que foi iniciada durante uma greve trabalhista. Nesse sentido, Lapera (2015, p. 183 e 184) também afirmou:

ao encenar o encontro e o apaziguamento entre a figura do malandro – que aqui incorpora a ideia de mestiçagem – e um jovem noivo negro (Alberto), salienta-se novamente a integração racial, motivada pelo pertencimento à mesma classe social, exposto pela experiência comum de participação em uma greve. E a contra-partida étnica dessa união é representada pelas letras dos sambas de autoria de Zé Ketí, sobretudo o cantado por Alice ao final do filme. [...] Nesse ponto, as tradições afro-brasileiras são consideradas integradas a uma comunidade nacional imaginada (Anderson, 1989), já que pretendem atingir “milhões de corações brasileiros”.

No texto de Marcelo Barbosa para o *Jornal do Comércio*, em determinado momento, o autor afirmou que, com *Rio, 40 Graus* (1955), Nelson Pereira dos Santos provou como

a criação artística equivale, entre outros sentidos possíveis, a uma forma de conhecer a realidade. Isso sem nenhuma pretensão de falar “sociologuês” ou fazer “antropologismo”; o filme não é uma tese.

²⁷ Anexo I – Etnografia do filme *Rio, 40 Graus* (1955): Do Plano 521 ao 532.

De fato, não é uma tese, mas o filme comporta um conjunto de teses, reflexões e interpretações acerca do social, conforme evidenciado ao longo desta pesquisa. Esse aspecto é importante para entender como algumas diretrizes se tornaram parâmetros que norteariam o cinema brasileiro a partir do lançamento de *Rio, 40 Graus* (1955).



Uma revolução simbólica em *Rio, 40 Graus* (1955)

O professor e crítico de cinema José Carlos Monteiro, em texto para a revista *Filme e Cultura*²⁸, escreveu que praticamente não existia realismo no cinema brasileiro antes de Nelson Pereira dos Santos.

Quando ele estreou, em 1954/55, a “chanchada” estava no auge, a realidade carioca e nacional somente aparecia na tela sob o prisma deformante dos musicanalescos da Atlântida e dos melodramas cosmopolitas da Vera Cruz. As incursões “sérias” ou “realistas” eram dramalhões artificiais [...]. Empenhou-se, sobretudo, este paulista-carioca-fluminense [Nelson Pereira dos Santos], de 41 anos, na busca de “uma linguagem original, adaptada à nossa inspiração artística e à nossa cultura”. Suas primeiras tentativas de captação do “mood” carioca se concretizaram sob a influência, evidente e confessa, de Rossellini e De Santis, Zavattini e De Sica. O próprio Nelson foi categórico a esse respeito: “Sem o neorealismo não teríamos começado, e creio que nenhum país de economia cinematográfica débil poderia – sem esse precedente – se haver realizado em relação ao cinema. Mais tarde, em guinadas sucessivas, NPS se foi libertando dos modelos europeus e estabelecendo as estruturas de seu estilo e visão de mundo (Grifo nosso).

²⁸ *Filme e Cultura*, Ano III – Nº 16 – Set./Out. 1970, p. 6.

Essa citação pontua aspectos importantes sobre o contexto geral das produções filmicas brasileiras antes do lançamento de *Rio, 40 Graus* (1955), sobre o desenho de formas cinematográficas modernas para o cinema nacional – a partir da relação entre o neorrealismo italiano e a chanchada – e sobre a estruturação dessas formas em padrões estruturantes para o cinema moderno brasileiro. Portanto, esse conjunto de características jogou luz aos processos de conversão coletiva das categorias de percepção e apreciação (BOURDIEU, 2014) acerca do que passou a ser hegemonicamente entendido como cinema brasileiro após *Rio, 40 Graus* (1955).

Sobre esses aspectos, o cineasta Glauber Rocha comentou, ainda: “‘Rio, 40°’ se transformou em polêmica nacional e **abriu para o futuro do nosso cinema o mais consequente destino.**”²⁹ Essa declaração ajuda a compreender o impacto que *Rio, 40 Graus* (1955) teve para o nascente cinema moderno no Brasil e como ele permanece um filme propositivo em temas e formas ainda hoje. Nesse sentido, é possível entender que, mesmo tendo sido lançado em 1955, essa obra permanece contemporânea aos dias de hoje devido, justamente, às suas formas e aos seus temas.

À luz das reflexões de Giorgio Agamben (2009), interessa entender que a noção de contemporâneo mobilizada anteriormente não deve ser lida exclusivamente como uma percepção cronológica do tempo, mas sim ser compreendida como uma atitude daquele que consegue ver não só as luzes de sua própria época, mas os espaços de escuridão que cercam essas luzes e, dessa maneira, aderir-se ao próprio tempo ou mesmo distanciar-se dele. Tomar *Rio, 40 Graus* (1955) e Nelson Pereira dos Santos como contemporâneos dos dias atuais é entendê-los como agentes que continuam desvelando ideias, sentidos e formas nos tempos hodiernos.

Nessa linha interpretativa, o cineasta em destaque aqui confronta e conversa com um certo imaginário visual sobre o Rio de Janeiro muito presente nos trabalhos fotográficos de Marc Ferrez e Augusto Malta, fotógrafos brasileiros do século XIX e XX, que realizaram importantes registros sobre as mudanças urbanísticas da cidade do Rio de Janeiro e de seus arredores. Nelson Pereira dos Santos, no entanto, desceu das panorâmicas aéreas, adentrou os locais da cidade e propôs recompor esse imaginário visual por meio das vivências da população marginalizada. Nesse sentido, *Rio, 40 Graus* (1955), sobretudo em seus momentos finais,

²⁹ Texto do *Jornal de Ipanema*, semana de 1º a 7/7/1977 (grifo nosso).

conecta-se também às imagens produzidas por Heitor dos Prazeres, artista plástico que gostava de retratar a vida nas favelas cariocas com suas rodas de sambas, festas juninas, brincadeiras de crianças e cenas cotidianas. Além de artista plástico, ele era compositor, cantor e participou da fundação de importantes escolas de samba cariocas, como a Portela e a Mangueira.

Nelson Pereira dos Santos, portanto, apontou suas lentes para cenas da cidade que, até então, estavam fora dos holofotes do cinema brasileiro. No âmbito da sétima arte, o cineasta deu destaque e um tratamento novo a fenômenos históricos, sociais, econômicos e geográficos, que estavam à margem. É um evidente esforço de adentrar esses fenômenos socioespaciais para ter real noção de suas profundidades, de seus relevos, de suas cores, de suas texturas e convertê-los em formas cinematográficas que jogassem luz a essas imagens, anteriormente em contraluz, sem destaque, esvaziadas e obscurecidas por imagens e sentidos historicamente hegemônicos.

Desse modo, ao perceber as dimensões socioculturais à margem dos focos de luz de sua época, Nelson Pereira dos Santos debruçou seu olhar a elas na tentativa de recompô-las como formas – no âmbito do cinema moderno brasileiro – e dar-lhes suas devidas proporções num esforço continuado de apresentar e interpretar as sombras de seu tempo. Nesse sentido, o realizador de *Rio, 40 Graus* (1955) recorreu, como dito anteriormente, à certa tradição literária brasileira, às experiências na militância política de esquerda e ao neorrealismo italiano como lentes que o auxiliaram a enxergar essa dimensão obscura e turva de sua época. É desse lugar, portanto, que as imagens de *Rio, 40 Graus* (1955) ainda ressoam, à medida que permanecem olhando fixamente para as escuridões dos tempos atuais e desvelando formas e sentidos.

CAPÍTULO 3 – O FILME-MANIFESTO: *TERRA EM TRANSE* (1967) DE GLAUBER ROCHA

O ponto de partida deste capítulo são algumas reflexões que caminham no lastro da “política dos autores”, que teve seu auge na França, nas décadas de 1950 e 1960, em que a expressiva condução da experiência cinematográfica dessas décadas veio norteadas pela crescente valorização de um cinema de autor. Esse aspecto é de substancial relevância para esta pesquisa, visto que essas novas formulações relacionadas a uma política de autoria, que começam a surgir no cinema francês, também chegam a outros cinemas pelo mundo especialmente ao emergente cinema moderno brasileiro.

Sobre a “política dos autores”, ela nasceu a partir de um grupo de cineastas e críticos franceses que atuavam na revista *Cahiers du cinéma*. Esses agentes aplicaram ao cinema francês uma noção de autor e de criação geralmente compreendida e praticada no âmbito das artes individuais. Vale dizer que, desde o texto *Uma certa tendência do cinema francês* (1954) do cineasta e crítico de cinema François Truffaut, que lança a tese de um cinema de autor, até o texto *Da política dos autores* do crítico André Bazin (1957), publicado na *Cahiers du cinéma* alguns anos depois e que revista a implementação dessa prática ao cinema francês, a noção de autor/autoria ou mesmo de uma política dos autores passou por frequentes revisões e reformulações em diferentes contextos socioculturais. Vale ressaltar, ainda, que, no âmbito brasileiro, essa política dos autores/da autoria no cinema foi novamente reinterpretada e reformulada, à vista das questões nacionais, sociais e das condições de produção cinematográfica da época.

Antes, porém, também é importante contextualizar algumas mudanças gerais que se relacionam às condições de possibilidades sócio-históricas para que a “política dos autores” fosse capaz de ascender. A iniciativa autoral no cinema francês surgiu em um momento de significativa renovação expressiva, tecnológica e cultural tanto na França como em outros países – momento em que as inovações tecnológicas favoreceram a ruptura com alguns esquemas tradicionais da linguagem cinematográfica, que abrangem tanto aspectos produtivos quanto aspectos expressivos. No âmbito dessas mudanças sociotécnicas, destacam-se: o surgimento e a difusão de câmeras de manuseio simples, o favorecimento e o facilitamento das técnicas de captação de som, o surgimento das chamadas películas pancromáticas (películas mais fotossensíveis), das lentes objetivas com foco mais curto e de uma série de outras

mudanças que permitiram ao cinema aprimorar suas técnicas de filmagens, potencializando-o como linguagem.

Todo esse novo arsenal tecnológico promoveu, aliado aos novos usos praticados pelos cineastas e à atuação de uma crítica especializada em cinema, nos anos 1950 e 1960, pequenas revoluções simbólicas no âmbito da linguagem cinematográfica, principalmente no que tange à tomada de consciência de suas potencialidades como uma linguagem em amadurecimento, aspecto que desemborcará, posteriormente, na afirmação da *Nouvelle Vague* francesa e do movimento do Cinema Novo brasileiro (COSTA, 1989, p. 114).

Ainda sobre o quadro contextual, Costa (1989, p. 116) menciona que a “política de autores” se relacionava a um cinema mais espontâneo, imediato e de baixo custo. Esse tipo de cinema foi influenciado diretamente pelas proposições do realizador francês Alexandre Astruc³⁰, apresentada em seu artigo *Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra stylo* (1948), que propunha aos cineastas uma liberdade com a câmera assim como os literatos, romancistas e ensaístas têm com a caneta. Essa forma de fazer cinema centrava-se na valorização da figura do diretor como criador, ou seja, do diretor-autor.

Dessa maneira, os cineastas e os críticos franceses vinculados à revista *Cahiers du cinéma* elaboraram um esquema metodológico de análise fílmica que toma a *mise-en-scène* como o valor e o significado da obra cinematográfica, ressaltando uma valorização técnico-formal do filme e aproximando, portanto, os métodos da crítica cinematográfica aos métodos usados pela crítica literária e/ou pelas artes plásticas (COSTA, 1989, p. 117).

Fazendo um breve desvio, cabe destacar que, a partir das contribuições Oliveira Jr. (2013, p. 3), a *mise-en-scène* consiste na habilidade de construir um ambiente que estabeleça uma relação entre os corpos e o espaço, visando evidenciar a existência humana. Ao registrar o homem em meio a ações, cenários e objetos, a *mise-en-scène* confere consistência e sensação de realidade à vida representada. No cinema, essa técnica assume uma dimensão fenomenológica, materializando os dramas humanos na própria matéria sensível do mundo. Essa compreensão é a base para a abordagem metodológica que tem auxiliado nas análises das

³⁰ Disponível na íntegra em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em 12 de julho de 2021.

obras fílmicas nesta pesquisa, tendo em vista que o cinema, nesse contexto, ganhou o caráter de “uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento”³¹.

Retornando à ideia de Alexandre Astruc de tratar a câmera como uma caneta, além de ela denotar uma oposição ao cinema industrial, ao sugerir maior margem de criação ao diretor, inscreve também a assinatura do realizador à obra final. Esse aspecto é particularmente caro a esta pesquisa, pois se refere diretamente à ideia de escritura cinematográfica, no âmbito daquele que assina a obra: o diretor-autor. Esse tipo de autoria inscrita na produção fílmica inaugura um espaço de importância e de legitimação da obra a partir do manuseio de seus aspectos técnicos-formais, ou seja, da *mise-en-scène* como materialidade fílmica, entrelaçado a um regime individualizado de psicogênese do autor-cineasta.

Para Norbert Elias (1995), os processos civilizatórios podem ser compreendidos a partir de duas dimensões interdependentes: psicogênese e sociogênese. Como apontado anteriormente, a psicogênese diz sobre algumas transformações nas estruturas de personalidade do indivíduo e que se expressam na estrutura social; já a noção de sociogênese diz sobre algumas alterações expressas na estrutura social e que são responsáveis por gerar alterações nas estruturas de personalidade do indivíduo. Ambos os processos se atravessam e geram uma teia de interdependências, por meio das quais a trajetória social do realizador Glauber Rocha bem como a de Nelson Pereira dos Santos e a de Joaquim Pedro de Andrade podem ser compreendidas, a fim de localizar os diferentes campos, espaços e posições em que eles figuravam.

Compreendendo essas ideias da noção de autoria e as propostas expressivas na linguagem audiovisual no contexto cinematográfico brasileiro da época, vale mencionar, de antemão, que houve uma intensa movimentação artística e política dos grupos de cineastas, que perpassou por diferentes momentos – desde uma marcada valorização de cineastas estrangeiros como Sergei Eisenstein, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Roberto Rossellini – até um momento posterior de forte negação às referências estrangeiras.

Partindo de algumas reflexões de Glauber Rocha (2004, p. 52) e caminhando nos desdobramentos dessa negação do estrangeiro e, conseqüentemente, de valorização do nacional,

³¹ *Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra stylo (1948)*. Disponível na íntegra em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>. Acesso em 12 de julho de 2021.

os cineastas brasileiros acabaram por afirmar um cinema novo, não apenas no que tange à idade (afinal eram jovens querendo fazer cinema), mas no que tange à verdade, ou seja, um cinema que deveria se voltar para “o homem brasileiro” e que estivesse inserido numa problemática de Brasil que fosse nova. Assim, os membros dessa incipiente geração do cinema moderno brasileiro promoveram um discurso de consciência sobre o momento a que pertenciam e, aliado a isso, posicionaram-se como um grupo consciente do que desejavam e almejavam como um movimento cinematográfico novo.

Convém ressaltar que os diretores brasileiros desse momento estavam interessados em fazer filmes anti-industriais e que fossem filmes de autor, tal como os cineastas franceses, contudo, ao passo que há a negação de uma técnica francesa e a constituição de uma intensa valorização do novo cinema como “questão de verdade e não de fotografismo” (Ibid., p. 52), impõe-se uma figura de autor que, em um primeiro momento, é diretamente devedora dos cineastas e críticos de cinema franceses. Por outro lado, é relevante mencionar também que, em um momento seguinte, a figura do autor – nessa geração de cineastas do Brasil – ganhou algumas nuances ao ser balizada com outros discursos e ideias sobre nação, colonialismo e subdesenvolvimento, transformando-se em algo, de fato, novo, se comparado ao trato que essas ideias tinham na Europa.

Desse modo, cabe localizar que, no gérmen desse pensamento sobre o novo está a ideia do pensamento antropofágico herdada do movimento modernista brasileiro de 1922. A noção estética de antropofagia se relaciona à assimilação cultural estrangeira para a deglutição em algo novo, com características completamente distantes da matriz originária e aos moldes das compreensões de Brasil que estavam em voga naquele momento. O ápice da relação dessas ideias com as formas cinematográficas está expresso em *Macunaíma* (1969), filme a ser analisado no capítulo seguinte.

Dessa maneira, esses aspectos antropofágicos sugerem que, para compreender o significado de cinema de autor, nesse momento do cinema moderno no Brasil, é preciso tomá-lo interseccionado com outros vetores reflexivos característicos daquele contexto sócio-histórico. Dentre eles, destaca-se a procura de um “Brasil profundo”, diretamente norteadas pela ideia de uma produção autêntica aos moldes de um realismo poético brasileiro (AUGUSTO, 2012, p. 191).

Alinhada às compreensões desse “Brasil profundo”, a noção de autor que chegou aos cineastas do Cinema Novo, principalmente mediada pela figura do realizador Glauber Rocha, abraçou os ensinamentos e as leituras de seus mestres estrangeiros, mas transformou o seu conteúdo e a sua forma com a pretensão de fazer algo novo. Para esses cineastas, o “novo” surgiu como uma tentativa de libertação do peso cultural colonial presente, sobretudo no insurgente cinema moderno europeu. Além disso, esse “novo”, para alguns realizadores brasileiros, representou o resultado da absorção de referências estrangeiras como modelo de inspiração, ao passo que também rompeu com referências externas para que o cineasta fosse capaz de produzir algo novo em sua arte. Com isso, o “novo” se torna, então, o sujeito da arte, e não apenas um objeto artístico que influencia a arte (AUGUSTO, 2012, p. 199). Essa compreensão é a base da antropofagia estética proposta pelos cinemanovistas brasileiros. Ela será mais bem desenvolvida na *Eztéyka da fome*, tese de Glauber Rocha, apresentada por ocasião da *V Rassegna del Cinema Latino-Americano*, em Gênova, na Itália, em 1965.

Para pensar a ideia do diretor-autor nesses moldes, é preciso refletir sobre a figura do que seria um “intelectual colonizado” que se vê consciente dos meandros do processo de colonização e que busca, por meio de seu cinema, a libertação das heranças impostas pelo mundo colonizador, tanto no âmbito formal quanto conteudístico.

Nessa toada, a base dessa ideia está em Frantz Fanon (1968), quando o autor discorre sobre a função do intelectual no contexto colonial, ao destacar a falta de capacidade e preparo do intelectual colonizado para dialogar com as massas, acrescido ao risco de esse agente fazer populismo quando milita entre o povo, a tal ponto, que o intelectual se esquece do fundamental: a derrota do colonialismo. O autor martinicano também ressalta que o intelectual colonizado, que resolve travar uma batalha com as ideias colonialistas, está condenado “a mergulhar nas entranhas do povo” (p. 175) e a realizar uma luta anticolonial em escala continental, a partir da exigência de um programa coerente. Além disso, Fanon também pontua sobre a ilusão e o engano do intelectual que, ao se alinhar às ideias colonialistas e ir “lutar para que o colono e colonizado possam viver em paz no mundo novo” (p. 33), não percebe que, uma vez desaparecido o mundo colonial, o colono não teria mais interesse em ficar ou coexistir com o colonizado. Caberia, portanto, ao intelectual colonizado responder agressivamente às teorias colonialistas, de tal maneira que o próprio colonialismo não reaja contra. Essas ideias são fundamentais para entender a construção de um conceito-imagem a partir do poeta e intelectual

Paulo Martins (Jardel Filho), personagem de *Terra em Transe* (1967), que se vê atravessado por essas questões em vários momentos da narrativa fílmica.

Essa proposta intelectual e estética do “intelectual colonizado” parece convergir no que se desenha como um artista-intelectual latino-americano, figura que Glauber Rocha parece ocupar posição de um demiurgo, e que será fundamental para pensar a construção de uma matriz de pensamento cinematográfica que se constituiu no Brasil e entender seus possíveis desdobramentos. À vista do quadro exposto, é possível localizar, finalmente, um subproblema importante aqui.

Apoiado no quadro geral que anunciou a constituição de uma política de autores no cinema moderno francês e em sua apropriação pelos realizadores e críticos brasileiros nas décadas de 1950 e 1960, cabe pensar como o desenho de uma particular noção de autoria, no âmbito do cinema brasileiro, pôde ser capaz de estabelecer parâmetros estruturantes do que se entende aqui como uma matriz intelectual cinematográfica brasileira. Por dentro dessa questão geral, também cabe pensar que possível relação se estabeleceu entre essa específica noção de autoria que emerge no Cinema Novo e a constituição da figura de um intelectual-artista no cinema nacional.

Portanto, o objetivo específico aqui caminha em entender as características gerais de uma noção de autoria que se constitui ao longo das décadas de 1950, 1960 e 1970 no Cinema Novo, para depreender daí traços marcantes de uma autoria expressa em Glauber Rocha. À medida que se fizer necessário, sugerir-se-ão, ainda, algumas condições sócio-históricas do campo cultural nacional e transnacional que possam tecer uma relação direta às reflexões aqui propostas. Destaca-se que o crítico e cineasta Glauber Rocha também foi escolhido como recorte analítico por ser figura emblemática do Cinema Novo, tanto pela sua produção crítica e cinematográfica como pela sua atuação política. A figura desse cineasta será tomada por meio de seu filme *Terra em Transe* (1967), que, como hipótese de pesquisa, é uma obra que parece sugerir artefatos cinematográficos mais bem esculpidos para o que será abordado aqui, tendo em vista sua relação direta com o manifesto *Eztétyka da fome*. Além disso, esse filme parece ter pretensões narrativas maiores, se comparadas às produções anteriores de Glauber Rocha, ao destacar problemáticas sócio-históricas e cinematográficas que parecem conversar melhor com os objetivos gerais desta pesquisa.

Orientado pela hipótese geral de pesquisa e amparado nas formas filmicas de *Terra em Transe* (1967), cabe entender, então, se Glauber Rocha é responsável por ser conversor de um olhar específico no âmbito do cinema moderno brasileiro, ao provocar uma revolução simbólica no modo de fazer se cinema no País, que parece se desdobrar às gerações posteriores. Além disso, convém considerar se esse cineasta cumpre, de fato, a posição do que pode ser entendido como um intelectual-artista latino-americano.

Nesse sentido, busca-se entender se, no filme *Terra em Transe* (1967), inscrevem-se traços de uma noção autoria que estavam em bastante negociação naquele momento e que pôde ser constituidora, na medida em que também foi constituída, de aspectos que vieram a se conformar como uma matriz dominante no pensamento cinematográfico e bastante cara ao cinema moderno brasileiro. De maneira mais detida, o objeto específico deste capítulo se expressa, então, na forma de uma autoria em Glauber Rocha inscrita em seu filme *Terra em Transe* (1967). A abordagem analítica será tomada a partir de alguns aspectos técnicos cinematográficos que parecem melhor engendrar esse referido objeto de pesquisa, tais como fotografia, texto/*mise-en-scène* e montagem.

Severidade fotográfica

O transe da América Latina começa do mar à cidade. Na visão de Glauber Rocha (2004, p. 120), não poderia ser diferente: o mar é a imagem e o mito para o camponês pobre, é pelo mar que os portugueses chegaram ao Brasil, o mesmo mar que vem no lastro do movimento natural de seu filme anterior, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). O plano-sequência aéreo do mar em direção às terras litorâneas, nos primeiros três minutos de *Terra em Transe* (1967), é acompanhado de um canto africano, em *off*, cuja finalidade é construir/evocar uma certa atmosfera, um certo lugar dos mares tropicais e dos palácios barrocos onde está o país fictício de Eldorado – nome que faz referência ao mito da chegada dos espanhóis nas Américas.

Esse uso da figura do mar bem como o uso de uma ambientação a partir da canção africana são traços já referenciados em obras anteriores de Glauber Rocha. O mar é o ponto final em *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964) e o uso de uma canção em língua africana também abre o seu primeiro filme em longa-metragem, *Barravento* (1962), mas, diferentemente de *Barravento* (1962), em *Terra em Transe* (1967), após a tranquila sequência do mar que abre

o filme, as cenas seguintes se apresentam com uma gradativa e severa movimentação de câmera, ao som intenso e rápido de tambores – em *off* –, construindo uma atmosfera mais hostil, movimentada, incerta e contrastada com a sequência de abertura da obra.

Nesses minutos iniciais, já é possível ter uma noção da força e da importância que a câmera terá no filme, não só para contar e apresentar a história de *Terra em Transe* (1967), como também por ser um recurso técnico que auxiliará as escolhas estéticas que desenharam aspectos de uma noção de autoria de Glauber Rocha. O uso desse recurso cinematográfico é marcado por um caráter caótico, inquieto, rebelde ao apresentar as personagens, as locações e os conflitos iniciais da narrativa. É possível notar, ao longo do filme, que a utilização desses recursos está diretamente a serviço do contexto que a trama constrói, pois é, fundamentalmente, a partir dessa câmera voraz e severa que Glauber Rocha tenta constituir os impasses, os conflitos e o caos político da trama.

Então a câmera entra no espaço fílmico e se faz visivelmente presente, costura-se à dinâmica da cena e desenha as disputas, a solidão e as alegorias das personagens. A sequência inicial de *Terra em Transe* (1967) elucida bastante sobre a importância do uso da câmera no filme. Essa sequência³² começa sem diálogo, com uma intensa movimentação do político Felipe Vieira, junto a Sara e várias outras pessoas em forte agitação ao redor dele. Nessas cenas iniciais, o movimento de câmera é inquietante e bastante marcado na *mise-en-scène*; ele parece se sobrepor às falas abafadas dos personagens, como quando o político grita: “calma!”, e o som parece estar asfíxiado não só pela trilha de fundo ou mesmo pelo som dos outros personagens, como também pela agudez inquietante da câmera que não dá protagonismo ao que é dito e que parece dar mais destaque à agitação dos corpos em cena. Nesse momento, o que os personagens dizem parece não importar tanto, mas vale mostrá-los, apresentar seus espaços e abrir as portas a um contexto mais amplo da narrativa.

Terra em Transe (1967) foi recorrentemente filmado com câmera na mão e de maneira bastante livre. Glauber Rocha (2012, p. 123) diz que procurou um tom de documentário no filme e, não à toa, essa intenção pode ser percebida no movimento de câmera mais solto, nos enquadramentos pouco rígidos e na *mise-en-scène* mais espontânea. Essas escolhas cinematográficas inscrevem um traço marcante de autoria na obra, visto que figuram algumas diretrizes importantes ao cineasta, as quais desdobrar-se-ão nas análises posteriores.

³² Anexo II – Etnografia do filme *Terra em Transe* (1967): Do Plano 11 ao 15.



Além disso, Glauber Rocha fez um cuidadoso trabalho de pesquisa para *Terra em Transe* (1967), de maneira que reconstrói, a seu modo, alguns aspectos sócio-históricos por meio de uma abordagem da realidade tão verossímil quanto alegórica. No filme, o ordinário e o extraordinário se constituem mutuamente, de tal maneira que essas duas condições figuram a coexistência ou mesmo a homologia das formas como uma abstração das relações sociais objetivadas (SCHWARZ, 2000, p. 71). É, então, por esse caminho que *Terra em Transe* (1967) se abre.

Na trama, o senador Porfírio Diaz (Paulo Autran) é retratado sempre isolado do povo. O nome do personagem é uma clara alusão ao ditador mexicano, um militar mestiço indígena que adotava uma postura ditatorial, perseguindo os povos originários em nome da "civilização", e que foi derrubado pela Revolução Mexicana em 1911. Porfírio Diaz aparece enclausurado em sua redoma pessoal e solitária, seja em um cortejo de carro pela cidade deserta, no topo de uma montanha, dentro de seu palácio ou nos seus jardins externos. Ainda assim, ele insiste na ideia de convencer os seus eleitores de que a sua maneira de fazer política é democrática. É notável como o cineasta joga com as formas alegóricas e reais.



Além do mais, Glauber Rocha, ao apresentar esse personagem de maneira alegórica logo nos minutos iniciais do filme³³, parece evidenciar um retrato contextual maior da política do país Eldorado, ao passo que também propõe uma ponte simbólica com um retrato geracional do Brasil daquele momento e até mesmo da América Latina. Não à toa, a primeira versão do roteiro do que viria a ser o roteiro final de *Terra em Transe* (1967) se chamava *América Nuestra*, em uma evidente alusão a um quadro sócio-histórico mais amplo e compartilhado da América Latina.

Já em outra sequência³⁴, o realizador constrói uma atmosfera rebuscada por meio de vários elementos simbólicos em cena, como escola de samba, placas de protestos em branco, falas com sentidos largos e soltas, uma multidão ocupando todos os espaços possíveis, conversas e discursos atravessados, danças e uma câmera inquieta com incisivas entradas pelo espaço cênico. Esses elementos formais, quando se relacionam uns com os outros, parecem recompor símbolos ao abrir encadeamentos de significantes, de tal maneira que esses elementos se interpelam internamente em cada cena bem como se engendram em uma trama de interdependências maior ao longo de toda a narrativa.



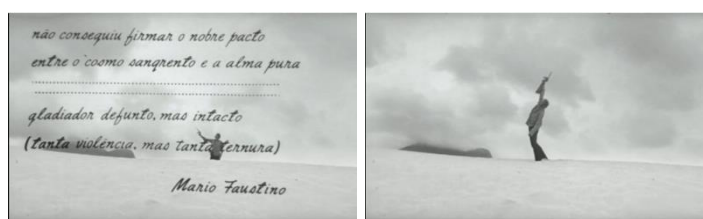
³³ Anexo II – Etnografia do filme *Terra em Transe* (1967): Plano 37.

³⁴ Anexo II – Etnografia do filme *Terra em Transe* (1967): Do Plano 223 ao 229.

Essa maneira de compor as formas em *Terra em Transe* (1967), segundo Glauber Rocha (2004, p. 124), está informada por algumas referências que chegam ao cinema desse diretor por intermédio de várias portas de entrada. Uma delas é a importância dos símbolos religiosos para Glauber Rocha, que teve uma sólida formação protestante na infância em Vitória da Conquista, Bahia. Lacerda (2012, p. 39), ao analisar o filme *Der leone have sept cabeças* (1970), sugere que a formação religiosa de Glauber Rocha tende a potencializar seu discurso político. Tal compreensão também pode ser trazida para pensar o filme *Terra em Transe* (1967), sobretudo a figura do senador Porfírio Diaz, personagem fundamental na trama, que se utiliza de símbolos e semânticas religiosas em vários momentos da narrativa.

É pertinente destacar que, mesmo antes de Porfírio Diaz aparecer em cena pela primeira vez³⁵, ele é apresentado pelo poeta e jornalista Paulo Martins como “o meu deus da juventude, Dom Porfírio Diaz”, como se fosse uma evocação ao divino, durante a cena em que Paulo está tendo devaneios sobre as dunas. Nesse momento, também aparece na tela o seguinte trecho de um poema do poeta piauiense Mario Faustino (1930-1962):

não consegui firmar o nobre pacto
entre o cosmo sangrento e a alma pura
gladiador defunto, mas intacto...
(tanta violência, mas tanta ternura).



Logo após essa apresentação, Diaz aparece contra a luz do sol, engrandecido em um contra-plongée, ao desfilar em um carro aberto, enquanto segura um crucifixo em uma mão e uma bandeira preta em outra, em uma pose ativa³⁶. Sobre o personagem, Ismail Xavier (2012) disse que a vida ascética do senador Diaz, aliada à sua atitude missionária, colocam-no na posição daquele capaz de exercer o poder carismático em Eldorado, país fictício de *Terra em*

³⁵ Anexo II – Etnografia do filme *Terra em Transe* (1967): Plano 36.

³⁶ Anexo II – Etnografia do filme *Terra em Transe* (1967): Plano 37.

Transe (1967). O autor ainda acrescenta (Ibid., p. 112) que é por meio da força desse carisma que caminham as massas de Eldorado, alinhadas a uma “matriz messiânica de convicção popular” que vai na contramão de um “programa racional de ação”.

Uma outra porta de entrada para *Terra em Transe* (1967) é a importância de alguns artistas, intelectuais e literatos latino-americanos, como Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier ou Nicolás Guillén, que se expressavam por meio de uma linguagem surrealista concreta. Um tipo de surrealismo que, segundo Glauber Rocha, é um fato dentro da realidade da América Latina e do Terceiro Mundo, aspecto que influencia diretamente seus filmes, em especial a obra em destaque aqui. Analisando tais aspectos por dentro de uma sociologia das formas, é possível entender a matéria estética do artista/intelectual Glauber Rocha a partir de várias nuances historicamente formadas que, de alguma maneira, inscreveram ou mesmo registraram os processos sociais aos quais ele vivenciou ou teve contato (SCHWARZ, 2000, p. 31).

Na literatura da América Latina, já se encontram exemplos deste tipo de experiência: a obra de Carpentier ou de García Márquez, a de Neruda ou Nicolás Guillén, mas não no cinema. Fiz *Terra em Transe* (1967) com esta intenção (ROCHA, 2004, p. 170).

Ainda por dentro das formas artísticas, convém destacar as seguintes palavras do cineasta francês Jean Renoir – “copiem, porque em seguida vocês serão mais livres” (ROCHA, 2004, p. 182), na medida em que essa mensagem comporta a ideia de uma sobreposição de formas pela ação da cópia. Essa citação também aponta para uma autonomia criativa por parte dos artistas, quando estes se tornarem mais livres e autônomos; são diretrizes que se relacionam diretamente aos processos de subjetivação artística por meio das formas cinematográficas.

No âmbito dos cinemanovistas, principalmente na figura de Glauber Rocha, é perceptível um caminho semelhante ao sugerido nas orientações de Jean Renoir, no sentido de tomar não só as formas de empréstimo do cinema francês e soviético, como também de costurá-las a outras formas presentes na literatura latino-americana e no que seria uma realidade terceiro-mundista naquele momento. Todo esse investimento, por parte de alguns agentes do cinema brasileiro, convergia em um processo de maior autonomização das formas artísticas, tanto do movimento do Cinema Novo quanto do próprio Glauber Rocha.

Dessa mesma maneira, seria possível compreender as formas artísticas de *Terra em Transe* (1967) como sobreposições de uma forma a outra forma. Isso quer dizer que o filme se desenha a partir da leitura de formas das realidades sócio-históricas da América Latina

objetivadas em obras literárias, músicas e ensaios que influenciaram Glauber Rocha – sem desconsiderar toda a sua formação religiosa na infância – e que parecem vir aliadas a algumas formas cinematográficas inspiradas diretamente no cinema soviético dos anos 1920 e no cinema francês dos anos 1950 e 1960.

À luz das reflexões de Schwarz (2000, p. 31), vale considerar que os aspectos de força, profundidade e complexidade de *Terra em Transe* (1967) estão dependentes da eficácia da construção de suas próprias formas filmicas. Ao pensar a matéria histórica do escritor e suas criações no romance social, Schwarz analisa que a matéria do artista é historicamente formada, de tal maneira que o movimento de constituição de uma forma artística se dá pela sobreposição com outras formas, ou seja, da operação e habilidade de transformar a matéria prima pré-existente em outra forma (Ibid., p. 31). No âmbito do filme em análise aqui e de seu realizador, é importante localizar que as formas filmicas se relacionam a outras formas que já existiam. Isso quer dizer que o filme, como objeto em análise, é uma obra autônoma, mas que também deve ser percebida frente a outras formas.

Dessa maneira, para entender as construções formais de *Terra em Transe* (1967), é importante estar atento à relação que o filme possui com outros processos formais que já estavam fixados ou que já estavam se fixando até aquele momento: um certo cinema francês e soviético, uma determinada leitura sobre o quadro sócio-histórico e artístico latino-americano e a relação de Glauber Rocha com a religião.

Todo esse caminho pelas formas perpetrado por Glauber Rocha e, em certa medida, pelos cinemanovistas, visava, fundamentalmente, à constituição de novas categorias de percepção e apreciação, tanto no âmbito da cinematografia nacional quanto da abordagem social. A ideia desses artistas era utilizar um determinado tipo de cinema como ferramenta, pois propunham a construção e a inscrição de novas maneiras de perceber as condições socioculturais e artísticas, ou seja, um engajado trabalho de conversão coletiva (BOURDIEU, 2014, p. 122) por parte desses grupos de cineastas e artistas. Nessa empreitada, o cinema, considerado arte das massas, tende a cumprir uma significativa função, tanto pelo seu potencial didático, como pela sua capacidade de popularizar determinadas ideias.

Considerando as próprias condições de possibilidade daquele momento, é fundamental entender ainda que um dos caminhos tomados para tornar possível o que Pierre Bourdieu (2014) chamou de uma revolução simbólica, é o desenho e os usos dados à ideia de autoria no cinema moderno brasileiro. Não por acaso, Glauber Rocha afirmou:

sobre o momento de revisão crítica do Cinema Novo – o Cinema Novo viverá nos anos 68-69 seus momentos decisivos. Se quatro ou cinco filmes são do

nível de *Terra em Transe* (1967), teremos realmente uma revolução no movimento e o cinema terá saída (ROCHA, 2004, p. 126).

Ser uma produção do nível de *Terra em Transe* (1967), nesse momento de construção/conversão de um olhar do cinema moderno brasileiro para alcançar a população do País, diz respeito a uma maneira específica de fazer filmes, por meio da qual os aspectos cinematográficos e reflexivos centrais da obra viessem responder a um cinema autoral, de ruptura, atento aos problemas sócio-históricos do Brasil e da América Latina e que, no âmbito da forma cinematográfica, fosse subversivo. Além disso, teria que ser um filme capaz de engendrar o autor a partir do uso de marcas e recursos cinematográficos que fossem autônomos e que apresentassem problemas políticos, sociais e culturais sobre o contexto brasileiro ou da América Latina.

Quando fiz *Terra em Transe* (1967) foi, sobretudo, como cineasta, quis que fosse uma ruptura a mais radical possível com esse tipo de influências, esse tipo de alienação cinematográfica que se sente na crítica e em muitos filmes. [...] *Terra em Transe* (1967) foi a tentativa de conseguir em cinema uma expressão complexa, indefinida, mas própria e autêntica a respeito de tudo que poderia ser um cinema da América Latina (ROCHA, 2004, p. 170).

A partir desse quadro exposto, o uso de uma fotografia austera se torna uma porta de entrada fundamental para as análises aqui desenvolvidas, por considerá-la como o recurso mais figurativo da proposta dessa tentativa de ruptura glauberiana. Em *Terra em Transe* (1967), a câmera se torna a força interna de cada personagem e, a partir dela, os personagens adquirem diferentes abordagens representativas na narrativa, pois eles sempre são explorados de vários ângulos, em distintos momentos, em vários ritmos, de modo a serem invadidos ou distanciados dos aspectos narrativos, conforme a abordagem do realizador.

Assim, a fotografia desse filme é composta por imagens grotescas que perpassam por aspectos épicos, barrocos, religiosos, violentos, esvaziados, entre outros. Glauber Rocha (2004, p. 238) revelou que são imagens concretas “paridas pelo poder político brasileiro”, naquele momento referenciado pelo quadro do suicídio de Getúlio Vargas, em 1954, e pela queda de João Goulart, em 1964. Por esse ângulo, a figuração imagética desenhada pela fotografia de *Terra em Transe* (1967) parece se sustentar na homologia de formas apresentadas anteriormente: do caráter verossímil no aspecto alegórico, ou mesmo do concreto no aspecto surreal, ao figurar novas e autônomas formas para aquele cinema brasileiro. No entanto, cabe pontuar que, no âmbito da literatura, algumas formas artísticas parecidas já estavam gestadas e inscritas em produções de escritores e ensaístas latino-americanos, como os citados

anteriormente. Glauber Rocha não só apreendeu algumas formas artísticas desses escritores, como também flertou com o que seria a posição de um artista-intelectual latino-americano.

Aqui, vale um pequeno excursus para localizar como se desenha essa ideia e como ela se alinha às diretrizes cinemanovistas. De antemão, importa pontuar que a assimilação cultural está na base da noção de um artista-intelectual latino-americano bem como está na base do Cinema Novo e do Movimento Antropofágico. Assim, importa destacar que o Cinema Novo cumpriu bem a tarefa “modernista oswaldiana” da antropofagia cultural, mediante sua latente busca por uma identidade nacional, por meio de suas formas artísticas. Dessa maneira, a ideia de um artista-intelectual latino-americano como uma categoria para pensar não somente o esforço de luta pela libertação do intelectual colonizado (AUGUSTO, 2012), mas também para evidenciar que, no rastro desse movimento cinematográfico, inscrevem-se traços de uma noção de autoria no percurso que o intelectual-artista realiza, quando devora influências estrangeiras/locais de modo a transformá-las no próprio sujeito de sua arte. Ao realizar esse movimento, o intelectual-artista, conseqüentemente, inscreve-se como autor. É, então, nessa posição que Glauber Rocha se colocava ou pretendia ser colocado.

Poesia em mise-en-scène

A tensão entre ação política e texto poético se desenha como outra porta de entrada analítica fundamental ao filme. A todo momento em que essa tensão se evidencia e mobiliza outros aspectos cinematográficos, o filme apresenta significantes diretamente referenciados nas diretrizes do Cinema Novo. O ritmo das cenas em *Terra em Transe* (1967) é um aspecto que abre fendas capazes de inscrever uma singularidade artística do cineasta em questão. Nesse âmbito, não só a rispidez e a rebeldia da câmera, como também a *mise-en-scène* aliada ao texto poético são aspectos cinematográficos capazes de inscrever aspectos de autoria.

Paulo Martins, o poeta, é o personagem que sustenta o conflito entre as distintas forças de *Terra em Transe* (1967): poesia e política. É a partir da construção desse personagem que se desenha o ritmo intenso das cenas e a tentativa de Glauber Rocha de equilibrar essa tensão de forças. Na narrativa, a principal ferramenta de objetivação do personagem Paulo Martins é a poesia. É pela poesia que se tem acesso ao sufocamento, aos devaneios, aos seus duelos internos, às suas contradições e ao pessimismo que toma o personagem e, conseqüentemente, a obra. O pessimismo parece advir da irresolução das formas, ou seja, da falta de equilíbrio que

há entre poesia e política, como fica expresso nas palavras de Sara (Glaube Rocha), companheira de Paulo Martins: *a política e a poesia são demais para um homem só*.

Não por acaso, aparecem, logo nos minutos iniciais, os trechos do poeta Mauro Faustino referenciados anteriormente. É uma evidente homenagem de Glaube Rocha ao poeta de sua geração. Mais uma vez, vale mencionar a retomada de autores latino-americanos pelos quais o cineasta desenha as formas de *Terra em Transe* (1967). É possível perseguir o rastro dessas influências e localizar aspectos de uma subjetivação artística objetivadas nas cenas do filme. Em particular, a noção de autoria que figura em Glaube Rocha instaura alguns discursos, na medida que rompe com outros, ou seja, no plano da linguagem e da narrativa, o caráter de transgressão e violência simbólica que o filme inscreve parece vir a serviço da constituição de um olhar distinto sobre os problemas nacionais, utilizando-se de formas artísticas singulares para tal fim. Esse engendramento, além de promover o desarranjo interno das estruturas de percepção no âmbito da cinematografia da época, utiliza-se de um tipo específico de violência, que pretende instaurar uma nova ordem simbólica, capaz de lançar parâmetros de um tipo específico de autoria bem como de uma matriz compreensiva para o cinema moderno nacional.

Glaube Rocha se refere a uma “estética da violência”, ou seja, à violência como uma possibilidade diretamente ligada à fome, amparada na ideia de que o comportamento de um faminto é a violência, o que não quer dizer que a violência de um faminto seja um primitivismo. Ele acrescenta que, de maneira imediata, é a partir da violência que o colonizador é capaz de compreender a existência do colonizado, como uma espécie de possibilidade única (ROCHA, 2004, p. 66). É importante entender essas compreensões de Glaube Rocha à luz das elaborações teóricas de Frantz Fanon (1968, p. 46), quando o intelectual martinicano comenta que a violência é o estado bruto do colonialismo, e que este só é capaz de cair diante de uma violência maior. Visto isso, aos que estão sob o peso colonial – o camponês, o explorado, o faminto – resta somente a violência como ação prática para se libertarem das imposições coloniais, tendo em vista que a colonização e a descolonização são uma relação de forças, e é somente pela força que as massas colonizadas podem se libertar.

Dessa maneira, a violência presente em *Terra em Transe* (1967) é uma violência simbólica que parece estar sempre iminente e intensificada pela maneira como Glaube Rocha filma, como constrói a dinâmica e os símbolos em suas cenas, aliada à maneira em que conduz a direção dos atores, ao mirar no exagero e no descomedimento dos personagens. Apesar de o filme incitar à luta armada, somente os policiais usam a arma de fogo e disparam contra Paulo

Martins³⁷ e, com exceção dessa cena, a violência física cede espaço à simbólica, ao longo do restante do filme. O transe da América Latina está inscrito justamente nessas formas artísticas do filme, quando geram uma imagem pática, que, depois, tornar-se-á lógica. O choque deriva desse esforço disruptivo das imagens de *Terra em Transe* (1967) em provocar o espectador, funcionando como um conceito-imagem que reflete sobre a situação colonial e a fome denunciadas por Glauber Rocha.

É preciso aceitar a violência, enfrentar o destino num corpo a corpo. Em outro momento do filme, ele (Paulo Martins) dizia a Sara que, quando se tiver consciência clara e completa de tudo, só a violência permanecerá; ele diz isto depois do comício político; lembra-lhe que, dentro da massa, existe o homem, e que o homem é difícil de manipular, mais difícil que a massa. Ele, claro, não pode aceitar a violência, por ser impotente, não tem organização para isso. No momento de sua morte, ele sabe que a violência é o caminho da revolução (ROCHA, 2004, p. 121).

Assim, o cineasta conquistense lança mão de recursos violentos – narrativos e técnicos – para desafiar as categorias de percepção política e estética do público. Sua proposta com *Terra em Transe* (1967) já vinha no lastro de um projeto estético e político para o Brasil, tanto que esse filme é considerado o manifesto prático da *Eztetyka da Fome 65*, ao reajustar algumas formas artísticas que “substitui o grotesco pelo épico, e o consciente decadente pelo lírico” (ROCHA, 2004, p. 240). Glauber Rocha, nesse sentido, parece estar estrategicamente atento à ordem simbólica estabelecida, uma ordem simbólica evidente, tanto no âmbito sociopolítico quanto no estético (BOURDIEU, 2014, p. 123), pois esse filme propõe um questionamento direto a tais ordens simbólicas e desenha diretrizes para uma matriz de pensamento cinematográfico brasileiro.

A *Eztetyka da Fome 65* é um manifesto estético e político proposto por Glauber Rocha ao cinema latino-americano. Em uma frente, o cineasta identifica várias problemáticas relacionadas às condições de produção, realização e circulação de filmes nacionais; em outra, ele pontua os aspectos de um processo de colonização cultural que marcam e reduzem as produções artísticas latino-americanas. Dessa forma, Rocha propõe uma libertação formal dos parâmetros universalizadores impostos pelos países tidos como centrais naquele momento. O cineasta, então, toma de empréstimo a situação da fome relacionada à condição de subdesenvolvimento da América Latina como um sintoma alarmante e, ao mesmo tempo, como uma condição primeira e incentivadora para produzir um cinema novo diante do cinema mundial. Ele postula que “nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sento sentida, não é compreendida” (ROCHA, 2004, p. 65).

³⁷ Anexo II – Etnografia do filme *Terra em Transe* (1967): Plano 34.

A *mise-en-scène* de *Terra em Transe* (1967) também se apresenta como recurso técnico que interroga essa ordem simbólica cinematográfica estabelecida na qual se inscreve essa *Eztetyka da Fome*. As sequências do filme carregam elementos que caracterizam um cinema épico, ostensivo, cheio de elementos e simbolicamente referenciado com vários significantes relacionados à sua estética da violência. As formas em *Terra em Transe* (1967) não estão fechadas em si mesmas, e a escrita autoral de Glauber Rocha está diretamente fundada em deixar suas formas cinematográficas abertas.

Se fizesse um filme sobre o transe da América Latina e lhe desse forma acabada, estaria atuando contra a própria práxis do filme. Um filme de ruptura, de crise, tem de estar tão pobre quanto seu próprio tema, todo integrado. Isto é, sem fazer diferenças de forma e conteúdo (é essa uma discussão velha e acadêmica); o filme é uma expressão totalizante, neurótica, política, social, pessoal, sexual de tudo o que, como latino-americano de 31 anos, posso expressar vivendo nessa realidade e numa atividade radical em relação a ela, em relação à minha maneira de expressá-la (ROCHA, 2004, p. 173).

Na sequência do comício de Felipe Vieira, já mencionada anteriormente, a *mise-en-scène* é figurada numa composição bastante complexa, diversa, rítmica e sufocante. Cabe também assinalar que não é pretensão desta tese dar conta da totalidade dessas formas, tal como a instância do rastro instruído, com um significante remetendo a outro significante (DERRIDA, 2008, p. 56). Os aspectos formais de *Terra em Transe* (1967) não estão encerrados em si mesmos e estão imersos em um movimento continuado de significação a partir da interpelação de seus elementos internos, tais como: corpos, espaço, expressões, gestos, duração, voz, planos, justaposições, luz, trilha sonora, textos, atuações, entre outros.

Nessa referida sequência, os corpos estão bastante agitados, e a sobreposição sonora sufoca as falas dos personagens. Os enquadramentos oscilam de planos abertos do espaço completamente tomado por pessoas, até primeiros planos de alguns dos personagens que se destacam da massa. O ritmo da cena é bastante acelerado, o que contribui para uma sobreposição intensificada de significantes relacionados ao contexto político, como as placas em branco, os discursos populistas diluídos no meio do samba, a centralização na figura populista de Felipe Vieira no meio da multidão e o atravessamento de discursos de figuras políticas e religiosas. Em outro momento dessa sequência, a câmera enquadra o poeta Paulo Martins e Sara, no meio do samba e do comício, enquanto a trilha de um violino sobrepõe todo o som diegético do samba e das pessoas, criando uma atmosfera de devaneios e angústia. Há uma evidente preocupação de Glauber Rocha em tomar significantes nacionais como o samba, populismo político, símbolos religiosos, o lirismo do poeta terceiro-mundista e inscrevê-los em

sua *mise-en-scène* com forte apelo concreto/alegórico, a fim de ressaltar aspectos de sua crítica cultural, política e estética.

Já em outra sequência³⁸, em que Paulo Martins está dirigindo perturbado e tendo devaneios com Sara sentada ao seu lado, desenha-se um momento que marca bem a relação entre texto e imagem na *mise-en-scène* de *Terra em Transe* (1967). O texto parece conferir à cena um ritmo rápido, angustiante, de pessimismo elevado e de uma força violenta. Apesar de a câmera estar fixa, diferentemente da câmera na mão mais influente ao longo do filme, a inquietação e o desespero da cena estão diretamente ligados à movimentação do carro, recurso fundamental para dar suporte cênico ao texto falado por Paulo Martins, que flerta com a loucura, a sanidade, o lirismo e a política. Portanto, o conjunto de elementos cinematográficos – o texto delirante, a direção do carro meio desgovernada, a perseguição policial, as interpelações com Sara – desenhavam uma atmosfera de tensão do universo particular do personagem, que está completamente referenciado no universo geral da narrativa fílmica.



Flashbacks do poeta

Terra em Transe (1967) tem uma construção narrativa diretamente ligada aos *flashbacks* do personagem Paulo Martins. A montagem do filme está completamente a serviço dessa ação do poeta que, de certa forma, parece impor um ritmo insaciado e inconstante à própria montagem. Por isso, a obra não tem uma narrativa cronológica. A todo momento, as cenas se interpelam de maneira atravessada, sem necessariamente estarem submetidas a um tempo cronológico, em que uma cena segue um encadeamento direto a outra.

³⁸ Anexo II – Etnografia do filme *Terra em Transe* (1967): Do Plano 27 ao 35.

Essa montagem parece se comunicar com a voracidade da fome, a mesma fome que fundamenta a estética acelerada, rebelde, violenta e, em certa medida, subversiva. *Terra em Transe* (1967) começa com uma sequência de calma sobre o mar de Eldorado; em seguida, abre-se para uma sequência³⁹ do político Felipe Vieira (José Lewgoy) cheia de rupturas; depois, corta para outra sequência⁴⁰, em que Paulo Martins está no carro com Sara e, por fim, é apresentada a sequência⁴¹ do poeta Paulo Martins vagando por uma duna com uma arma na mão e tendo alguns devaneios. A montagem atonal desse conjunto inicial de sequências não respeita um encadeamento temporal cronológico da narrativa, pois foi montado de forma a quebrar com essa expectativa. Ao mesmo tempo que esse recurso de montagem parece criar uma atmosfera caótica, fragmentada e difusa, também parece estar a serviço de um equilíbrio das forças tensionadas na obra, pois, no seu decorrer, o filme vai fornecendo ferramentas narrativas capazes de reconstruir esses pedaços – políticos e poéticos – propositalmente quebrados e dispersos.



É fundamental, neste ponto, realizar uma breve excursão à tradição soviética de cinema para situar os tipos de montagem. Partindo das contribuições de Lev Kuleshov (EISENSTEIN, 2002, p. 79) sobre a percepção inconsciente do espectador e a relação entre os planos, a teoria cinematográfica de Sergei Eisenstein (Ibid., p. 79) propõe uma classificação dos métodos de montagem em cinco categorias: métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual. Para pensar a montagem dialeticamente é preciso entender, de antemão, sobre o Efeito Kuleshov, por meio do qual o movimento relacional entre os planos é capaz de gerar/sugerir uma ideia, um novo conceito ou um novo sentido. Visto isso, cada uma das técnicas de montagem de Sergei

³⁹ Anexo II – Etnografia do filme *Terra em Transe* (1967): Do Plano 11 ao 15.

⁴⁰ Anexo II – Etnografia do filme *Terra em Transe* (1967): Do Plano 27 ao 35.

⁴¹ Anexo II – Etnografia do filme *Terra em Transe* (1967): Plano 36.

Eisenstein insere um elemento que a anterior não tinha. Por exemplo: a primeira delas, a montagem métrica, considera somente o tempo de duração de determinada imagem; na montagem rítmica, o conteúdo da imagem passa a ter relevância juntamente ao tempo de duração dela; já a montagem tonal, por sua vez, insere um tom (formal ou conteudístico) à sequência de imagens que seja capaz de conduzir uma certa ideia, sensação, percepção ao conjunto desses elementos; por outro lado, a montagem atonal, no caminho inverso da tonal, utiliza-se de fragmentos e de tons distintos que pareçam estar dispersos e sem nenhuma relação lógica entre eles, a fim de propor um efeito maior, a partir do encadeamento dessas imagens; por fim, a montagem intelectual é o método absoluto da montagem eisensteiniana, em que todos os outros métodos de montagem podem se combinar para que a justaposição entre os planos expresse ideias, conceitos e/ou pensamento. Essa breve digressão foi necessária para localizar em que a montagem de *Terra em Transe* (1967) se ancora, visto que, para a dinâmica dialética do cinema soviético, a relação de contraste entre uma imagem/um plano/uma sequência com outra deve ser capaz de produzir uma síntese/um salto qualitativo, ou seja, produzir uma nova ideia, um novo pensamento, uma nova compreensão, tal como a dialética hegeliana. Essa é a base da didática das imagens para Eisenstein e para o cinema construtivista soviético, que também inspirou a poética política de Glauber Rocha.

É notável a influência da escola soviética de montagem em *Terra em Transe* (1967), sobretudo do cineasta e teórico de cinema Sergei Eisenstein, visto que essa obra condensa vários métodos de montagem propostos pelo realizador soviético. Glauber Rocha foi apresentado aos filmes de Eisenstein durante seus anos de formação cinematográfica em Salvador, no Clube de Cinema da Bahia, projeto encabeçado pelo crítico de cinema Walter da Silveira, um dos primeiros interlocutores de Glauber Rocha.

Nesse sentido, Lacerda (2012, p. 49) resgata uma importante homenagem de Glauber Rocha a Walter da Silveira publicada no *Jornal da Bahia*, em 13 de novembro de 1970, na ocasião da morte de Silveira. No trecho, Rocha deixa evidente não só a importância do Clube de Cinema da Bahia e de seu mestre Walter da Silveira, como também de Sergei Eisenstein, para sua formação cinematográfica, ao relatar um evento ocorrido com ele e seu colega Fernando da Rocha Peres, quando ambos foram expulsos, por Walter da Silveira, da sessão de *O encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, por conversarem e depreciarem o filme durante a exibição. Ao fim do texto, Rocha destaca que Silveira o ensinou a respeitar o cineasta soviético.

Esse cinema dialético do construtivismo soviético, pós-Revolução de 1917, ressoou fortemente nos filmes de Glauber Rocha. Em *Terra em Transe* (1967) é notória a presença de

várias técnicas de montagens eisensteinianas, dentre as quais se destacam a montagem rítmica, a atonal e, sobretudo, a intelectual. Em *Terra em Transe* (1967), a montagem é como uma dinâmica de conceitos capaz de propor ideias, compreensões e teses para pensar a realidade sociopolítica do Brasil, da América Latina e, sobretudo, do Terceiro Mundo. Glauber Rocha também recorreu a Eisenstein para inscrever a violência em seus filmes, sobretudo quando se vale da montagem para gerar um choque de pensamento do espectador, capaz de retirá-lo do torpor e fazê-lo entender sua força subversiva/questionadora.

Há ainda uma coerente cumplicidade na relação entre câmera e montagem, visto que uma alimenta a outra. O ritmo imposto pela câmera severa, às vezes compassado e descompassado, parece fornecer condições para um encadeamento de montagem que serve ao propósito estético da obra e, por essa relação, torna-se capaz de construir o filme como *flashbacks* perturbantes que antecedem o momento da morte de Paulo Martins na narrativa. As cenas do poeta tendo devaneios com a arma na mão, apresentadas logo no começo do filme, também são o começo da sequência final de *Terra em Transe* (1967).

Nesse âmbito, Rocha (2004, p. 241) não procura propor uma síntese do filme, mas jogar uma tese como uma proposta aberta ao espectador. É visível que essa tese está diretamente relacionada às facetas políticas que o filme abre e expõe. Dessa mesma maneira, a montagem parece fornecer elementos alinhados à proposta fílmica de pensar os meandros das diversas formas de se fazer política.

É visível, portanto, uma correlação entre forma cinematográfica e conteúdo narrativo, pois a montagem está consonante com o universo político na trama. A escolha da sequência dos devaneios de Paulo Martins como eixo norteador do filme se ergue como um conceito-imagem que fornece uma desordem estética estratégica à montagem, capaz de intensificar o impacto da obra, pois o que interessa ao diretor não é ação continuada em si mesma, mas o seu caráter simbólico (ROCHA, 2004, p. 125). Por tal motivo, a obra está fundamentalmente entrecortada por uma montagem ágil, composta por ações curtas e interrompidas por cortes bruscos, sempre sugerindo o que não foi apresentado por completo, seja de maneira denotativa ou alegórica.

A partir desse quadro relacionado à montagem, é possível pensar que o caráter recortado do filme gera, como consequência, um retorno das sequências, na medida em que elas dificilmente estão finalizadas logo que são apresentadas. Tais sequências, em um momento ou outro do filme, retornam. A montagem de *Terra em Transe* (1967) se dá por repetições. Essa característica, portanto, é fundamental para inscrever aspectos de uma autoria de Glauber Rocha bem como reafirmar suas ideias e teses. É a partir da forma e se utilizando dela que é possível

inscrever traços de autoria nesse filme e, também, lançar as bases compreensivas de uma matriz de pensamento cinematográfico brasileiro.

A montagem, portanto, é um recurso técnico cinematográfico precioso na construção de uma função-autor que Glauber Rocha exerce no filme e no âmbito do que ele pretendeu inscrever como parâmetro para o Cinema Novo. O traço específico de uma autoria desse realizador só é capaz de se inscrever no filme, ou mesmo no cinema nacional, porque esse traço de autoria está repetido de forma estratégica dentro do próprio filme. Dessa maneira, parece que a escolha de uma montagem cheia de rupturas e retomadas vem no lastro dessa função⁴².

Por outro lado, a proposta de Glauber Rocha é bastante direcionada em tratar este filme como um manifesto prático da *Estétyka da fome*; manifesto este que lança diretrizes para uma libertação das formas cinematográficas, políticas, poéticas às quais, nas palavras de Rocha, o mundo subdesenvolvido está submetido. A montagem intelectual de *Terra em Transe* (1967), então, seria o local em que tal tese se inscreve, visto que há um nexo – formal e conteudístico – entre essa tese e a forma como Rocha monta as imagens.

Pensando por dentro desse nexo lógico e pático, é possível tratar a montagem de *Terra em Transe* (1967) como uma metonímia da proposta estético-política de Glauber Rocha, que é o manifesto *Eztétyka da fome*. Isso quer dizer que, no âmbito da cinematografia, a montagem é o espaço cinematográfico no qual a retórica desse manifesto passa a estar inscrita e localizada, visto que há uma contiguidade simbólica entre o que Glauber Rocha escreve em *Eztétyka da fome* e a maneira como a montagem de *Terra em Transe* (1967) foi concebida.

Nesse sentido, cabe pensar essa metonímia por duas vias compreensivas, em que nenhuma dessas vias está alinhada com aquela comentada por Gilles Deleuze (2018a) ao ler Roman Jakobson e Jean Mitry em que, salvaguardando algumas diferenças, estes dois últimos autores trabalhavam na chave de que o cinema seria propriamente metonímico, por proceder por justaposição e contiguidade. Dessa forma, o cinema não procederia por metáfora, mas sim “por uma expressão metafórica que esteja fundada na metonímia” (p. 232-233). O que importa destacar aqui é que esta tese não se serve dessas compreensões sobre metonímia, visto que elas estão voltadas somente às relações de contiguidade que há entre elementos internos à obra. Desse modo, a leitura metonímica proposta aqui compreende a montagem (elemento interno

⁴² Eduardo Escorel é o montador de *Terra em Transe* (1967), bem como de outros filmes posteriores de Glauber Rocha. Escorel, inclusive, é uma figura muito atuante ao longo do cinema nacional até os dias de hoje, tendo montado vários filmes de realizadores ligados ao movimento do Cinema Novo brasileiro: Joaquim Pedro de Andrade, Gustavo Dahl, Leon Hirszman, entre outros. Caberia até mesmo abrir uma discussão sobre o caráter de autoria presente nas montagens de Eduardo Escorel, mas isso é caminho para outro momento. Por ora, importa destacar os traços distintivos de sua primeira parceria filmica com Glauber Rocha, na montagem em *Terra em Transe* (1967).

próprio ao filme) em uma relação de contiguidade com um elemento externo ao filme (o manifesto da *Eztétyka da fome*).

Assim, a primeira via compreensiva se relaciona à fome como resultado de processos coloniais e, a segunda, relaciona-se à fome como um recurso estético fundado na própria limitação técnico-cinematográfica que realizadores terceiro-mundistas estavam sujeitados. Portanto, a montagem de *Terra em Transe* (1967) se dá por repetições e cortes bruscos, tal como a dinâmica da fome nos países subdesenvolvidos. A fome sempre foi uma constante em países latino-americanos bem como em outros países que estão ou estiveram sob algum domínio colonial ou imperialista. Dito de outra maneira, a fome das massas colonizadas não acaba – mesmo que saciada uma vez –, pois sua tendência é sempre retornar, como se ela operasse num ciclo perene de interrupções e retomadas. Nesse âmbito, na história do colonizado, não lhe é permitido romper definitivamente com a fome, pois ela é leal à imposição colonial.

A outra via compreensiva relacionada à montagem metonímica está na percepção da fome como um recurso pático e estético decorrente da própria limitação técnica do cinema de países do Terceiro Mundo. Essa limitação técnica se apresenta no filme por uma montagem impetuosa, visceral, experimental, permeada por um ritmo agonizante e desesperado, a fim de destacar uma certa marginalidade desse tipo de cinema, em que a violência da montagem pode ser lida como a própria expressão cultural da fome (ROCHA, 1965), inscrevendo um aspecto pático caro à obra (CABRERA, 2006, p. 16, 34 e 40).

Nesse âmbito, é fundamental salientar que, à luz das contribuições de Josué de Castro (REZENDE, 2003), para indagar sobre a fome no mundo moderno, é preciso indagar sobre a atuação colonialista e imperialista de países do hemisfério norte sobre países latino-americanos, asiáticos e africanos. Ao compreender a fome como um fenômeno social, é preciso, sobretudo, dar atenção aos elementos históricos frutos de processos coloniais:

o fato de que uma área de tão grandes possibilidades naturais seja ocupada por nações economicamente secundárias não é consequência direta nem de inferioridades raciais nem de ações dissolventes do meio. Não é mal de raça nem de clima. É mal de fome. A fome tem sido, através dos tempos, a peia que entrava sempre o progresso latino-americano. (...) E a fome vem de longe. Desde os primórdios da descoberta destas terras, decorrendo do seu passado, da história de sua colonização e exploração econômica mal-conduzidas (CASTRO *apud* REZENDE, 2003, p. 232).

Frantz Fanon (1968., p. 166) também destaca a presença constante da fome nas massas colonizadas dos países subdesenvolvidos, em que “a frente da fome e do obscurantismo, a frente da miséria e da consciência embrionária devem estar ali presentes no espírito e nos músculos dos homens e mulheres”.

A partir das reflexões trazidas, vale retomar a ideia de uma noção de autoria utilizada para estabelecer e caracterizar certo discurso de classificação, reagrupamento, delimitação, exclusão e oposição a outros discursos (FOUCAULT, 1969, p. 14). Portanto, importa considerar, a partir do filme em análise, como Glauber Rocha pode ter sido constituidor de um fundante e específico discurso de autoria que se relaciona às características de um artista-intelectual latino-americano, sobretudo quando lança reflexões a respeito das dinâmicas coloniais impostas ao Terceiro Mundo.

A título de provocação, também convém refletir que produções artísticas no cinema se reagruparam em torno desse eixo discursivo, no qual Glauber Rocha foi um dos catalizadores e, em consequência disso, também cabe pensar outros realizadores e outras produções que não conseguiram se reagrupar ao redor desse núcleo e que foram excluídos ou postos à margem desse regime de autoria erguido com o cinema moderno brasileiro.

Seguindo essa linha de raciocínio, a noção de autoria glauberiana está intrinsecamente ligada à figura do artista-intelectual latino-americano, que emerge como um elemento fundamental para entender a formação da matriz de pensamento cinematográfico brasileira.

Uma revolução simbólica em *Terra em Transe* (1967)

Ao tomar *Terra em Transe* (1967) para refletir sobre uma noção de autoria em Glauber Rocha e para investigar a construção de uma matriz de pensamento cinematográfico pelo Cinema Novo, foi preciso, antes, localizar e acessar algumas categorias de percepção e apreciação que ditaram determinadas diretrizes para a constituição de um tipo de cinema de moderno no Brasil.

É perceptível o esforço de Glauber Rocha em promover uma revolução simbólica a partir da construção/conversão coletiva de um olhar a partir de um novo cinema. A mobilização de alguns recursos fílmicos já mencionados anteriormente – câmera, texto/poesia, roteiro, locações, fotografia, atuação, trilha sonora, montagem, entre outros – propunham um novo quadro analítico ao cinema nacional, ao reconstruir algumas formas cinematográficas que se destinavam a gerar um processo de estranhamento e desbanalização do olhar da massa, frente ao quadro narrativo apresentado na obra. Não à toa, Glauber Rocha, assim como Sergei Eisenstein, dá muita importância ao corte, ao jogo de oposições, à ruptura das imagens para que o filme seja capaz de gerar desconforto e choque por meio de seus planos cinematográficos.

Aspecto importante que desenha bem as escolhas do realizador bem como define a fronteira entre as imagens, de modo a gerar algum desconforto/choque no espectador, ao contrário do que o cinema tradicionalmente fazia com cortes quase imperceptíveis para dar uma continuidade naturalista ao encadeamento de imagens.

Nesse âmbito, a construção de uma nova ordem simbólica, desenhada pelas diretrizes do manifesto da *Eztétyka da fome em Terra em Transe* (1967), convergia no seguinte enunciado geral: limpar os exotismos das formas artísticas que tenham como referente o olhar europeu colonizador. Além desse aspecto, ajustava-se também uma investida contra dissonâncias e ruídos que minavam a relação entre arte e política no Brasil que, na visão do cineasta conquistense, compunham um quadro geral das artes do Brasil daquele momento. Esse último aspecto foi substancial para entender os parâmetros que delinearam um tipo de pensamento cinematográfico brasileiro.

Nessa direção, a política dos autores para um segmento desse novo cinema brasileiro, além de reconhecer a importância da composição artesanal e de inovações técnicas na linguagem, deveria também promover formas de autoria pela própria capacidade do cineasta em desenhar uma ética em sua estética e aspectos políticos em sua *mise-en-scène* (ROCHA, 2003, p. 36) – indispensáveis para quaisquer obras cinematográficas que pretendessem se relacionar com esse novo cinema que se estruturava com os cinemanovistas.

Então, o que se admite como condição fundamental nesses trabalhos filmicos é saber tomar uma crítica de arte empenhada em articular o problema social e o problema de estilo. Tais característica vêm no caudal da tradição herdada do modernismo brasileiro dos anos 1920, que tornou fundamental a composição de uma forma nova, a cristalização de um novo olhar e a consciência da particularidade local e seus desafios como caminho de inserção num debate universal (ROCHA, 2003, p. 19) – diretrizes por meio das quais os realizadores de cinema deveriam erguer suas formas filmicas.

É crucial pensar, ainda, que a autoria do Cinema Novo está alicerçada em uma dimensão revolucionária de seu compromisso com a arte. Não obstante, a triangulação entre a técnica filmica, a *Eztétyka da fome* e uma ética amparada nas condições sócio-históricas latino-americanas fazem parte do projeto de reconstrução das estruturas simbólicas do que viria a se constituir como o Cinema Novo – projeto no qual *Terra em Transe* (1967) se materializou como expressão cinematográfica incontornável daquele momento e que, ainda hoje, parece reverberar como uma matriz de pensamento cinematográfico que fornece diretrizes para o cinema brasileiro contemporâneo.

CAPÍTULO 4 – O FILME-SÍNTESE: *MACUNAÍMA* (1969) DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

Com base em críticas sobre o filme *Macunaíma* (1969), citadas por Ivana Bentes em seu livro (1996, p. 91) sobre Joaquim Pedro de Andrade, a obra em análise aqui foi classificada como: *um filme onde todos comem todos*. Essa frase pode ser compreendida em um sentido mais figurado, com conotação pornográfica, em que os personagens querem se relacionar sexualmente entre si, ou mesmo em um sentido mais literal, de canibalismo, no qual os personagens comem uns aos outros. Ambos os sentidos comungam uma ideia de síntese que é importante para as análises a serem desenvolvidas neste capítulo. Ao ato de comer, portanto, subentende-se uma noção de absorção, de consumação, de composição, de apropriação, de assimilação, que é própria da primeira fase do Modernismo no Brasil.

Para lidar com as formas cinematográficas de *Macunaíma* (1969) é preciso entendê-las junto aos seus processos formativos sócio-históricos, em que a miscelânea simbólica da obra parece expressar a própria miscelânea sociocultural do Brasil. A partir disso, é necessário retornar à relação entre literatura e cinema, por meio do processo de adaptação cinematográfica da obra literária homônima de Mário de Andrade, publicada em 1928, para entender a composição das formas filmicas da obra de Joaquim Pedro. Esse é o ponto de partida formal do filme que, no processo de recriação, veio diretamente atravessado às contribuições de Oswald de Andrade, com o *Manifesto Antropofágico* (1928).

Apesar da pouca atenção que Mario de Andrade dedicou ao cinema brasileiro ao longo de seu trabalho intelectual e institucional, foi por meio da adaptação cinematográfica de sua obra literária que o cineasta Joaquim Pedro de Andrade, em certa medida, atualizou o próprio Modernismo brasileiro. Nessa linha interpretativa, *Macunaíma* (1969) estabeleceu um diálogo do Modernismo com outros atores culturais importantes ao Brasil, para além daqueles dos primeiros momentos do movimento, aliado ao fato que o filme também traz uma dimensão política ausente na rapsódia de Mário de Andrade (PARANAGUÁ, 2014). A relação formal entre literatura e cinema, para além de sua importância para a análise filmica a ser desenvolvida aqui, também sugere caminhos interpretativos fundamentais para entender a construção da figura de autor em Joaquim Pedro de Andrade bem como de uma noção de autoria erguida no cinema moderno brasileiro.

Nesse sentido, é importante situar algumas facetas estéticas e políticas que estão diretamente relacionadas ao contexto de surgimento dessa obra. A adaptação para o cinema da obra literária de Mário de Andrade já estava no radar de Joaquim Pedro há algum tempo e, como cineasta, sua relação cinematográfica com a literatura era ainda mais longa. Seus dois primeiros filmes, os curtas-metragens *O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo*, ambos de 1959, foram dedicados a dois grandes escritores brasileiros: Gilberto Freyre e Manuel Bandeira. Além disso, *O Padre e a Moça* (1966), longa-metragem que antecede a realização de *Macunaíma* (1969), inspirou-se livremente no poema *O padre, a moça* do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade.

Além da profícua formação literária de berço à qual Joaquim Pedro de Andrade teve acesso, o tema da literatura, sobretudo da brasileira, estava na ordem do dia para os realizadores do Cinema Novo. Nesse contexto, *Macunaíma* (1969) se tornou um dos maiores filmes desse movimento de renovação cinematográfica, ao conjugar formas estéticas e éticas importantes para o Brasil. A obra dialoga diretamente com duas grandes faces do Modernismo de 22, representadas pelas figuras de Mário e de Oswald de Andrade. O filme, ao brotar do seio das diretrizes do Cinema Novo e do Tropicalismo, que ele também ajuda a desmontar e atualizar, insta um debate importante sobre modernidade, o qual se explorará ao longo das análises.

Compondo essa miscelânea simbólica, Joaquim Pedro de Andrade ainda recorre e revitaliza a tradição cinematográfica brasileira da Chanchada, ao passo que traz o tema da política – representado pelo golpe militar de 1964 – para dentro da obra.

Tomando esse quadro anterior e a função modular que cumpre o debate sobre a noção de autoria nesta tese, cabe pensar, então, se *Macunaíma* (1969) se estabelece como um filme-síntese capaz de orientar novos padrões estéticos e políticos para o cinema moderno brasileiro bem como para a cultura nacional, visto que propõe teses, reflexões e ideias sobre Brasil.

Da literatura ao cinema: a adaptação da adaptação

Desde que pensou em fazer cinema, Joaquim Pedro de Andrade teve vontade de adaptar a obra literária *Macunaíma*, assim como vários outros realizadores cinematográficos de sua geração. Após ser consultado por Joaquim Pedro, o cineasta Cacá Diegues foi o último a

manifestar interesse em realizar a adaptação, embora tenha optado posteriormente por não seguir adiante com essa ideia. Diante da resposta negativa de Cacá, o realizador de *Macunaíma* (1969) decidiu seguir em frente com seu próprio projeto cinematográfico (HOLANDA, 1978, p. 114).

Dessa forma, as linhas de interesse de Joaquim Pedro de Andrade com a obra de Mario de Andrade, especialmente com *Macunaíma*, são longas. É fundamental localizar determinados aspectos sociobiográficos para entender que a estreita relação que Joaquim Pedro nutria com a literatura brasileira estava intimamente ancorada em seu núcleo familiar, sobretudo na figura de seu pai, Rodrigo Melo Franco de Andrade. Além de escritor e intelectual, o pai de Joaquim Pedro foi um dos grandes nomes do Modernismo brasileiro.

Nascido em Belo Horizonte, Rodrigo veio de uma família de notável tradição intelectual em Minas Gerais. Ele era bisneto do primeiro biógrafo de Aleijadinho, Rodrigo José Ferreira Bretas, e sobrinho do escritor Afonso Arinos de Melo Franco, com quem morou durante a adolescência em Paris para terminar os estudos secundários. Ao retornar ao Brasil, cursar direito e residir em várias cidades brasileiras, como Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo, Rodrigo criou uma extensa rede de contatos e amizades (ARAÚJO, 2013). Nesse período, aproximou-se do Modernismo e de vários nomes ligados ao movimento, os quais também se tornariam seus melhores amigos, tais como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava e o autor de *Macunaíma*, Mário de Andrade.

Com o processo de institucionalização da cultura no Brasil, como um dos desdobramentos do Modernismo, especialmente da ala mais próxima a Mario de Andrade, os ideais modernistas se aliaram à figura de Getúlio Vargas e ao Estado Novo. Vários nomes do movimento passaram a compor e a contribuir com os quadros institucionais do Governo, incluindo Rodrigo M. F. de Andrade, que assumiu o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), por recomendação de Mário de Andrade (PARANAGUÁ, 2014).

Sobre o quadro familiar de Joaquim Pedro de Andrade e sua “intimidade com as coisas do Brasil”, Ivana Bentes (1996, p. 10) comenta que ele,

desde os anos 20, convivia com a fina flor do modernismo. Manuel Bandeira foi padrinho de crisma de Joaquim Pedro de Andrade, Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Vinicius de Moraes, Sérgio Buarque de Hollanda eram outros frequentadores do escritório ou da casa de Dr. Rodrigo e Dona Graciema

Prates de Sá, mãe de Joaquim Pedro. O ambiente conspirava em favor de uma formação crítica e consistente.

Essa intimidade com a literatura e com os escritores brasileiros já se refletiu nas primeiras produções cinematográficas de Joaquim Pedro, visível pelo trato dado aos personagens Gilberto Freyre e Manuel Bandeira, em seus dois curtas-metragens citados anteriormente (ARAÚJO, 2013, p. 54).

Já durante a ditadura militar no Brasil, mais especificamente no ano em que foi instaurado o Ato Institucional nº 5, em 1968, Joaquim Pedro de Andrade se dedicava à criação do roteiro de *Macunaíma* (1969), em que contava com a colaboração de Rodrigo. O cineasta escrevia o roteiro durante a noite, e seu pai o revisava pela manhã. Apesar do importante suporte de Rodrigo para a adaptação do livro rapsódico, a figura do pai também intimidava Joaquim Pedro. Segundo Bentes (1996, pg. 9), Rodrigo era uma espécie de “guardião do tesouro modernista” que, após a morte do escritor Mário de Andrade, passou a cuidar dos manuscritos dele. Esse peso se somava à empreitada de adaptar uma das maiores obras do Modernismo brasileiro, aquela “que todos queriam filmar” (1996, p. 9), segundo o cineasta Mario Carneiro.

Os Macunaímas dos Taulipang e Arekuna de Koch-Grünberg, de Mário de Andrade e de Joaquim Pedro de Andrade

Após a publicação da primeira edição de *Macunaíma*, em 1928, Mário de Andrade se defendeu de algumas acusações de que teria plagiado o segundo volume de *Mythen und Legenden der Taulipang und Arekuna Indianer* (tradução: *Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arekuna.*), da obra do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, intitulada *Vom Roraima zum Orinoco* (tradução: *De Roraima ao Orinoco*), em que há vários relatos etnográficos de expedições que o etnólogo fez na tríplice fronteira: Brasil, Venezuela e Guiana. A partir dos relatos de indígenas das etnias Taulipang e Arekuna⁴³, Koch-Grünberg escreveu sobre alguns mitos e narrativas desses povos, dentre os quais se destacou a história de Makunaíma:

o nome do supremo herói-tribal, Makunaíma, parece conter como parte essencial a palavra maku = mal e o sufixo aumentativo, ima = grande. Assim, o nome significaria o seguinte: o grande mal, que calha perfeitamente com o caráter intrigante e funesto desse herói. Tanto mais digno de reparo é o fato de

⁴³ Os nomes das etnias estão grafados tal como aparecem na obra de Koch-Grünberg.

os missionários ingleses em suas traduções da Bíblia, para a sua língua dos Arawoio, vizinhos e aparentados dos Taulipang e Arekuna, denominarem o deus cristão com o difamado nome Makunaíma (KOCH-GRÜNBERG, Vol. 2, 2005, p. 21 apud PEREIRA, 2015, p. 35. Grifo nosso).

Já em uma carta datada de 19 de abril de 1928 e destinada ao escritor e crítico literário Alceu Amoroso Lima, Mário de Andrade comenta sobre o encontro que teve com esses escritos do etnólogo alemão, em 1926, dois anos antes da publicação de sua obra rapsódica:

resolvi escrever porque fiquei desesperado de comoção lírica; quando lendo o Koch-Grünberg, percebi que Macunaíma era um herói sem nenhum caráter nem moral nem psicológico, achei isso enormemente comovente nem sei por que, de certo pelo ineditismo do fato, ou por concordar um bocado com a época nossa, não sei... (MORAES, 2002 apud Telê Ancona Lopez, 2013, p. 154. Grifo nosso).

Várias críticas a Mário de Andrade acusavam-no de ter tido seu livro “todo inspirado no *Von Roraima zum Orinoco*” (DUARTE, 2014, p. 189). No entanto, ao rebater tais críticas, o modernista pontua que a ideia do romance não surgiu da obra de Koch-Grünberg, ao contrário do personagem Macunaíma que veio, de fato, dos relatos presentes na obra etnólogo alemão. Duarte (Ibid., p. 189) acrescenta que Mário, ainda em resposta aos críticos, destacou que o problema não estaria em apontarem que ele havia copiado ideias para o seu livro, mas em os críticos alegarem que ele teria copiado somente de uma fonte, quando, na verdade, foram de várias.

O que me espanta, diz, é os maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grünberg, quando copiei todos... Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente... Não só copiei etnógrafos, e os textos ameríndios, na Carta pras Icamíabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais... Enfim, sou obrigado a confessar de uma vez por todas: **eu copiei o Brasil, ao menos naquela parte em que me interessava satirizar o Brasil por meio dele mesmo**. Mas nem a ideia de satirizar é minha pois já vem desde Gregório de Matos, puxa vida! (ANDRADE, 1972, p. 296-297 apud DUARTE, 2014, p. 189-190. Grifo nosso).

Essa declaração de Mário de Andrade desvela o próprio processo de construção das formas literárias de sua obra e evidencia que o livro é um processo de recriação, de adaptação, de cópia de vários outros conteúdos e que sua forma antropofágica nasce justamente dessa operação. Acerca disso, Duarte (2014) pontua que a obra se tornou um signo literário do Modernismo por esse caráter criativo, ainda que Mário tivesse ressalvas com a proposta teórica do *Manifesto Antropofágico*, também publicado em 1928, e com a figura de Oswald de Andrade.

Tais processos de adaptação de um formato artístico para outro podem ser compreendidos a partir de diferentes percursos, seja ele de tradução, recriação, citação, roubo, plágio, cópia, posse, entre outros. Essa ideia de posse é especialmente importante para o debate sobre o processo de adaptação cinematográfica da rapsódia Mário de Andrade, pois joga luz àquela ideia de tratar o filme de Joaquim Pedro de Andrade como um filme-síntese, ou seja, tal como o livro, o filme também toma posse de várias referências, de várias fontes, de vários momentos históricos e de várias formas, a fim de compor e criar, antropofagicamente, novas formas, novos debates e novos sentidos. Dessa maneira, cabe pensar a adaptação cinematográfica de *Macunaíma* (1969) também como um processo antropofágico não somente na abordagem de seu conteúdo, mas também na construção de suas formas.

Tal como na tradição oral ameríndia, em que mitos, lendas e narrativas são constantemente recriados e atualizados ao serem transmitidos, a própria figura de Macunaíma também é uma expressão dessa metamorfose. Tal característica é indissociada do herói/anti-herói, seja nas narrativas dos Taulipang-Arekuna, registradas por Koch-Grünberg, no Macunaíma romanceado por Mário de Andrade ou no personagem filmado por Joaquim Pedro de Andrade. Embora reconheça que as narrativas de Makunaíma envolvam um extenso processo de cópia, adaptação e recriação, focar-se-á nos processos diretamente relacionados à adaptação cinematográfica do livro.

Metodologicamente, essa abordagem operou a partir do que é diferença e do que é padrão no processo adaptativo da obra literária para a fílmica. Nesse âmbito, destacar-se-ão aspectos que permanecem e que se diferenciam durante o percurso de recriação do livro ao filme para, dessa maneira, evidenciar algumas escolhas formais que auxiliem no desenho de uma noção de autoria em Joaquim Pedro de Andrade. Esse procedimento é importante, uma vez que aponta para alguns aspectos de inovação formal, de pensamento e de interpretação que compõem a escritura fílmica de *Macunaíma* (1969).

Posto isso, cabe dizer, ainda, que o cotejamento entre as formas que permanecem e as que são recriadas no processo de adaptação virão por dentro das análises formais que se firmaram mais relevantes aos objetivos gerais deste capítulo.

“A má sina”: roteiro, narração e pessimismo

O roteiro de *Macunaíma* (1969) foi construído valendo-se de muitas entradas, ainda que tenha o livro de Mário de Andrade como referência central. Sobre esse aspecto, Bentes (1996, p. 100) comenta que

a pesquisa exaustiva para feitura dos roteiros e concepção dos filmes sempre foi uma constante na obra de Joaquim Pedro. O fato de partir de uma base literária multiplicava as referências e fontes possíveis. Os livros eram uma primeira base, pontos de partida para “trações” respeitadas e produtivas.

Além de Rodrigo M. F. de Andrade, a socióloga Ana Maria Galano, terceira esposa de Joaquim Pedro, foi fundamental para a construção do roteiro. O casal fez uma extensa pesquisa para o filme, onde acessaram uma série dirigida pela antropóloga Heloísa Alberto Torres e produzida pela Comissão Rondon da Campanha Nacional de Proteção aos Índios, com a finalidade de melhor analisar algumas imagens de indígenas brasileiros. Ana Maria, que também era formada em Letras, encarregou-se de discutir o livro de Mário de Andrade com várias outras pessoas e de pesquisar locações para o filme no centro da cidade do Rio de Janeiro (1996, p. 100).

Marca o roteiro fílmico o pessimismo afirmativo, que se estabelece como a maior diferença entre a narrativa do *Macunaíma* de Mário e a de Joaquim Pedro de Andrade. De maneira geral, esse pessimismo é caracterizado pela perda da magia e pelo ancoramento sociopolítico das ações do herói. Esse aspecto se desdobrará em várias escolhas cinematográficas que marcarão outros contrastes entre obra a fílmica e a literária.

As sequências iniciais⁴⁴ do filme já sinalizam bem os caminhos escolhidos por Joaquim Pedro de Andrade ao recriar a obra rapsódica. Essas primeiras cenas são marcadas por tons de verde e amarelo, em que são apresentados os créditos iniciais e, em *off*, ouve-se o hino de Villa-Lobos, *Desfile aos heróis do Brasil*:

Glória aos homens que elevam a pátria

Esta pátria querida que é o nosso Brasil

Desde Pedro Cabral que a esta terra

⁴⁴ Anexo III – Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Do Plano 9 ao 34.

Chamou gloriosa num dia de abril

Pela voz das cascatas bravias

Dos ventos e mares vibrando no azul

Glória aos homens heróis desta pátria

Aterra feliz do Cruzeiro do Sul

Até mesmo quando a terra apareceu

Fulgurando em verde e ouro sobre o mar

Esta terra do Brasil surgindo à luz

Era a taba de nobres heróis



De forma ácida e construindo uma moldura crítica por dentro da própria obra, Joaquim Pedro de Andrade se vale dessa música como uma epígrafe e um epitáfio para o herói, visto que Macunaíma (Grande Otelo/Paulo José) nasceu logo após os créditos iniciais e morreu na sequência que antecedia os créditos finais, em que o hino volta a tocar, em *off*. Além disso, essa música patriótica é uma primeira porta de entrada de aspectos sociopolíticos na narrativa, pois conecta a figura do herói a um debate sobre pátria e nação, naquele momento marcado pelo recrudescimento da ditadura militar com o AI – 5, instaurado em 1968. Vale pontuar, ainda, que Ana Maria Galano, em 1967, antes mesmo do lançamento do filme, já havia deixado o Brasil devido às perseguições políticas que sofria.

Nessa toada, as sequências que se seguiram aos créditos iniciais construíram uma atmosfera sombria e derrotista à narrativa. Após o verde e amarelo dos primeiros minutos,

aparecia uma tela em vermelho cor de sangue, uma evidente rima visual com a cena da morte de Macunaíma⁴⁵ ao final do filme, que, ao ser predado pela sereia Iara (Maria Lúcia Dahl), sua jaqueta verde militar boia sobre as águas amareladas do rio, onde emergirá o sangue do corpo do herói, que se espalha pela superfície da água.



Retornando às cenas pós-créditos iniciais, ouve-se, em *off* e pela primeira vez, o narrador/voz *over*, que introduz o interior do mato-virgem, local que parece ser bucólico e tranquilo, mas que tem seu silêncio rasgado pelos gritos horripilantes da índia tapanhumas (Paulo José) parindo Macunaíma (Grande Otelo).

Com um foco de iluminação partindo de baixo para cima, devido à fogueira no interior da tapera, a luz projeta uma sombra atrás da índia idosa, construindo certa camada de horror à cena do parto⁴⁶. A mãe de Macunaíma, que tem feições masculinas, solta um primeiro grito agudo, seguido de um grito grave, ressaltando a dubiedade de gênero da personagem interpretada pelo ator Paulo José, que também interpretará o Macunaíma branco adulto. A caracterização grotesca da índia tapanhumas constrói uma certa monstruosidade e comicidade à personagem. Após o segundo grito, o Macunaíma negro nasce aos gritos e cai diretamente no chão de terra, no interior mal iluminado da tapera.⁴⁷ Apesar de suas feições adultas, nessa fase da infância, o personagem é interpretado pelo ator adulto Grande Otelo.

Após parir, a mãe de Macunaíma diz em tom indiferente: *Pronto! Nasceu.*⁴⁸ Os irmãos vão ao socorro do recém-nascido caído no chão. O irmão negro de Macunaíma, Jiguê (Milton Gonçalves), pega o herói no colo e o leva para a índia tapanhumas poder ver de perto. A mãe olha e diz: *ô, xente! Que minino feio danado!*⁴⁹, contrariando a percepção carinhosa que Jiguê tinha manifestado do irmão caçula: *olha só a cara dele, mãe, num é bonitinho?!* Macunaíma

⁴⁵ Anexo III – Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Do plano 1 ao 29 e do 310 ao 311.

⁴⁶ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Plano 30.

⁴⁷ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Plano 32.

⁴⁸ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Plano 32.

⁴⁹ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Plano 33.

chora bem alto, quase gritando, enquanto os irmãos defendem sua feiura. Em seguida, o irmão branco e mais velho, Manaape (Rodolfo Arena), curvado em direção à sua mãe, pergunta: *E nome ele num vai ter, não?* Sentada na rede, com olhos no horizonte e ainda com certo ar de indiferença, a índia responde: *Macunaíma*. Entre anunciar o nome do herói e enunciar seu significado, ouve-se um ranger de onça – fora de campo – e a índia tapanhumas olha em direção à câmera⁵⁰, estabelecendo uma comunicação direta com quem assiste ao filme⁵¹, como se trouxesse o espectador/o povo para dentro da narrativa derrotista, e diz: *nome que começa com “Ma” tem má sina*. Na cena seguinte⁵², Jiguê, com Macunaíma no colo, comemora e, junto ao irmão que está fora de campo, gritam entusiasmados: *Macunaíma, herói da nossa gente!* No alto do colo de Jiguê, Macunaíma gargalha com o irmão, enquanto é embalado em seus braços.

Já Heloísa Buarque de Hollanda (1978, p.75) traz uma outra leitura para essa cena e sugere que, além do grito de Jiguê dentro de campo, o que se ouve fora de campo é um coro não identificado.



Em seguida, o narrador entra novamente e pontua o local exato de nascimento do herói: *E assim, num lugar chamado Pai da Tocandeira, Brasil, que nasceu Macunaíma...* Hollanda (1978, p. 74-76) ressalta que construir o local exato de nascimento de Macunaíma foi uma recriação de Joaquim Pedro em relação à obra de Mário. É como se o cineasta concretizasse cinematograficamente e ancorasse socioculturalmente as circunstâncias de nascimento de Macunaíma, contrariando a sugestão vaga do livro: “no fundo do mato-virgem, nasceu Macunaíma” (ANDRADE, 2022, p. 23).

Além de nomear exatamente o local de nascimento do herói, Joaquim Pedro elabora uma *mise-en-scène* na qual o que não está visível – o seu pensamento de que o Macunaíma fílmico precisa de um ancoramento social, cultural, político, e que esteja atento às demandas de

⁵⁰ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Plano 34.

⁵¹ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Plano 34.

⁵² Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Plano 35.

seu tempo – deve ser explorado por meio da escritura cinematográfica. Nesse âmbito, o herói nasce, e seu primeiro contato é o chão, é a terra, no interior da tapera erguida com paus e folhas secas de bananeiras, mal iluminada por uma fogueira no chão e com camadas de redes firmadas por estacas em seu interior. Por isso, o uso de uma decupagem com planos mais abertos que localize o personagem e que parta desse ambiente ao qual ele está inserido.

Ainda acerca da construção dessa *mise-en-scène*, Heloísa B. Hollanda comentou que

o partido de Joaquim já está tomado. Ao contrário de Mário, seu herói nasce em *close*. O filme mostra, bem de perto, um produto meio absurdo, meio grotesco, meio engraçado: um herói que, logo no parto, se planta na terra (1972, p. 74).

Esse trecho reafirma uma construção sociopolítica do herói. No entanto, ao contrário do que a autora aponta, Macunaíma não nasce em *close*, e são raros os planos em que algum personagem aparece enquadrado em primeiro plano (*close*). Aliás, acerca do assunto, Joaquim Pedro afirmou:

Macunaíma é um filme que não tem *close*, **para evitar a individuação dos problemas**, para levar aquilo para qualquer brasileiro que pudesse passar por uma situação daquelas; que despreza qualquer limite rigoroso no enquadramento. O filme tem um enquadramento meio solto. Eu não marcava como em *O padre e a moça* exatamente o ponto em que o ator devia chegar, devia voltar, devia parar. Deixei os atores à vontade, de maneira que isso resulta numa espécie de informalismo, de pouca harmonia no enquadramento. E rejeitei o plano muito próximo, que eu achava quase sempre incompatível com o espírito do filme.⁵³

Apesar da declaração citada de Joaquim Pedro, há alguns pouquíssimos usos de *closes* do filme⁵⁴. Na maioria das vezes, parece ser consequência de uma direção de atores mais livre – como comentado pelo cineasta – visto que, nessas cenas específicas, os atores transitam e se movimentam pelo espaço cênico com maior fluidez e liberdade. No entanto, exatamente no Plano 243, há um *close* no rosto de Macunaíma⁵⁵, em que ele está deitado na cama da jovem empregada do castelo – câmera fixa, ângulo normal, quase perfil – e o herói mente à jovem, ao ser questionado sobre qual é o seu nome: "*é... Jiguê*". Essa cena ocorre quando Macunaíma se encontra com uma jovem que trabalha no castelo do gigante Piaimã e vai para o quarto dela

⁵³ Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade concedida à pesquisadora Ute Hermanns datada de 18 de julho de 1988. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Grifo nosso.

⁵⁴ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Planos 37, 42, 195, 196, 204, 243, 254 e 295. Dos 320 planos que compõem o filme, somente 8 são em primeiro plano (*close*).

⁵⁵ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Plano 243.

namorar, enquanto espera o momento mais oportuno para explorar o castelo em busca da pedra muiiraquitã.



Esse Macunaíma branco usa o nome do seu irmão negro. Com uso raro de *close* no rosto do protagonista, essa cena parece ampliar um jogo de identificação do espectador com o “herói da nossa gente”, personagem que foi construído com a pretensão de representar o povo brasileiro. Nesse momento específico, parece se abrir uma fenda no filme que permite um lampejo de individuação do personagem, que se esbarra em uma identidade racial que não é fixa, devido ao próprio histórico de Macunaíma que nasce negro e se torna branco. Esse recurso, alinhado ao uso do nome do irmão negro, parece jogar com a identidade do próprio protagonista para que o aproxime de todos os tipos de brasileiros, aspecto que parece se alinhar com a semântica do comentário acima de Joaquim Pedro, a fim de não dar muita margem à individuação do personagem e de seus problemas.

Acerca do trato diferente que a magia recebe na obra literária e na fílmica, Hollanda (1973, p. 79) menciona que, no livro, a magia existe na própria atmosfera da história, de modo a inspirar naturalmente as ações mágicas do herói, como o momento em que ele se transforma em um príncipe: “no outro dia pediu para Sofará que levasse ele passear e ficaram no mato até a boca-da-noite. Nem bem o menino tocou no folhiço e virou um príncipe fogoso” (ANDRADE, 2022, p. 27). Dessa forma, no âmbito da literatura, parece que esses recursos mágicos de Macunaíma se justificam naturalmente na narrativa e sem qualquer elemento objetivo para desencadeá-los.

Já no filme, com o ancoramento sociopolítico da adaptação, Joaquim Pedro se vale de recursos objetivos específicos que possam desencadear os momentos de magia. O uso do fumo, do feitiço, da macumba, segundo Hollanda, são escolhas diretamente relacionadas “às formas cristalizadas do uso popular” (1972, p. 70), ou seja, há um elemento desencadeador, a magia não está naturalmente difusa na atmosfera da narrativa. Na obra fílmica, Macunaíma só se

transforma em um belo príncipe após tragar um cigarro de pitum tirado das partes íntimas de Sofará (Joana Fomm)⁵⁶.

Por outro lado, o uso do narrador/voz *over* (Tite de Lemos) geralmente traz novos elementos à ação diegética, seja como uma ferramenta de economia narrativa ou mesmo para expandir os limites da imagem. No caso das primeiras sequências de *Macunaíma* (1969), o narrador não informa nada que já não esteja evidenciado na cena; a voz *over* tende a repetir as ações dos personagens, marcá-las mais uma vez ao espectador, trazendo-o mais ativamente ao que se desenrola na cena. Há, também, outros momentos em que o narrador entra com a finalidade de trazer mais elementos sobre o estado de espírito dos personagens, dosar dimensões de magia na narrativa e remarcar aspectos sociopolíticos, tal como na sequência⁵⁷ de partida da cidade grande e retorno de Macunaíma e seus irmãos ao mato-virgem – quando o narrador elabora sobre o sentimento de satisfação do herói devido ao consumo de bens da “civilização da cidade”.

Ainda sobre o tema, Xavier (2012, p. 231) comenta que o uso do narrador em *Macunaíma* (1969), diferentemente dos usos em *Terra em Transe* (1967) ou em *O bandido da luz vermelha* (1968), cumpre a função de ir mediando informações e atestando uma dimensão lendária à narrativa. Portanto, na obra de Joaquim Pedro, o narrador ressalta a dimensão oral da história – herança dos registros de Koch-Grünberg – e vai dosando uma dimensão mágica à narrativa, enquanto sublinha as características morais e culturais de um herói sem caráter.

Essa “má sina” de Macunaíma é o fado ao qual ele está submetido, uma espécie profecia que pesa sobre a trajetória desse representante da “nossa gente”. O filme é afirmativo nesse pessimismo que circunda os caminhos do herói, enfatizado no seu derradeiro fim ao ser comido por Iara, um dos símbolos da cultura popular brasileira. O pessimismo antropofágico do filme é a expressão cinematográfica do que Joaquim Pedro trata como “a estória de um brasileiro ‘comido’ pelo Brasil. Isto é, pelas relações de trabalho, pelas relações sociais e econômicas que ainda são basicamente antropofágicas” (HOLLANDA, 1972, p. 84).

Se, no final do livro, a história de Macunaíma é circundada por certa tristeza e certo lirismo melancólico de um personagem que vira uma constelação, na obra de Joaquim Pedro, esses sentimentos, que também estão presentes, passam a estar envoltos em uma redoma

⁵⁶ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Planos 57 e 58.

⁵⁷ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Planos 286, 291 e 292.

política que constrói um tom mais crítico, frustrado, pessimista e irremediável ao fim do herói e, portanto, ao filme. Esse aspecto se relaciona a um conjunto de sentimentos que parece ser a expressão da frustração da revolução comunista que não veio e que foi encoberta por um golpe militar, aliado a uma expansão da hegemonia estadunidense sobre países latino-americanos e à disseminação de determinados padrões de consumo no Brasil.

Em vários momentos, o filme marca cinematograficamente esses aspectos, como, por exemplo, a primeira aparição do industrial estrangeiro Venceslau Pietro Pietra (Jardel Filho)⁵⁸, que se dá por meio de uma notícia publicada no jornal, em que Macunaíma lê o seguinte título: *Os campeões da iniciativa privada. O gigante da indústria e do comércio.*⁵⁹ Já na cena seguinte, esse gigante dos negócios aparece na parte externa de sua indústria, em que é possível ver grandes máquinas trabalhando, morros de minérios, enquanto ele concede uma entrevista – com um português com sotaque bem acentuado – para um conjunto de jornalistas contando como conseguiu a pedra do Muiraquitã. Essa sequência, em relação à anterior, marca um sentido de apropriação de patrimônios e riquezas nacionais por uma figura caricaturalmente estrangeira. Não fica evidente a nacionalidade desse personagem, há uma brincadeira com seu sotaque e seu sobrenome supostamente de origem italiana “Pietro Pietra”, talvez uma referência do próprio Mário de Andrade à imigração italiana ao Brasil, que teve seu maior fluxo entre o período de 1880 e 1910, e que construiu uma burguesia nacional de novos-ricos que, segundo Stam (2008, p. 345), era dependente de tecnologia estadunidense de segunda mão.



Apesar de o filme não nomear em que país a história realmente se passa, ele deixa sugerido que é o Brasil, devido às inúmeras referências à cultura popular brasileira. Por esse motivo, a presença estrangeira na esfera nacional ganha outra tônica, sobretudo por meio da constante referência ao imperialismo dos Estados Unidos da América (EUA), exemplo disso é

⁵⁸ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Plano 169.

⁵⁹ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Plano 170 ao 172.

a caracterização de Sofará, com seu vestido feito de saco de farinha de trigo⁶⁰, em que se leem as seguintes informações estampadas: *TA N°. 8630 Bread Flour Enriched And Bleached (Fortified With Calcium) Donated by the people of The United States of America [...]* (tradução livre: Número de Autorização Temporária 8630 – Farinha de pão enriquecida e branqueada (fortificada com cálcio) doada pelo povo dos Estados Unidos da América). No meio dessas informações, também é possível ver impresso na roupa um selo/brasão com as cores da bandeira dos Estados Unidos da América, quatro estrelas na parte superior, um aperto de mãos ao centro da imagem na qual está escrito: *United States of America*.



Esse selo é uma espécie de símbolo da cooperação dos Estados Unidos da América com outros povos, cooperação que pode ser compreendida como mais um símbolo de expansão de sua influência política e de ampliação de uma hegemonia cultural estadunidense ao redor do mundo, no período pós-Segunda Guerra Mundial. Como veiculado no artigo de Lin Sheng-feng, traduzido por Elizabeth Gardner, e publicado originalmente pelo *National Museum of Taiwan History*, em Taiwan, local onde esse selo foi muito disseminado, há uma direta relação entre a implementação de um programa de cooperação sino-americana, durante a Guerra Fria, e a introdução massiva do trigo na cultura alimentar taiwanesa, até então predominantemente baseada no arroz e seus derivados. No caso do Brasil, o processo foi muito similar, segundo entrevista da socióloga Renata Motta, concedida ao portal *O Joio e o Trigo*, e publicada em 9 de setembro de 2021:

a importação de trigo no século 20 tinha mais a ver com uma questão geopolítica do que com o abastecimento do mercado interno. A dieta do brasileiro não era à base de trigo, como mostra o Atlas da Alimentação do Josué de Castro, publicado em 1946. Na verdade, o que ocorria era que o modelo agrário norte americano gerava excedente e esse excedente precisava de escoamento, então eles tinham políticas que incentivavam a compra do trigo por países na sua esfera de influência.

⁶⁰ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Plano 56.

É sabido também sobre o histórico dos Estados Unidos da América em financiar regimes ditatoriais em países da América Latina, dentre eles o Brasil, sobretudo durante o período da Guerra Fria, a fim de ampliar sua influência política, econômica e cultural, e enfrentar a expansão comunista da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas ao redor do mundo. É, portanto, desse contexto sócio-histórico que Joaquim Pedro de Andrade veste Sofará.

Em outro momento do filme, após o ostensivo e animado retorno ao mato-virgem⁶¹, começa a derrocada irremediável do herói. O que marca, nessa sequência, além do visual americanizado de “cowboy e popstar”, é a canoa cheia de objetos de consumo que haviam encantado Macunaíma na cidade-grande. Enquanto os manos, Jiguê e Maanape, remam a canoa, Macunaíma está “empunhando uma guitarra elétrica e cantando o repente-underground-modernista de Jards Macalé sobre versos de Mário de Andrade. ‘Manos, vamos embora, pra beira do Uiraricoera...’” (BENTES, 1996, p. 96).



Nas sequências seguintes⁶², é visível que Macunaíma passa a ser consumido por uma solidão, por uma melancolia, por uma derrota. Os objetos de consumo da modernidade estão dispersos pelo mato-virgem, abandonados, inutilizados, tal como o herói que parece não ser mais adaptável àquele lugar, inapto para tudo: caça, sexo, convivência com os irmãos ou mesmo sua própria sobrevivência. Bentes (1996, p. 96) comenta que o “nosso herói morre de banzo, saudade de Ci, a guerreira mítica, e de inércia, Mazzaropi esclerosado repete seus feitos de herói para um papagaio.”

Na cena final, o afogamento de Macunaíma e a emersão de seu sangue parecem ser a concretização do destino trágico individual ao qual o herói está predestinado. No entanto, Joaquim Pedro de Andrade coloca essa experiência trágica do herói o mais próxima possível da tradição clássica da tragédia grega, ao se valer de uma experiência trágica que parece ser

⁶¹ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Plano 287.

⁶² Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Planos: 289, 298 e 300.

individual, mas que, na verdade, é compartilhada e está enraizada na experiência coletiva. O valor semântico do Macunaíma de Joaquim Pedro surge dessa operação alegórica do trágico que busca dizer sobre o brasileiro que é devorado pelo próprio Brasil, consumido pela própria tragédia que soa individual, mas que é coletiva e com forte ancoramento social, político e econômico.

Citando o próprio Joaquim Pedro, Bentes (1996, p. 96) comenta que “‘Macunaíma é um herói derrotado’ que contrapõe seu individualismo hedonista a um herói coletivo vencedor (a revolução que não veio?)”. O individualismo hedonista desse herói, que já nasceu derrotado pela “má sina”, pode soar como uma experiência isolada, mas Joaquim Pedro o ampara em um contexto sociopolítico mais amplo para o Brasil daquele momento, não à toa, no filme, a personagem Ci (Dina Sfat) se transforma em uma guerrilheira urbana que morre explodida por sua própria bomba, frustrando o seu projeto político revolucionário⁶³.

Um diálogo direto com o contexto político da época, em que o projeto da revolução comunista não foi alcançado, pois o golpe militar de 1964 não só destruiu as expectativas de uma revolução próxima, como também aprisionou militantes de esquerda, intelectuais, políticos, artistas, simpatizantes da causa revolucionária e forçou uma significativa parte deles ao exílio.

Esse filme ergue suas formas de maneira a evitar a individuação de certas questões e problemas. Assim, a perda natural da atmosfera mágica da narrativa, o ancoramento sociopolítico das condições de existência dos personagens e o pessimismo afirmativo da obra se conectam, inevitavelmente, a noções de experiências que são gerais e coletivas. Acerca disso, Holanda destaca que: “a alegoria em Joaquim é uma explicitação crítica do trágico em Macunaíma. A busca básica da **técnica alegórica do filme é devolver a realidade desmitificada ao espectador**” (1978, p. 102. Grifo nosso.).

Do mato-virgem à cidade-grande: a modernidade ilusória

No filme, a saga de Macunaíma pode ser marcada pelo movimento de partida do mato-virgem, chegada à cidade-grande e retorno ao mato-virgem. Esse aspecto da narrativa é

⁶³ Anexo I: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Plano 147.

importante porque, além de acompanhar o próprio arco de nascimento, ascensão e derrocada do herói, também faz referência ao próprio momento que o movimento do Cinema Novo vivenciava e do qual *Macunaíma* (1969) emerge. Robert Stam (2008, p. 333) afirmou que,

enquanto os filmes da primeira fase [do Cinema Novo] tendem a apresentar um cenário rural, os da segunda fase são predominantemente urbanos, e, se os filmes da primeira fase exibiam um estilo comprometido com o realismo, os da segunda fase tendiam à autorreferência e ao anti-ilusionismo.

Macunaíma (1969) não pertence a nenhuma dessas duas primeiras fases, o filme inaugura uma terceira, na qual parece ter sido filho único. Essa obra de Joaquim Pedro comunga tanto o cenário rural quanto o urbano, quando reinventa as formas do próprio Cinema Novo, ao apontar a corrosão das abordagens realistas documentais e dramáticas tão características do movimento e ao se alinhar a um “realismo mágico” muito em voga na tradição literária latino-americana com os seguintes escritores: Alejo Carpentier, Gabriel Garcia Márquez, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Miguel Asturias, além do próprio Mário de Andrade.

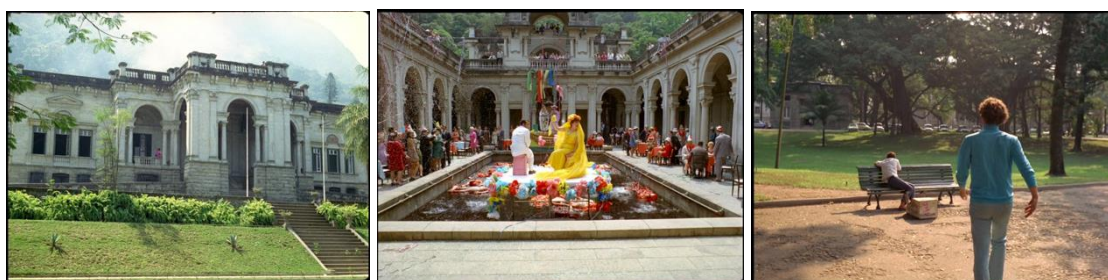
Tal “realismo mágico” teve seu *boom* nas produções literárias latino-americanas entre as décadas de 1950 e 1960 (Ibid., p. 405) e, não ao acaso, esse também foi o período de ampliação da influência militar, político e econômica dos Estados Unidos na América Latina, período que marcou uma onda de golpes de Estado em países como o Paraguai e a Guatemala, em 1954; o Brasil, em 1964; a Argentina, em 1966 e 1976; a Bolívia, em 1973; entre outros países. Esse período também foi marcado pela Revolução Cubana, em 1959, e pela ascensão de um movimento Terceiro Mundista, caracterizado por um nacionalismo anti-imperialista diaspórico panlatino-americano (Ibid., p. 405). Alinhado a isso, o autor acrescenta que havia “a busca generalizada por uma linguagem descolonizadora que ligou os escritores do *boom* ao movimento irmão chamado ‘novo cinema latino-americano’” (Ibid., p. 405), ao qual o Cinema Novo brasileiro é um dos braços, e *Macunaíma* (1969), a síntese simbólica dessa luta anti-imperialista latino-americana, que emerge do “realismo mágico” na literatura e reconstrói as formas do novo cinema brasileiro.

Ainda amparado nas contribuições de Stam (2008), cabe entender que essa noção de “realismo mágico” na literatura está fortemente alinhada às tradições culturais próprias da América Latina. Para o escritor cubano Alejo Carpentier, um dos grandes responsáveis pelo ancoramento dessa noção junto às tradições da cultura popular latino-americanas, “‘o mágico’ não se refere aos efeitos ou às estratégias surreais, mas aos mitos ‘arcaicos’, mas que ainda

perduram, de um continente” (Ibid., p. 405). Nesse sentido, além do livro homônimo de Mário de Andrade, considerado um precursor do realismo mágico na literatura (Ibid., p. 415), o filme também é herdeiro direto dessa tradição literária que se estabeleceu algumas décadas após o lançamento da rapsódia de Mário de Andrade.

Apesar de o filme não precisar o local exato onde Macunaíma transitava, essa noção de realismo mágico conduzia a uma percepção de que essa narrativa só poderia se passar em algum país latino-americano, onde esses mitos e essas lendas ainda persistem, onde o mato-virgem pode estar ancorado, e a cidade-grande, impactada por uma recente onda desenvolvimentista. Esse local exato que está em suspenso, mas sempre sugerido, tem relação direta com o esforço literário de Alejo Carpentier “em territorializar o realismo mágico mais firmemente no solo cultural das Américas” (Ibid., p. 404).

Vale ressaltar que esse filme de Joaquim Pedro, apesar de não abordar, de maneira específica, as cidades por onde o herói transita, sempre apresenta esses locais remetendo a uma ideia mais larga de Brasil, mas que é não genérica. Fora o local específico de nascimento do herói descrito pelo narrador: *e assim, num lugar chamado Pai da Tocandeira, Brasil, que nasceu Macunaíma...* e o retorno ao mato-virgem pelo suposto Rio Uraricoera, o filme não referência em qual cidade-grande o herói chega, sabe-se somente que Macunaíma está em alguma metrópole do Brasil, ainda que algumas locações usadas no filme possam ser reconhecidas, como o Parque Lage⁶⁴, a Praça da República⁶⁵, a Praça Saens Peña⁶⁶, todas na cidade do Rio de Janeiro.



⁶⁴ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Planos 177 e 269.

⁶⁵ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Plano 236.

⁶⁶ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Planos 206 e 221.



Em entrevista concedida à pesquisadora alemã Ute Hermanns⁶⁷, Joaquim Pedro reafirmou o seguinte o ponto:

eu filmei aquilo tudo no Rio e em volta do Rio, por questões de dinheiro, mas procurei descaracterizar o Rio, fazer daquilo uma cidade qualquer brasileira. No filme não **há nenhuma paisagem característica do Rio**. O filme não tem cidade nenhuma, **só é o Brasil onde quer que seja** (Grifo nosso).

Esse movimento que conduz o arco narrativo do filme: mato-virgem → cidade-grande → mato-virgem também é marcado por um ancoramento social e pela perda da magia atmosférica que guia as ações dos personagens. Segundo Xavier (2012, p. 235), diferentemente do livro, em que o motivo da viagem de Macunaíma à cidade grande está bem evidente – o herói vai em busca de recuperar a pedra Muiraquitã, que está nas mãos de Venceslau Pietro Pietra –; no filme, esse movimento de partida não está tão marcado. O grupo familiar sai de maneira errante até chegar à cidade-grande. Nesse sentido, Joaquim Pedro vai recriar esse movimento e trazer a semântica dessas ações para uma abordagem mais sociológica, tangenciando o tema do êxodo rural das populações em situação de miséria, no interior do Brasil, acometidas pela seca, pela fome ou por disputas políticas. Essa abordagem crítica está fortemente amparada nos romances sociais e nas pinturas da segunda fase do modernismo brasileiro (1930-1945) bem como nas duas primeiras fases das produções cinemanovistas.

Além dos romances: *O Quinze* (1930) de Rachel de Queiroz, *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos e da pintura *Os Retirantes* (1944) de Cândido Portinari, que tratam sobre a relação entre a miséria social e as migrações internas, a adaptação cinematográfica *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos e o documentário *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno, também abordam, no âmbito do cinema, o tema da migrações internas de contingentes populacionais vulnerabilizados pelas ações humanas ou por causas naturais, sobretudo daqueles

⁶⁷ Entrevista datada de 18 de julho de 1988. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

grupos que se deslocam do interior do Norte/Nordeste para as metrópoles do Centro/Sul do Brasil.

Nas sequências de chegada à cidade-grande⁶⁸, Macunaíma, os irmãos e Iriqui (Maria do Rosário) estão na carroceria de um pau de arara com várias outras pessoas que também estão migrando para a cidade-grande. O grupo chega pela periferia, em uma região meio rural. Enquanto todos descem rapidamente e meio eufóricos, ouve-se, fora de campo, um homem dizer o seguinte: *se o governo vir vocês chegando, vai todo mundo preso de volta para rança. Já tem mendigo demais na cidade. Agora é cada um por si e Deus contra.*

Essa sequência marca mais um ancoramento sociopolítico que Joaquim Pedro de Andrade faz em sua recriação cinematográfica. Esse aspecto pode ser percebido pela montagem do filme, que evidencia uma quebra na experiência dos personagens, posto que, na cena anterior à da chegada dos migrantes, Macunaíma, seus manos e Iriqui estão confortáveis numa canoa que está sendo remada por Jiguê, em um rio de água tranquila e esverdeada, com árvores no fundo do plano, em belo dia de sol, enquanto toca uma música instrumental animada, em *off*, e Iriqui está confortavelmente deitada no colo de Macunaíma. O casal está contente e com ar de tranquilidade. Essa cena contrasta com a de chegada na cidade-grande, onde o herói, seus os irmãos e Iriqui agora fazem parte de um grupo de migrantes desconhecidos, pobres, dentro de um pau de arara que os levaria até a cidade-grande, mas que obriga todo o grupo de migrantes descer na periferia rural da metrópole. A cena é escura, sem a calmaria das águas da cena anterior, marcada, agora, pelo sacolejo e pelo barulho do pau de arara, na qual os rostos das pessoas estão menos evidentes para a câmera e todos descem da carroceria eufóricos e desesperados.



⁶⁸ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Plano 99.

Ao seu turno, a sequência seguinte apresenta uma cena de Jiguê⁶⁹ andando na periferia urbana, no que parece ser uma zona industrial, com vários carros passando ao seu lado, onde também é possível ver locais de construção civil ao fundo, com blocos de concretos, maquinários, enquanto a câmera, em *traveling* lateral, acompanha Jiguê, que está meio perdido e curioso com aquela região. Ouve-se som de passos e do tráfego de carros. Na cena seguinte⁷⁰, Iriqui, em *contra-plongée*, caminha pela rua da cidade-grande enquanto a câmera também a acompanha em *traveling* lateral. Atrás dela, ao fundo do plano, há vários *outdoors* com propagandas publicitárias de óculos, creme dental, liquidação de lojas, entre outras. Iriqui está meio curiosa e observando tudo, enquanto vários carros passam e a voz *off* diz: *Iriqui gostou muito da cidade e arranhou logo um emprego numa casa de moças, no Mangue, desaparecendo do filme.*



Esse momento do filme relembra ao espectador sobre o caráter ficcional da obra, como se o próprio o filme refletisse sobre si mesmo, tal como uma marca que reafirma suas formas artísticas modernas. Essa cena também quebra quaisquer expectativas sobre um possível retorno de Iriqui no decorrer do filme, ao passo que reitera que o destino da personagem, agora, pertence à prostituição. Sobre essas escolhas de Joaquim Pedro, Xavier comenta que

o filme reforça causalidades e circunstâncias novas que delimitam um espaço “mais real” para a jornada: aquele capaz de encaixar, no trajeto, uma experiência típica do pobre brasileiro, tal como essa observada em 1969 (2012, p. 235).

Por meio da jornada do herói de ida à cidade-grande e retorno ao mato-virgem, Joaquim Pedro de Andrade inscreveu a face de exclusão tão característica dos processos modernizadores no Brasil. São perceptíveis as preocupações sociohistóricas do cineasta, sobretudo daquela parte da história brasileira marcada pelo fim da monarquia e início do período republicano, entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. De maneira geral, esse período foi

⁶⁹ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Plano 100.

⁷⁰ Anexo I: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Plano 101.

caracterizado pelo fim da escravidão, pela transformações na estrutura econômica, pela decadência das instituições monárquicas, pelo alinhamento das instituições à nova realidade social que se apresentava, pelo certo apoio a forças modernizadoras, por uma alta na dinamização nos setores financeiro, de infraestrutura, de industrialização que, na segunda metade do século XX, impulsionaram um certo modelo de desenvolvimentista no Brasil, tanto em nível público quanto privado, e que teve um importante impacto na política migratória interna do País.

Milton da Mata (1973, p. 715) comenta que, a partir da década de 1930, a migração interna passou a ter um papel importante na mudança da distribuição geográfica da população. Conforme as atividades produtivas evoluíam, a população ia deixando o campo e se dirigindo para as grandes cidades. Durante o período de 1940 a 1970, por exemplo, a população rural cresceu a uma taxa média anual de 1,8%, enquanto a urbana expandiu-se a 4,8%.

Nesse sentido, grandes metrópoles, como a cidade de São Paulo e a do Rio de Janeiro, tornar-se-iam exemplos de um expressivo crescimento demográfico, aliado a uma descontrolada expansão urbana, que relegou suas periferias como os únicos espaços para a população negra liberta da escravidão e para os migrantes que buscavam melhores condições de sobrevivência poderem ocupar e erguer, de maneira precária, suas habitações. Os subúrbios urbanos também se tornariam um espaço voltado para o estabelecimento de indústrias e fábricas, como uma expressão da onda desenvolvimentista brasileira. É por meio desse espaço urbano que os migrantes do mato-virgem, no primeiro momento, acessam a cidade-grande: Jiguê se deslumbra e se assusta com a região industrial, movimentada por carros e máquinas, enquanto Iriqui caminha fascinada pelas ruas repletas de *outdoors* com propagandas publicitárias.⁷¹ Esse tema geral do desenvolvimentismo, da cidade e da política migratória interna desenha um conceito-imagem importante e se instaura como uma porta de entrada cinematográfica para Joaquim Pedro recriar a obra de Mário de Andrade e aproximar sua adaptação dos debates políticos e sociais de sua época.

É fundamental salientar que, com a intensificação da transição demográfica no Brasil, impulsionada a partir de 1940, o processo de urbanização brasileiro teceu relações diretas com as transformações estruturais na economia brasileira. Esse conjunto de aspectos atrelou os diferentes momentos do crescimento econômico nacional ao comportamento da indústria

⁷¹ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Plano 101.

(BONELI, 2006, p. 386 *apud* SGROI; KOURY, 2019, p. 111). Dessa forma, “a transferência de capitais gerados na atividade agrária para as incipientes indústrias locais criou as bases para o desenvolvimento industrial.” (Ibid., p. 111). É desse contexto socioeconômico que os anti-heróis da brasilidade, o Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade e o Jeca Tatu de Monteiro Lobato e Amácio Mazzaropi são construídos.

Já nas sequências de regresso ao mato-virgem⁷², o narrador retoma sua função de sublinhar ao espectador o que aparece em cena. O retorno começa com Macunaíma trajado ao estilo do *cowboy* americanizado, em posse da pedra muiraquitã, acompanhando de uma bela moça, carregando inúmeros produtos da cidade-grande e com enorme sentimento de satisfação: *Então, os três manos voltaram pra querência deles. Estavam satisfeitos, porém o herói ainda mais contente que os outros, porque tinha os sentimentos que só um herói pode ter: uma satisfação imensa.* Logo em seguida, a voz *off* comenta novamente que Macunaíma *levava com ele o que mais o entusiasmara na civilização da cidade, e a moça chamada Princesa, que era bem elegante.*

Na chegada à cidade-grande, o sentimento de Macunaíma é diferente do da partida. O que era estranhamento se torna identificação. Ao andar pela primeira vez nas ruas da cidade-grande cheias de pessoas e carros, o herói *ficou muito preocupado, mas, por outro motivo, já não sabia mais quem era máquina quem era gente na cidade.*⁷³ Já na partida, Macunaíma está tomado pelo deslumbre com a cultura consumista da metrópole, completamente identificado às formas sociais da modernidade. Em um primeiro momento, o consumo é a principal expressão desse sentimento de *satisfa enorme*. Mais adiante, o consumo já não o satisfaz, e o herói começa sua derrocada melancólica, momento em que Joaquim Pedro de Andrade apontou sua crítica cultural à sociedade moderna. O cineasta questiona a ideia de consumo e de desenvolvimentismo relacionadas às novas faces do imperialismo cultural e econômico dos Estados Unidos da América. Joaquim Pedro construiu essa crítica por meio da relação entre campo e cidade, por meio da metrópole e de suas formas sociais, tentando evidenciar, no arco migratório de Macunaíma, os simulacros da modernidade.

A melancolia do herói está diretamente relacionada à saudade de Ci, à nostalgia de sua terra natal e à ilusão com as coisas da cidade-grande. Ao se aproximarem da tapera – a antiga

⁷² Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Planos 286 a 291.

⁷³ Anexo I: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Plano 101.

casa de Macunaíma e seus manos – começa a tocar, em *off*, a seguinte música *Paisagens da Minha Terra*, de Francisco Alves⁷⁴:

Longe na imensa cordilheira
O sol vai se escondendo
Muito além, além
Foge só
Sem mais ninguém
Sobe a serra inteira
Qual um sonhador descrente que se vai
Fico mais triste que a tristeza
Que a própria natureza quando a tarde cai
Também meus olhos perdem-se na serra
Eu sou o sol, meu amor é a terra

Desse modo, a tristeza se torna irremediável para o herói. A chegada ao mato-virgem é a expressão da decadência. O local chamado Pai da Tocandeira está tomado por matos, as plantações bananeiras estão secas, e a maloca está destruída. Macunaíma foi tomado por um desânimo generalizado, seus manos foram embora, Princesa (Carolina Whitaker) o abandonou, e o herói ficou sozinho, acompanhado somente da pedra muiiraquitã e de um papagaio para quem contava suas gloriosas aventuras na cidade-grande. Ao longo das cenas que compõem a sequência final⁷⁵, Joaquim Pedro constrói uma atmosfera de pouca dinamicidade: com a câmera fixa e enquadramentos mais abertos, os planos tendem a ser estáticos, longos, com maior abertura para a percepção do tempo e da solidão do herói. Macunaíma se torna uma figura desolada, solitária e doente – perdeu todos os dentes. Stam (2008, p. 345) comenta que, nessa sequência final, o protagonista “encarna a figura do Jeca Tatu, o caipira desdentado criado por Monteiro Lobato.”

No momento da produção de *Macunaíma* (1969), o personagem Jeca Tatu do escritor Monteiro Lobato já havia se popularizado no Brasil, tanto por meio da literatura quanto do

⁷⁴ Anexo I: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Plano 289.

⁷⁵ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Planos 300 a 303.

cinema. Tal como o *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, o Jeca Tatu se estabelece como uma síntese simbólica de semânticas em disputas no Brasil, na primeira metade do século XX. Dentre as várias facetas que o Jeca Tatu agrega, uma que convém mencionar, de antemão, é a personificação das precariedades que assolam as populações rurais no Brasil e o atraso econômico e político do País. Nessa linha interpretativa, é compreensível a transformação de Macunaíma em Jeca Tatu na recriação de Joaquim Pedro⁷⁶, visto que ambos os personagens, além de tensionarem as fronteiras entre campo e cidade, são construções fundamentais para entender as disputas simbólicas que envolvem os debates de nação, identidade e modernidade no Brasil.



Tanto Macunaíma como Jeca Tatu são uma espécie de anti-heróis que carregam a preguiça como traço formador de sua brasilidade. Não gratuitamente, Macunaíma metamorfoseia o Jeca Tatu justamente no ápice de sua derrocada. Nesse momento do filme, Joaquim Pedro de Andrade transforma seu Macunaíma em um Jeca Tatu que incorpora tanto as características das primeiras fases da história do personagem – ligadas à sua criação e à reinterpretação realizadas por Monteiro Lobato –, quanto as características de sua fase posterior – relacionadas à recriação e à adaptação para o cinema, por Amácio Mazzaropi.

De um lado, o Macunaíma adoentado, desdentado, tomado pela preguiça e pela melancolia parece se aproximar de um segundo momento da construção do personagem caipira, quando Monteiro Lobato, amparado nas contribuições do livro *Saneamento Básico no Brasil*⁷⁷, revisa a construção do Jeca Tatu e justifica sua condição indigna às doenças endêmicas, à falta de saneamento básico e à falta de uma atenção básica à saúde que afetavam as populações rurais. Em um primeiro momento, Lobato havia construído o personagem caipira como a

⁷⁶ Sobre mais aproximações entre os personagens, recomenda-se a tese de Carmen Lucia de Azevedo: *Jeca Tatu, Macunaíma, a preguiça e a brasilidade*, defendida em 2012, na Universidade de São Paulo, pelo Programa de Pós-Graduação em História Social.

⁷⁷ O livro é o resultado do relatório da expedição científica realizada pelos pesquisadores Belisário Penna e Arthur Neiva para o Instituto Oswaldo Cruz, em 1912. Ao longo de meses, os pesquisadores percorreram vários estados brasileiros e investigaram as causas das más condições de saúde e de vida da população rural do Brasil.

representação da degenerescência do homem do campo, do caboclo, que estava diretamente associada a ideais racistas devido à sua condição miscigenada. Alguns anos depois, ao tomar contato com esses estudos e pesquisas sobre a falta de saneamento básico nas zonas rurais e a relação direta com doenças, o escritor paulista entende que a situação do caboclo, do homem do campo, a qual ele criticara, tem relação direta com o “subdesenvolvimento, que gera a fome, a doença e a miséria. [...] Ao verificar que o homem é produto do seu meio – e não o contrário –, Lobato ‘pede perdão ao Jeca, dizendo tê-lo ignorado doente’” (SGROI; KOURY, 2019, p. 115).

Apesar de entender o protagonismo das variantes socioeconômicas e sanitárias no processo de precarização e vulnerabilização das populações rurais, Monteiro Lobato não abandona as ideias racistas e eugenistas muito populares no período da Primeira República (1889-1930). Alinhado também ao lamarckismo (STANCIK, 2005, p. 50), a nova interpretação que Lobato dá ao Jeca Tatu se relacionava à defesa dos processos modernizadores, especialmente daqueles voltados para as campanhas em favor do saneamento, da melhoria das condições sanitárias e de saúde das populações rurais, porém, para Lobato, essas campanhas em favor da melhoria das condições de vida do homem do campo estavam à revelia de teorias higienistas e eugenistas que promoveriam a cura das doenças do Jeca Tatu como um recurso para o melhoramento de sua raça; tanto que, em 1922, essa nova interpretação do personagem dá origem ao Jeca Tatuzinho e, em 1925, Lobato estabelece uma parceria comercial com o seu amigo Cândido Fontoura, dono de laboratório farmacêutico que lançou o tônico vitamínico chamado Biotônico Fontoura, do qual é associada a melhora de Jeca Tatuzinho. Esse tônico é um remédio que seria capaz de melhorar a saúde e a vitalidade das pessoas e que, devido à associação publicitária com o personagem Jeca Tatuzinho, foi utilizado como um produto que poderia ajudar a superar as dificuldades de saúde das populações rurais.

É conveniente fazer um rápido desvio para contextualizar que o lamarckismo é uma teoria evolutiva baseada nas contribuições do biólogo francês Jean-Baptiste de Lamarck (1744-1829). De maneira geral, a teoria se baseia em dois princípios: a lei do uso e desuso e a lei da herança de características adquiridas. Nesse sentido, vários intelectuais e cientistas do século XX entendiam que as pessoas poderiam adquirir características novas durante suas vidas e, em seguida, transmiti-las para seus descendentes, permitindo que essas características fossem gradualmente incorporadas na população ao longo do tempo. Por isso, no Brasil, após algumas pesquisas constatarem que a falta de saneamento básico estava diretamente relacionada às

malezas das populações rurais, houve um esforço de intelectuais e cientistas em defenderem a necessidade de saneamento básico para essas populações, na expectativa de um suposto melhoramento dessas raças consideradas degeneradas. Portanto, no País, houve um alinhamento entre as teorias lamarckistas e eugênicas, das quais o escritor Monteiro Lobato foi um dos maiores representantes.

Retornando aos personagens, além do Jeca Tatuzinho, Lobato também criou, alguns anos depois, o personagem Zé Brasil como mais uma reinterpretação do Jeca Tatu. Esses novos personagens passaram a protagonizar uma história de superação das vulnerabilidades impostas às populações rurais e uma tomada de consciência política, na medida em que as doenças e as mazelas que acometiam seus personagens eram tratadas. Essas novas criações começaram a entender a situação de exploração a que o homem do campo estava submetido devido à força dos grandes latifúndios, à ausência do poder público, à predominância de estruturas de poder arcaicas e à alta concentração de renda e de terras. Nesse momento, Lobato também associa sua crítica social ao debate pela reforma agrária e, nesse âmbito, evidencia sua própria aproximação das ideias e posições políticas do Partido Comunista, às quais ele se aproximou em seus últimos anos de vida (SGROI; KOURY, 2019, p. 115-116).

Além disso, o personagem do Jeca Tatu ganhará uma outra camada ao ser recriado para o cinema pelo ator, produtor e cineasta brasileiro Amácio Mazzaropi. Com direção de Milton Amaral, a primeira produção cinematográfica sobre o Jeca Tatu data de 1959, produziu-se pela PAM Filmes, produtora do próprio Mazzaropi. Os autores Sgroi e Koury (2019, p. 119) comentam que o Jeca Tatu do cinema se aproxima mais do debate que tensiona a relação entre campo e cidade, de maneira a exaltar o campo e tecer críticas à vida urbana.

Essa versão do caipira no cinema também se alinha ao debate com a classe proletária, ao estabelecer uma visão crítica às relações de exploração, de opressão e de exclusão que permeiam a vida urbana, o modelo de desenvolvimentismo industrial e a modernidade (Ibid., p. 120). Apesar de se apropriar de algumas características das primeiras construções do Jeca Tatu, como a preguiça e a ingenuidade, Mazzaropi distancia o personagem da ideia eugenista por trás do Jeca Tatuzinho do Biotônico Fontoura e daquela ideia do camponês curado das mazelas, que tomou consciência política e se tornou um revolucionário. O ator tende a aproximar o Jeca Tatu da imagem do camponês conservador, avesso à vida urbana e ao desenvolvimentismo industrial.

O Jeca mazzaropiano tornou-se, assim, **um arquétipo da resistência da cultura das populações rurais frente à cultura urbana**, curiosamente mais próximo à visão crítica do processo de modernização do País perfilada por Lobato em *Zé Brasil* do que à do positivismo higienista que ele propagou no Jeca do Biotônico Fontoura (Ibid., p. 120. Grifo nosso).

Ainda que conserve características daquele caipira doente e à míngua das primeiras construções de Monteiro Lobato, a abordagem que Joaquim Pedro de Andrade dá a Macunaíma parece se aproximar mais da crítica social do Jeca Tatu *mazzaropiano* ao questionar o modo de vida urbano industrial, os padrões de consumo, as migrações internas, os processos modernizadores e urbanizadores das grandes metrópoles. Tal como a improdutividade e o desânimo do Jeca Tatu do cinema, o marasmo e a decadência de Macunaíma parecem estar relacionados à sua diferença cultural com a cidade-grande e à insatisfação com o modo de vida urbano que a metrópole lhe oferecera e que fora incapaz em suprir suas expectativas, seus desejos e sua saudade de Ci.

Ao abandonar a cidade-grande, retornar ao mato-virgem, metamorfosear o Jeca Tatu desdentado e doente, Macunaíma também se relaciona ao debate da pobreza e ao abandono que acomete o homem do campo, tanto aquele que permanece vulnerabilizado nas zonas rurais quanto aquele que resolveu migrar para as grandes metrópoles e ainda permanece em situação de vulnerabilidade social, econômica e sanitária. Nesse caso, Macunaíma metamorfoseia um Jeca Tatu que se tornou o emblema cultural da transição demográfica pela qual o Brasil atravessou ao longo do século XX (SGROI; KOURY, 2019).

Canibalismo dos fracos

A sequência final⁷⁸ do filme desemboca com Macunaíma sendo comido pela sereia Iara, momento em que a recriação de Joaquim Pedro de Andrade ganha um tom muito diferente do da rapsódia de Mário de Andrade. O trágico fim de Macunaíma é permeado por um pessimismo irremediável, pois, em vez de ele ascender ao céu e virar constelação, o herói é puxado para o fundo do rio e devorado por uma das personagens mais populares do folclore brasileiro. Sobre esse desfecho do filme, Bentes (1996, p. 96) comenta que, inicialmente, a ideia foi sugerida para uma suposta adaptação cinematográfica de Pedro Malazartes: “o crítico Ronald Monteiro

⁷⁸ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Planos 303 a 311.

conta que o final de *Macunaíma*, diferente do livro, foi sugerido numa mesa do antigo restaurante Zeppelin, na Visconde de Pirajá, frequentado por Joaquim.”



De maneira sumária, Joaquim Pedro concebeu a história de um herói derrotado e devorado pelo próprio Brasil. Assim, a naturalidade por meio da qual o tema do canibalismo se inscreve reiteradamente em *Macunaíma* (1969) desenha a curvatura de sua crítica social, pois a fome dos personagens – seja de sedução, sexual, alimentar, capitalista – enseja as mais variadas expressões de canibalismo.

Pessoas famintas que se comem; um ogro que oferece um pedaço de sua perna a Macunaíma; a guerrilheira que o devora sexualmente; o canibal gigante capitalista Pietro Pietra, com sua sopa antropófaga; a esposa do capitalista, que quer comê-lo vivo; e, finalmente, a sereia devoradora de homens que o seduz para sua morte (STAM, 2008, p. 342).

Essa naturalidade do tema canibalesco, na visão de Joaquim Pedro, está relacionada à ideia de que todo consumo, em algum nível, está reduzido ao canibalismo. Em geral, as relações sociais, trabalhistas, políticas, amorosas, sexuais, econômicas são, em sua base, canibalescas (ANDRADE, 1982, p. 82-83).

Como o próprio Joaquim Pedro de Andrade diz no texto de apresentação do filme, na ocasião de sua estreia mundial no Festival Internacional de Cinema de Veneza, em 2 de setembro de 1969, o canibalismo é o modo exemplar de consumo adotado pelos povos subdesenvolvidos (1982, p. 82). Nessa linha interpretativa, o cineasta então discorre sobre a

ideia do canibalismo dos fracos, por meio da qual direciona uma crítica ao próprio movimento da esquerda.

Aqueles que podem, ‘comem’ os outros através do consumo de produtos ou mais diretamente, por meio das relações sexuais. O canibalismo se institucionalizou e habilmente se disfarçou. Os novos heróis, ainda em busca de uma consciência coletiva, tentam devorar aqueles que nos devoram. Porém, ainda fracos, eles mesmos são transformados em produtos pela mídia e consumidos. A esquerda, enquanto é devorada pela direita, tenta se disciplinar e se purificar ao consumir a si mesma – uma prática que é simplesmente um canibalismo dos fracos. A igreja celebra a comunhão ao comer Cristo. Vítimas e algozes são um só; devorando a si mesmos. Tudo, seja no coração ou na mandíbula, é alimento a ser consumido. **Enquanto isso, vorazmente, as nações devoram seu povo. Macunaíma é a história de um brasileiro devorado pelo Brasil** 79 (Ibid., p. 83. Grifo nosso).

Em resposta à influência europeia na cultura e nas artes brasileiras, a agenda antropofágica de Oswald de Andrade propõe o consumo crítico e criativo de influências estrangeiras, com o objetivo de degluti-las e transformá-las em algo próprio, voltado para a valorização do que é nacional, local e que esteja o mais limpa possível dos rastros estrangeiros. Oswald data seu *Manifesto Antropofágico* do ano 374, tendo como marco temporal o suposto ano de 1554, quando o bispo português Dom Pedro Fernandes Sardinha teria naufragado no litoral Nordeste brasileiro e morrido como vítima sacrificial dos índios Caetés.

Em comentários sobre o manifesto, Souza (1976, p. 6) aponta que Oswald “busca uma marcação temporal para a existência brasileira, que no Manifesto começa com o primeiro ato antropófago conhecido oficialmente; o Bispo Sardinha, isto é, Pero Fernandes (?/1556)”. No entanto, Souza (Ibid., p. 6) também afirma que Oswald teria se equivocado com a data, visto que acrescentou dois anos entre a data de morte do bispo e a data de lançamento do manifesto, e sugere que o modernista parece desconhecer as cartas de Américo Vespúcio, que trazem o relato de um aventureiro florentino que diz ter assistido a um ritual antropofágico, com um europeu como vítima, no ano de 1501, na Praia dos Marcos, Rio Grande do Norte.

⁷⁹ Tradução livre: “Those who can, “eat” others through their consumption of products, or even more directly in sexual relationships. Cannibalism has merely institutionalized itself, cleverly disguised itself. The new heroes, still looking for a collective consciousness, try to devour those who devour us. But still weak, they are themselves transformed into products by the media and consumed. The left, while being devoured by the right, tries to discipline, and purify itself eating itself – a practice that is simply the cannibalism of the weak. The church celebrates communion by eating Christ. Victims and executioners are one and the same; devouring themselves. Everything, whether it be in the heart or in the jaw, is food to be consumed. Meanwhile, voraciously, nations devour their people. Macunaíma is the story of a Brazilian devoured by Brazil.”

Então, o canibalismo ameríndio, do qual Oswald se inspira para a construção do *Manifesto Antropofágico*, toma como premissa o ato de tragar, assimilar e deglutir o inimigo em vez de escravizá-lo. A agenda antropófaga oswaldiana se inspira, portanto, nos supostos atos canibais de nativos brasileiros contra seus inimigos – o estrangeiro colonizador nos casos anteriores – como um ato de apropriação entre grupos socioculturais diferentes, a fim de tomar para si características de um grupo com a finalidade de transformá-las em suas próprias em um movimento para afirmação cultural de ideias e formas artísticas nacionais. No canibalismo oswaldiano, a relação de poder se estabelece do mais fraco para com o mais forte, ou mesmo do colonizado para o colonizador. Assim, o indivíduo sujeito às imposições estrangeiras consome o agente dessas imposições, buscando se apropriar das características do outro e transformá-las em suas próprias.

Joaquim Pedro de Andrade toma esse enunciado geral do Movimento Antropofágico para pensar a antropofagia entre iguais, o canibalismo interno a um mesmo grupo. Ao revisar o programa antropofágico oswaldiano, o cineasta atualiza o próprio modernismo ao complexificar – política e esteticamente – o canibalismo modernista. De certa maneira, Joaquim Pedro reorganiza a dinâmica de poder canibalesca ao tratar da ação predatória entre agentes de um mesmo grupo cultural/identitário/social e, dessa maneira, insere mais nuances à antropofagia oswaldiana, quando pensa a dinâmica das relações de classe, da dominação sexual e dos grupos políticos como canibais de si mesmos: o chamado canibalismo dos fracos, em que “vemos ricos devorando os pobres, e os pobres, em desespero, devorando uns aos outros” (STAM, 2008, p. 342).

A partir desse crivo oswaldiano e passando, também, por uma popularização das formas cinematográficas, Joaquim Pedro sintetiza *Macunaíma* (1969) em sua faceta política e estética. A rapsódia de Mário é decantada pelo filtro do *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade. Essa operação funcionou como uma ferramenta para ancorar esteticamente as críticas que envolviam o contexto sociopolítico do Brasil naquele momento.

Essa operação também funcionou como uma atualização do modernismo; tomando por base que o projeto modernista era mais nacional do que social, o Cinema Novo inverteu essa prioridade sem renunciar ao nacionalismo (PARANAGUÁ, 2014, p. 134). Portanto, *Macunaíma* (1969), como um filme da fase final do Cinema Novo, representou, também, o acerto de contas do próprio movimento com o povo brasileiro. Isso ocorreu tanto no âmbito de sua crítica social, vinculada a uma estética popular inspirada nas tradições cinematográficas

chanchadescas, quanto pelo seu sucesso de público e êxito de mercado, algo inédito no rol das produções cinemanovistas.

É possível pensar o canibalismo dos fracos de Joaquim Pedro como um manifesto que denunciava as novas faces do imperialismo estadunidense em países da América Latina, a situação de miséria social e de atraso econômico que pesava sobre o Brasil, tal como Glauber Rocha fez com o manifesto da *Eztetyka da Fome 65* ao denunciar as condições subdesenvolvimento técnico e econômico de países latino-americanos. Nesse âmbito, a canibalização é quase inevitável e relega um destino trágico ao povo brasileiro, fruto das condições derrotistas impostas ao País.

***Mise-en-scène* da mestiçagem**

Algumas das sequências de *Macunaíma* (1969) parecem ser o emblema da própria ideia de filme-síntese, especialmente as sequências iniciais⁸⁰ de apresentação da dinâmica da família no interior do mato-virgem e as sequências⁸¹ da feijoada antropofágica no castelo do gigante Venceslau Pietro Pietra. No conjunto dessas cenas, às quais focar-se-ão as análises, há vários elementos cênicos que inscrevem uma ideia de hibridismo cultural, étnico e geográfico que suspendem categorias de percepção pré-estabelecidas e inscrevem novas ideias e construções simbólicas acerca desses temas.

Nessas primeiras sequências, a ideia de filme-síntese se conecta diretamente à ideia *mise-en-scène* da mestiçagem elaborada por Robert Stam (2008, pg. 343).

Os nomes dos membros da família – Macunaíma, Jiguê, Manaape – são indígenas, mas a família é ao mesmo tempo negra, índia e europeia. Significativamente, Mário de Andrade ignorou sua fonte antropológica para a tribo de “tupanhuma” (negro). **O *décor* e o figurino são oxímoros, sincréticos, culturalmente miscigenados.** A cabana que serve de maternidade é metade sertaneja e metade indígena: a maneira de dar à luz, de pé, para a aproveitar a força da gravidade, é indígena (Grifo nosso).

⁸⁰ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Planos 29 a 97.

⁸¹ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Planos 268 a 285.

Assim, os corpos dos personagens conjugam um hibridismo racial, de gênero, geracional, folclórico, carnavalesco e político. Valendo-se desses corpos, Joaquim Pedro de Andrade questionou a ideia de democracia racial tão reforçada pela ditadura militar no Brasil.

Por sua vez, a índia tapanhumas, que é branca, velha e com traços masculinos, tem três filhos com características bem diferentes entre si: Maanape é branco, loiro, velho e está caracterizado com trajes de um sacerdote religioso; Jigüê é negro, jovem, másculo, *na força do homem* e está caracterizado com um sobretudo com cores e estampas africanas; Macunaíma também é negro, é uma criança interpretada por um ator adulto e está caracterizado com uma túnica infantil, que algumas crianças usavam antigamente.

Nessas sequências iniciais de apresentação dos personagens, a estética *kitsch*, vulgarizada, pela qual os personagens se erguem, constrói uma atmosfera dúbia, à medida que não dá para saber realmente o que está sendo apresentado ao espectador. Os signos se bagunçam, as formas se sobrepõem e geram uma falsa percepção de descuido formal, os debates propostos soam reciclados e sem acuidade. Com essa articulação, o significante e o significado são constantemente associados a outros que não possuam uma relação comumente estabelecida (DERRIDA, 2008, p. 56). É nesse lugar que Joaquim Pedro inscreve e rearranja ideias e pensamentos ao brincar com eles elementos internos da obra e reorganizar semânticas em *Macunaíma* (1969). Por outro lado, o feio, o extravagante, o sarcástico, o envelhecido, o burlesco, o grotesco e o impreciso operam, como aponta Hirano (2013, p. 370), por meio da “dessacralização e atualização do clássico da literatura brasileira”.

Nesse momento, a *mise-en-scène* da mestiçagem se inscreve por intermédio dessa operacionalização formal. O fato de a família ser composta por uma índia idosa e branca, que pare dois filhos negros e um filho branco, pode soar, de imediato, como uma indolência de Joaquim Pedro. No entanto, é pelo exagero e pelo descomedimento que o cineasta faz um filme antirracista que, além de questionar o racismo reforçado pela ditadura militar, também reabre o debate sobre malandragem nos anos de 1970 (HIRANO, 2013, p. 379). De acordo com Hirano (2013, p. 391), coincidentemente ou não, vale observar como o tema da malandragem ganhou espaço, no fim dos anos de 1960 e início de 1970, tornando-se pauta nas produções culturais, artísticas e intelectuais do período:

dois anos depois do lançamento do filme de Joaquim Pedro, Antônio Cândido publica o artigo *Dialética da malandragem*, clássico em que comenta a importância especial do malandro para a sociedade brasileira em períodos de modernização conservadora.

Há, portanto, dois momentos marcantes no filme caracterizados por uma transformação racial, em que o Macunaíma negro (Grande Otelo) se transforma no Macunaíma branco (Paulo José)⁸²: o primeiro é quando a índia tapanhumas manda Sofará dar um jeito em Macunaíma – *Sofará! Ô, Sofará! Leva esse diabo daqui, senão eu enlouqueço. Pode dar uma armadilha para ele, pode fazer qualquer coisa, mas some com ele daqui.*⁸³ Ao terminar de montar a armadilha para caçar anta, no meio da mata, Sofará dá um cigarro de pitum para Macunaíma, e ele se transforma em um *príncipe lindo* e branco. Ao se transformar no príncipe, o Macunaíma negro, que nascera feio, agora se torna branco e lindo. A ironia dessa cena é que o belo príncipe branco está carnavalizado e caracterizado com uma roupa quase toda em papel machê, bem colorida, em tons de fúcsia, rosa, verde, azul e amarelo, com um manto estampado, chapéu com penas coloridas, uma meia-calça branca e mangas compridas bufantes. Tal como a fragilidade e a falta de durabilidade do papel machê, a caracterização do príncipe o aproxima mais de uma alegoria do transitório, do precário, daquilo que não tem durabilidade, aliado ao fato que a branquitude e a beleza do príncipe acabam, assim que passa o efeito do cigarro mágico, reforçando esse caráter de transitoriedade.



Stam (2008, p. 348), ao comentar a leitura de Randall Johnson, diz que essa sequência foi interpretada como racista por plateias norte-americanas e pontua que ela é, na verdade, “uma farpa satírica contra o ‘milagre econômico’ do final dos anos 1960”. A caracterização de Sofará – o vestido feito de saco de trigo, com o símbolo da cooperação dos EUA com outros povos, descrito anteriormente – e a música carnavalesca interpretada por Príncipe Pretinho e Dalva de Oliveira, *Pery e Cecy*, que toca em *off*, reforçam essa sátira. Aliado a isso, o figurino de Sofará representa uma nova face do imperialismo dos Estados Unidos da América disfarçado de uma “Aliança para o Progresso”, e a música referencia o romance indianista de José de Alencar, em que Macunaíma seria Peri – o distinto e valente jovem indígena –, e Sofará seria Ceci – a jovem descendente de uma elite colonial europeia. A tensão civilizatória entre colonizados e

⁸² Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Planos 58 e 96.

⁸³ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Plano 56.

colonizadores, que os personagens do romance representavam, dilui-se no filme e se transforma no que seria uma aliança entre o “herói da nossa gente” e a potência imperialista. No caso, uma aliança enganosa e frágil, tal como o príncipe e suas vestes de papel.

Já na segunda transformação racial, Stam (2008, p. 349) considera que há uma crítica mais direcionada à “ideologia do embranquecimento” e à ideia de “democracia racial”, que foram bastante reforçadas durante a ditadura militar. A sequência⁸⁴ que conduz essa transformação começa com a morte da índia tapanhumas e a migração da família para a cidade-grande. No caminho, o grupo se depara com uma fonte d’água que brota do chão. Ao se banhar na água, Macunaíma começa a gritar de felicidade ao se perceber embranquecido. Jiguê também corre em direção à fonte, mas a água para de jorrar, e ele fica de quatro sob a poça lamacenta que restou do banho de Macunaíma. Em *off*, começa a tocar a música *Sob uma cascata*, interpretada por Francisco Alves.



Stam (2008, p. 349) comenta que essa música é uma versão da canção

tirada do musical *Footlight Parade* (1933) de Lloyd Bacon, filme cujos números musicais eram dirigidos por Bubsy Berkeley. A escolha aparece especialmente apropriada quando lembramos que a inspiração diegética original para o número musical de “*By a Waterfall*” era de crianças negras brincando sob a água espirrada por um hidrante do Harlem, visão que sugere ao personagem de James Cagney as espetaculares possibilidades de cachoeiras banhando corpos brancos. A alusão é ricamente sugestiva, evocando não somente o jogo complexo entre negro e branco, mas também a relação entre comédia musical norte-americana e as suas imitações carnavalescas brasileiras nas chanchadas, gênero no qual Grande Otelo era o astro mais famoso.

No filme e no livro, essa sequência se refere a um mito amplamente difundido no imaginário popular acerca da origem da diversidade racial e étnica brasileira. De acordo com essa lenda, todas as pessoas nasceriam negras, mas aquelas que pisassem na água que preenche

⁸⁴ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Planos 95 e 96.

uma pegada deixada por São Tomás se tornariam brancas (STAM, 2008, p. 349). No entanto, na obra literária, é Maanape o personagem que só consegue molhar as palmas das mãos e a sola dos pés porque Jiguê já havia esborrifado “toda a água encantada para fora da cova” ao se banhar e ficar da “cor do bronze novo” (ANDRADE, 2022, p. 71). Na obra filmica, Joaquim Pedro elimina essa figura do indígena como uma etapa intermediária que alimentava a ideologias racistas acerca do embranquecimento da população brasileira, muito populares entre o final do século XIX e durante o século XX, em que o branco era o padrão a ser alcançado, e o negro e os indígenas seriam raças inferiores. Assim, no filme, é Jiguê que tenta se banhar na água e só consegue clarear as palmas das mãos e dos pés⁸⁵.

Convém destacar que, no filme, Maanape é um personagem interpretado por um homem branco (Rodolfo Arena) e Jiguê, um personagem interpretado por um homem negro (Milton Gonçalves), que assume as características do Maanape do livro. Joaquim Pedro de Andrade, portanto, recria para o cinema o episódio do livro dando maior destaque à tentativa de embranquecimento do personagem negro, talvez como um esforço crítico à ideia de democracia racial reforçada pela ditadura militar.

Já essa figura de São Tomás também é conhecida popularmente como São Tomé ou, no Brasil, Sumé, o mito relacionado a essa figura funcionaria “como uma solução histórica ou uma tentativa intelectual e imaginária de ligar o Brasil à Ásia e ambos à cosmologia cristã” (BROCCO, 2020, p. 126). Mário de Andrade referencia esse mito no episódio em que

o herói depois de muitos gritos por causa do frio da água entrou na cova e se lavou inteirinho. Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era **marca do pezão de Sumé**, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra indiada brasileira (ANDRADE, 2022, p. 70. Grifo nosso.).

A apropriação desse mito pelo autor serve para ilustrar a constituição étnico-racial brasileira: “nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pezão do Sumé. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco atirando água pra todos os lados, só conseguiu ficar da **cor do bronze novo**” (Ibid., p. 70-71. Grifo nosso.). Nessa abordagem, Mário de Andrade faz um certo apanhado das teorias racistas e eugenistas difundidas no Brasil.

⁸⁵ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Plano 96.

Por outro lado, a ideia de *mise-en-scène* da mestiçagem se conecta, também, ao hibridismo cultural expresso, sobretudo nas cenas da feijoada antropofágica⁸⁶ no castelo do Gigante Venceslau Pietro Pietra. Nessa sequência, o personagem do Gigante, que é devorador de tudo, parece ser o catalizador dessa ideia de síntese. Não dá para saber exatamente a nacionalidade do Gigante, como dito anteriormente; supondo que seja italiana devido à sua macarronada e ao seu sobrenome, ainda que o primeiro nome seja de origem eslava, e a origem de seu sotaque seja indecifrável. O que importa, no entanto, como aponta Bentes (1996, p. 94), é entendê-lo como um estrangeiro, industrial, novo rico, perverso, voraz, *kitsch* e que “tem todas as características da elite rural-feudal e do capitalismo urbano-industrial” e que morre engrossando o caldo de sua própria feijoada antropofágica.



No livro, Mário de Andrade (2022, p. 226) descreve esse episódio da seguinte maneira: “Deu um arranco. Os espinhos ferraram na carne do gigante e o sangue espirrou. A caapora lá embaixo não sabia que aquela sangueira era do gigante dela e aparava a chuva na macarronada. Molho engrossando”. Já no filme, ao contrário da obra literária, Joaquim Pedro de Andrade recria a morte do Gigante que, em vez de cair numa “tachada de macarrão”, cai numa grande feijoada de corpos humanos feita na piscina de seu castelo, cuja locação é o Parque Lage, na cidade do Rio de Janeiro.

A troca da macarronada pela feijoada é uma escolha formal que se alinha diretamente àquela ideia de uma *mise-en-scène* da mestiçagem. A feijoada é um dos maiores símbolos da

⁸⁶ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Planos 268 a 285.

noção de brasilidade herdada do projeto modernista, que se transformou em um produto cultural muito popular, com influências indígenas, europeias e africanas.

Nessa perspectiva, Dória (2009, p. 1 *apud* LEME, 2013, p. 6) destaca que

o feijão aparecia frequentemente nos escritos sobre os costumes populares dentro do debate modernista, nos retratos do Brasil. “Pois é apenas a partir do Modernismo brasileiro nos anos 1920 que o discurso sobre o feijão se estrutura, fazendo dele um dos pilares do mito da nacionalidade tripartite do Brasil – a miscigenação dos índios, negros e brancos.”

Ainda relacionado a esse debate, Leme (2013, p. 6) comenta que o feijão não estava no eixo central da alimentação luso-americana, durante os primeiros séculos da colonização, ele, como alimento, só ganhou protagonismo nos hábitos alimentares brasileiros porque foi abraçado pela técnica europeia de preparado de alimentos com caldo. O feijão já era um grão presente na dieta indígena, mas era consumido sem caldo e de maneira secundária. A partir desse contexto, portanto, o feijão teria sido apropriado pela culinária portuguesa, visto que ele também cumpria a função de umedecer a comida, predominantemente seca. A feijoada seria uma derivação dessas adaptações alimentares a partir das diferentes influências culturais.

Nesse sentido, a recriação de Joaquim Pedro de Andrade se alinhou perfeitamente ao projeto modernista oswaldiano, no sentido de tomar a feijoada como um elemento que é forjado, ao mesmo tempo em que forja uma identidade nacional. No imaginário popular e como prato culinário, a feijoada nasceu como esse símbolo da miscigenação racial nacional e se converteu em um símbolo identitário brasileiro, entretanto, no filme, Joaquim Pedro vira ao avesso esse símbolo nacional e constrói uma feijoada antropofágica, na qual as pessoas são jogadas dentro e morrem para engrossar seu caldo. Nesse momento, o cineasta voltou à ideia de um Brasil que devora o próprio brasileiro, ao desenhar um conceito-imagem que também aponta para as fragilidades da construção narrativa da noção de nação e para os limites do projeto modernista.

A chanchada cinemanovista: uma revolução simbólica em *Macunaíma* (1969)

O título se refere à descrição que Ivana Bentes faz de *Macunaíma* (1969), como uma “pós-chanchada cinemanovista afinada com o modernismo e o tropicalismo” (2007, p. 107).

Essa referência é rica analiticamente, pois elucida o paradoxo que envolve as formas artísticas da obra em análise aqui. Nessa perspectiva, o filme de Joaquim Pedro de Andrade se constrói como uma espécie de antítese do Cinema Novo e como uma síntese simbólica de alguns aspectos importantes da história do cinema brasileiro até o momento de seu lançamento. Ao positivar e reelaborar, ética e esteticamente, alguns padrões negativados por uma gramática cinemanovista, a obra se contrapõe e propõe novas formas poéticas para o próprio movimento quando a reconcilia com o grande público.

Além disso, é importante mencionar como *Macunaíma* (1969) figura expressões culturais aparentemente antitéticas, como o Cinema Novo e a Chanchada, ao se alinhar, mesmo que a contragosto de Joaquim Pedro de Andrade, ao Tropicalismo: “a empostação que pretendi dar a *Macunaíma* não se vincula à onda tropicalista, que, para mim, sempre foi completamente furada como movimento” (HOLANDA, 1978, p. 119).

A despeito dessa recusa do cineasta ao Tropicalismo, *Macunaíma* (1969) expressa formas artísticas e políticas características do movimento. Cabe localizar que o Tropicalismo caminha na tradição dos movimentos político-sociais dos anos de 1960, com uma arte e cultura de denúncia social, que traz para o espectro artístico e político uma aproximação com o debate e as tendências mundiais da contracultura, de tal maneira que os artistas vinculados ao movimento “conseguem reordenar e mudar a dicção das linguagens estéticas da época” bem como formular “as narrativas mais expressivas e as imagens mais contundentes sobre o Brasil” (VELOSO & MADEIRA, 1999, p. 186).

Em uma ação semelhante, o Tropicalismo, assim como o filme em análise aqui, revisita algumas propostas da primeira geração modernista, especialmente aquelas do movimento antropofágico. Nesse ambiente ativo de trocas culturais, o Cinema Marginal herda grande parte do legado Tropicalista, mas, ainda que esteja comumente vinculado ao Cinema Novo, *Macunaíma* (1969) está na dianteira dessa herança.

Tal qual as propostas tropicalistas, a adaptação cinematográfica que Joaquim Pedro faz da rapsódia de Mário de Andrade confronta um certo convencionalismo relacionado à alta cultura promovida pelas produções cinemanovistas, quando propõe alcançar, de maneira efetiva, um diálogo com as massas bem como fomentar uma renovação formal e temática dentro daquele movimento cinematográfico que já se propunha novo. Dessa maneira, em *Macunaíma* (1969), Joaquim Pedro vai “de mergulho na cultura popular, na chanchada, na televisão, no

teatro de revista, no filme erótico, na cafonice e na Jovem Guarda, todos esses tabus evitados pela intelectualidade brasileira” (SILVA, 2016, p. 291-292).

Esse novo tropicalista que se ergue é ainda o novo antropofágico, completamente inspirado na busca de um maior abasileiramento de formas e temas, tal qual as propostas oswaldianas, as quais Joaquim Pedro usou como lente para realizar sua adaptação cinematográfica do livro. O cineasta, então, percebeu uma necessidade de renovação formal e discursiva no âmbito do próprio Cinema Novo.

Eu achava que podia inclusive renovar o público de cinema, atrair aqueles que estavam afastados do cinema há muito tempo, o público da chanchada, por um caminho diferente, sem repetir as velhas fórmulas com variações. O *Macunaíma* é realmente diferente de tudo quanto foi feito em matéria de cinema, não pelo trabalho, mas em virtude do próprio livro [...]. Procurei fazer um filme sem estilo predeterminado. Seu estilo seria não ter estilo. Uma antiarte, no sentido tradicional da arte [...]. Não existem nele concessões ao bom gosto. Já me disseram que ele é porco. Acho que é mesmo, assim como a graça popular é frequentemente porca, inocentemente porca como as porcarias ditas pelas crianças (ANDRADE, 1979 *apud* SILVA, 2016, p. 294).

Nesse intuito, a carnavalização das formas em *Macunaíma* (1969), além de abrigar uma ideia de síntese, comporta, ainda, o próprio ato de renovação estético e conteudístico proposto pelo cineasta. A partir da leitura que Silva (2016, p. 291) faz da obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* de Mikhail Bakhtin, essa carnavalização assume um papel “de inversão e de questionamento dos padrões tradicionalmente estabelecidos”. Nesse compasso, a convergência das ideias tropicalistas com a obra de Joaquim Pedro abre caminho para reposicionar a própria Chanchada no âmbito do cinema brasileiro, sobretudo no âmbito do Cinema Novo.

É importante destacar que *Macunaíma* (1969) desafia todo um conjunto de diretrizes cinemanovistas fomentadas, especialmente pelo cineasta baiano Glauber Rocha, um dos principais agitadores do movimento. Para o cineasta, a Chanchada era a grande inimiga do Cinema Novo, ela era tida como um cinema alienante e incapaz de educar o povo, uma paródia autodepreciadora e a expressão de um popular que deveria ser negado por não ser suficientemente revolucionário.

Ainda que Rocha tenha sido o catalizador das críticas à Chanchada, Azevedo Júnior (2019, p. 42-44) comenta que alguns críticos e teóricos cinematográficos da época, como Paulo Emílio Salles Gomes, Alex Viany e Jean-Claude Bernardet, ecoavam essa mesma visão

negativa sobre o gênero. Nesse sentido, Farias & Leão (2022, p. 44-45) destacam que a estruturação do sistema sócio simbólico do audiovisual no Brasil era estimulada pela disputa pela hegemonia do Cinema Novo em relação à Chanchada, em que o movimento representava um cinema de entretenimento, enquanto aquele representava um cinema artístico de autor, comprometido com um projeto estético revolucionário e com a pretensão de intervenção nos espaços sociopolíticos, como uma espécie de oposição a modelo de deglutição popular de referências estrangeiras.

Macunaíma (1969) se apropria do modelo antropofágico oswaldiano a partir de algumas entradas diferentes. De um lado, o filme se vale do modelo de deglutição cultural promovido pelo Cinema Novo e remodulado pelo Tropicalismo; de outro, do modelo de deglutição cultural promovido pela Chanchada. Apesar de suas distintas abordagens para esses movimentos, a noção de popular é uma articulação chave em ambas as abordagens⁸⁷. No filme, esse popular se expressa na carnavalização de suas formas, como uma espécie de antropofagia carnavalesca.

Por esse motivo, Joaquim Pedro de Andrade desafia um olhar hegemônico imposto às formas do cinema moderno brasileiro, sobretudo pela contribuição do fotógrafo do filme, o italiano Guido Cosulich, que construiu imagens com um colorido saturado, sem preocupações com o balanceamento de luz ideal, tal como faziam algumas produções do Cinema Novo. Os fotógrafos cinemanovistas transformavam o desafio da luz tropical, do sol intenso do Brasil como parâmetro estético para si próprio, em um evidente esforço de distanciamento das diretrizes estéticas do cinema europeu e de exaltação desse tipo de Brasil, ao tomá-lo como modelo de apresentação para si e à luz das ideias oswaldianas, para a exportação (GUIMARÃES, 2018, p. 79).



⁸⁷ Para uma análise mais aprofundada das composições e das problematizações do popular brasileiro no formato de longa-metragem, no âmbito do disputado espaço sociossimbólico da cultura audiovisual no Brasil, recomenda-se a leitura do artigo *The Brazilian popular in cinematographic audiovisual culture* de Edson S. de Farias e Andrea B. Leão, publicado pela Revista Sociedade e Estado – Volume 37, Número 1, janeiro/abril 2022.



Em regime semelhante, vale citar o caso da fotografia superexposta e “estourada” de *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos. Luiz Carlos Barreto, o fotógrafo do filme, realizou um trabalho mais livre, experimental, sem filtros, com lente nua e com o máximo de iluminação natural, na tentativa de transmitir uma luz ofuscante, muito clara, a fim de caracterizar a seca e as altas temperaturas próprias da região de filmagem, o sertão brasileiro (GUIMARÃES, 2018, p. 78). Outro nome importante para essas práticas imagéticas – que se configuraram como um movimento estético baseado puramente na capacidade da lente, sem intermédio de filtros – foi o fotógrafo José Medeiros, irmão de Anísio Medeiros, este último responsável pela cenografia e figurinos de *Macunaíma* (1969).

Voltando ao filme em análise aqui, Ivana Bentes (1996, p. 95) nomeia essa estética de *Macunaíma* (1969) de Tropicolor⁸⁸, no qual as cores “desafiam o bom gosto, acentuam o kitsch novo-rico, o psicodelismo pop, as metáforas do nacional e do patriótico, as referências ao sanguinário e voraz.” No âmbito das dificuldades de adaptação cinematográfica do livro modernista, Joaquim Pedro comentou que “frequentemente, quando a forma literária parece insuscetível de gerar uma forma cinematográfica, é porque ela pode gerar **uma nova forma**” (Ibid, p. 98-99. Grifo nosso). Parece que *Macunaíma* (1969) é exitoso nessa proposta, tanto no âmbito estético como político.

Esse filme não tem um estilo definido; ele transita entre o pop e o erudito. No âmbito de sua estética, ele é bastante livre na maneira de fotografar, de dirigir, de atuar, possui uma

⁸⁸ Anexo III: Etnografia do filme *Macunaíma* (1969): Dos planos 127 ao 151; 182 ao 194; 268 ao 285; 286 ao 288.

cenografia e um figurino com cores saturadas, distante de uma paleta de cores tida como equilibrada. No âmbito político, o filme ainda

parodia o próprio Cinema Novo, a estética da fome e da seca no início, os contos de fadas, a literatura romântica, “no fundo do mato virgem” que ecoa o “além, muito além daquela serra que ainda azula no horizonte”, de José de Alencar. Faz documentário de macumba, cinema-verité, brinca de capa-e-espada, ou melhor, fraque e arco-e-flecha, no embate final entre o herói e o Gigante. Flerta com o popularesco, o biquinho obscuro de Grande Othelo, as situações de pastelão e comédia, os travestimentos e peripécias rocambolescas. [...] O filme também se apropria do humor alusivo e picante da pornochanchada, distribuindo sacanagens e mulheres ao longo da fita, e faz uma caricatura do pop, usando atitudes, figurinos e objetos de galeria de arte (Ibid, p. 93).

Vale ponderar que Joaquim Pedro teve uma educação mais clássica e erudita bem como uma formação direcionada para aquilo que era considerado suficientemente “autêntico”, a exemplo do samba, o que pode justificar suas ressalvas iniciais à Bossa Nova. Durante algum tempo, o cineasta mantinha um certo distanciamento das referências pops e da cultura de massa de sua época. No entanto, Bentes (Ibid., p. 75-76) destaca que, além de ser um filme de síntese, *Macunaíma* (1969) também foi uma obra de ruptura com a própria biofilmografia de Joaquim Pedro, porque o cineasta compôs as formas cinematográficas a partir de várias referências pops de sua geração, tais como: o psicodelismo, a Jovem Guarda, a onda do desbunde geral, o pastelão, a Chanchada e alguns movimentos da cultura de massa em nível nacional e transnacional.

Por fim, cabe mencionar, também, que, apesar de trazer as formas cinematográficas populares da Chanchada para dentro de seu filme, Joaquim Pedro não desistiu de construir um cinema artístico de autor com *Macunaíma* (1969), aspecto que evidencia a autoria como uma diretriz cara e estruturante do espaço simbólico do cinema brasileiro entre as décadas de 1960 e 1980 (FARIAS & LEÃO, 2022, p. 45).

Alegoria e pensamento cinematográfico em *Macunaíma* (1969)

A melancolia de *Macunaíma*, como um dos caminhos que o leva à derrocada, pode ser compreendida como um sentimento de despertencimento aos diversos mundos que ele transitou, como uma sensação de incompletude e de impermanência que parecia ser imanente

às experiências dele, ou ainda como uma inquietude e uma fragmentação de mundo que pesou de maneira irremediável para o herói. O arco do protagonista é caracterizado pela frustração constante de suas buscas. Apesar da conquista da muiraquitã, Macunaíma é tomado por enorme tristeza no percurso de volta para casa. Os objetos da cidade-grande não o satisfazem mais, o deslumbre com a modernidade está cada vez mais distante, as experiências do passado não lhe são suficientes, seu velho mundo – a tapera – não é mais como antes, seus irmãos o abandonaram, e Macunaíma foi tomado por uma melancolia implacável.

Sobre essa experiência mundo, Rigato (2011, p. 35), amparado nas contribuições de Walter Benjamin, revelou que

o estado melancólico é decorrência direta da situação conflituosa de um sujeito dividido e dilacerado: **quanto mais ele introjeta o mundo das coisas para garantir o conhecimento deste mundo, mais se revela a tristeza, o desengano e a frustração por afastar-se dele.** Alienar o corpo, neutralizar as paixões por uma estóica apatia – no sentido de desolação para o barroco – rende ao sujeito o estado de luto extremo (Grifo nosso).

Esse sujeito barroco, tal como a figura do monarca/do príncipe para Benjamin (2011, p. 59, 62), é a expressão de uma experiência de mundo melancólica, enfadada, fragmentária, transitória e incompleta. O monarca é uma espécie de hipérbole barroca, ele é a figura que encarna a história, ele “toma em mãos os acontecimentos históricos como cetro” (Ibid., p. 59). À luz dessas ideias, a noção de história seria, então, a expressão do transitório e do declínio da experiência: “a palavra ‘história’ está gravada no rosto da natureza com os **caracteres da transitoriedade**” (Ibid. p. 189. Grifo nosso), em que “a fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob **a forma da ruína**” (Ibid. p. 189. Grifo nosso.).

Nesse sentido, a alegoria barroca – como figura de linguagem, como uma expressão estética, como um modo de construir sentido ou mesmo como uma forma de pensamento – surge da fragmentação de mundo, do fluxo do tempo, dos resíduos e das ruínas da experiência. Nesse sentido, a alegoria seria o olhar que melhor se alinha à experiência barroca (Ibid. p. 176).

A partir dessas percepções, a alegoria é um meio possível de compreensão do arco narrativo do Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade. Embora o herói alcance a riqueza com a pedra muiraquitã e ostente as conquistas materiais proporcionadas pela cidade-grande, ele vai sendo tomado pelo luto de Ci, pelo sentimento de insuficiência das conquistas culturais da modernidade, pelo enfado de mundo, por uma miséria existencial, por uma crescente

melancolia, que se torna cada vez mais visível, quando o herói narra para o papagaio o seu suposto passado de glórias, suas experiências e suas vitórias na cidade-grande. A expressão máxima dessa derrocada é quando Macunaíma é comido pela sereia Iara, momento em que o perecimento e a morte se tornam seus únicos caminhos possíveis.

Esse ato canibalesco – o herói sendo devorado por um símbolo da cultura popular brasileira –, como dito anteriormente, parece apresentar a ideia de um canibalismo dos fracos, de um país que devora seu próprio povo, ou seja, essa sequência final projeta mais uma alegoria geral de Brasil que, naquele momento, ganha uma tônica especial pelo golpe militar de 1964, marcando a descontinuidade, a ruptura e a frustração de projetos de País que estavam mais alinhados à esquerda. Naquele presente e num futuro próximo, a revolução dessa esquerda nunca chegaria. Macunaíma, portanto, é a expressão dessa frustração e de um povo sucumbido por sua própria nação.

Ao analisar *Terra em Transe* (1967), Xavier (2012, p.187) comenta que essa conjuntura de Brasil, marcada pelo golpe militar, “em termos dramáticos, destilava esse sentimento de luto diante de uma derrota de longa duração e fazia insuportável o presente (marcado pelas mesmas inconsistências).” Essa leitura também marca as formas artísticas de *Macunaíma* (1969), sobretudo em seu último ato, quando a morte de Macunaíma é a expressão alegórica da história recente de um Brasil marcado pela derrota e pela ruptura democrática: “a história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento, de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, **de uma caveira**” (BENJAMIN, 2011, p. 176. Grifo nosso.).

Nesse compasso, o golpe militar de 1964 teve um impacto direto nas produções cinematográficas brasileiras, sobretudo naquelas ligadas ao Cinema Novo. Para os realizadores desse movimento e para uma classe artística/intelectual mais relacionada com as ideias da esquerda, a instauração da ditadura militar é a expressão do fracasso, da ruptura, da fragmentação e da descontinuidade de projetos revolucionários para o Brasil. O impacto desse evento, de certa maneira, marca uma nova fase para o Cinema Novo, pois reorganiza a narrativa interna dos próprios filmes e toma a escrita alegórica como um caminho possível para propor ideias, interpretações, teses e projetos sobre o País (XAVIER, 2012). Nesse sentido, a alegoria, como um modo de construir sentido ou mesmo como uma forma de pensamento, tem sido capaz de articular e expressar a relação entre forma (fílmica) e conjuntura (sócio-histórica) (Ibid., p. 15).

Assim como *Terra em Transe* (1967), *Macunaíma* (1969) também é a expressão de um tipo de alegoria antiteleológica que se tornou um denominador comum entre algumas produções cinematográficas brasileiras, a partir do final da década de 1960 (Ibid., p. 32). Com esse movimento, a noção de fragmentação passa a compor uma matriz narrativa para essas produções, as quais passam a explorar temas correlatos, tais como: nação, revolução, povo, intelectuais, identidade, modernidade, nacional-desenvolvimentismo, disputas de classes, subdesenvolvimento, neocolonialismo, cidade, campo, América Latina, entre outros.

No âmbito visual e narrativo, Xavier (2012, p. 38) descreve que esse estilo alegórico moderno compõe as formas filmicas de *Macunaíma* (1969) valendo-se de “descontinuidade, pluralidade de focos, colagem, fragmentação ou outros efeitos criados pela montagem ‘que se faz ver’”. O autor também destaca que esse estilo se expressa nos filmes por meio do uso “de esquemas tradicionais como o emblema, a caricatura, a coleção de objetos que cercam a personagem, de modo a construir uma ordem ‘cósmica’ onde ele se insere” (Ibid. p. 38).

Macunaíma (1969) figura bem esses aspectos, quando o protagonista metamorfoseia diferentes caricaturas, seja a do príncipe branco, da senhora interessada na pedra muiraquitã, do *cowboy* americanizado ou do Jeca Tatu. Outro aspecto relevante é que a atmosfera do filme é composta por uma constelação de elementos modernistas e tropicalistas, que se alinham por meio de uma *mise-en-scène* rica em objetos, cores vibrantes e caminhos difusos. Dessa maneira, a extravagância barroca e os aspectos visuais ostensivos do filme não apenas orientam a narrativa, mas também a comentam diegeticamente.

À luz do exposto, é possível compreender a alegoria como uma forma de escrita de um pensamento cinematográfico brasileiro, de maneira especial, em algumas obras do pós-golpe militar de 1964. Nesse sentido, o estilo alegórico também passa a guiar o modo de fazer cinema para alguns realizadores que tomam as ideias do Cinema Novo como referência para se orientar ou mesmo se afastar. É como se a alegoria estivesse disposta a conduzir novos padrões formais e novos padrões de sentido para as produções cinematográficas brasileiras que se propunham capazes de articular o que Xavier (Ibid. p. 34) chama de duas temporalidades: “a da experiência histórica narrada e a do próprio filme em seu arranjo interno.”

Desse modo, enquanto estrutura uma matriz estética e temática para o cinema brasileiro, a noção de alegoria também constrói um projeto hegemônico.

No eixo do conflito de culturas postas em contato em determinado momento, a alegoria se põe como dispositivo de reinterpretação da tradição do outro, como redefinição dos papéis dos signos, objetos de culto e imagens. Ou seja, a alegoria é aqui instauração de dominação, segmento de um projeto de hegemonia (Ibid. p. 449).

Projeto hegemônico que se coaduna perfeitamente com a iniciativa dos cineastas do Cinema Novo em estruturar uma matriz abrangente para o cinema nacional.

CAPÍTULO 5 – UMA MATRIZ DE PENSAMENTO CINEMATOGRAFICO EM BRASILEIRO EM FORMAÇÃO

É importante destacar que, desde o primeiro filme em análise aqui, *Rio, 40 Graus* (1955), passando por *Terra em Transe* (1967) até *Macunaíma* (1969) são todas obras fundamentais para a construção de um cinema moderno no Brasil bem como para a invenção e a reinvenção do Cinema Novo brasileiro. É possível perceber que ideias, temas, noções e teses, ao atravessarem todas essas produções cinematográficas, também se atualizam e ganham novas tônicas nesse conjunto de filmes. Ao longo deste capítulo, interessa discutir quais desses temas e dessas ideias tomam um protagonismo no conjunto dessas três obras e, a partir disso, vislumbrar como suas teias semânticas estruturam uma matriz temática e estética para o cinema moderno brasileiro.

Partindo dos seguintes subeixos de análise: Povo e Nação, Subdesenvolvimento e América Latina, Campo-Cidade e Modernidade, estabelecem-se algumas discussões sobre essas obras. Caminhando junto a isso, valer-se-á da noção de geração como uma ferramenta de mediação analítica acerca desses eixos temáticos. Vale lembrar que, mesmo dentro desse conjunto de ideias que se fizeram mais relevantes analiticamente, não se tem a pretensão de esgotar suas semânticas – muitas delas, aliás, já foram abordadas nos capítulos específicos a cada filme. O que importa, neste momento, é destacar as nuances que mais jogam luz em um processo formativo dessas(sses) ideias/noções/temas e entender o que se associa ou mesmo se perde semanticamente ao longo das obras escolhidas.

Cultura, nação e povo

Ao longo desses filmes, a noção de nação é narrada com diferentes abordagens semânticas, e o tratamento dado ao tema destaca a constante associação da ideia de nação à concepção de cultura, de povo e de popular, aspectos especialmente caros aos cineastas ligados ao Cinema Novo. Em *Rio, 40 Graus* (1955), Nelson Pereira dos Santos desenha uma noção de nação embrenhada em um realismo mais idealista de povo e de nação; já em *Terra em Transe* (1967), essas categorias se tornam mais borradas em suas semânticas românticas e respondem mais diretamente aos eventos sociopolíticos brasileiros; em *Macunaíma* (1967), essas ideias estão embebidas de um certo pessimismo sócio-histórico sobre o País e seu próprio povo.

Acerca dessas ideias, Galvão e Bernardet (1983, p. 11) comentam que “os conceitos de ‘nacional’ e de ‘popular’ são quase extensivos à própria história do cinema brasileiro e das ideias cinematográficas no Brasil.” Dessa maneira, é possível lastrear que o nascente cinema brasileiro é caudatário de uma herança romântica do século XIX, de produções literárias que pautavam uma ideia de nacional e que se esforçavam em buscar elementos estéticos e temáticos locais, a fim de diferenciar, em certa medida, suas produções daqueles modelos e padrões artísticos exportados por países estrangeiros, especialmente os países europeus.

Ao longo das primeiras décadas da construção do cinema no Brasil, as ideias de nação e povo serão uma constante dentro de um debate sobre o que se entende como cinema nacional e sobre o que seria um tema suficientemente brasileiro para as telas do País. Nesse sentido, é possível dizer que, tal como aponta Veloso (2018, p. 15) acerca da construção da ideia patrimônio no Brasil, o estruturante cinema brasileiro também estava em sintonia com um debate importante das décadas de 1920, 1930 e 1940 acerca da construção da ideia de nação.

Convém fazer um rápido desvio para destacar que, durante as primeiras décadas de realização de filmes no Brasil, as disputas de sentido sobre o que era ou não cinema brasileiro sempre foram uma constante, até porque, para muitos realizadores cinematográficos e para as tentativas de criação de uma indústria cinematográfica no Brasil, delimitar esse objeto era determinante. Acerca disso, Galvão e Bernardet (1983, p. 53) destacam que,

a todo momento, até os anos 50, se fala na “criação” do cinema brasileiro, como se ele não existisse. Os filmes ou os cineastas que não se enquadram na ideia de cinema nacional simplesmente não fazem parte do cinema nacional, são contra ele. Não se encontra um conceito de cinema nacional que considere como tal o conjunto dos filmes e o conjunto dos cineastas, com suas contradições, oposição, etc.

Em alguns momentos, essa tentativa de unidade semântica sobre o que é cinema brasileiro considera uma oposição à indústria estrangeira; em outros momentos, estabelece a temática como prioridade; já em outros, sugere que a fórmula deve estar à serviço da revolução, entre outros. Nesse âmbito, as disputas sobre o que é cinema brasileiro ainda serão constantes no espaço cinematográfico brasileiro após os anos 50, sobretudo para as produções que poderiam pertencer à matriz cinemanovista.

Voltando para a primeira metade do século XX, os autores Galvão e Bernardet (1983) comentam que há um forte interesse, por parte de grupos políticos, artísticos e intelectuais, direcionado “para a descoberta do que chamamos de *nacionalismo estético*, de inspiração

romântica. Aqui, a ideia de nação é construída por meio de expressões culturais, embasadas em valores estéticos e históricos” (Ibid., p. 15), que foram importantes para criação e institucionalização da ideia de patrimônio no Brasil. É possível pensar, portanto, esses mesmos esforços relacionados à construção do cinema moderno brasileiro, com o movimento do Cinema Novo, na segunda metade do século XX, ainda que o processo de institucionalização do cinema no País tenha esbarrado em outros percalços sócio-históricos, tais como o golpe militar de 1964 e a perseguição a intelectuais, artistas, políticos, professores universitários, entre outros.

Nesse âmbito, o movimento modernista brasileiro se tornou a referência para os realizadores do Cinema Novo em suas dimensões estética, política e filosófica. As obras cinemanovistas deveriam propor uma renovação de linguagem ou mesmo uma forma cinematográfica que estivesse a serviço de uma temática política relevante para o Brasil como uma nação em criação e recriação. Nesse sentido, a noção de identidade nacional, que já existia no Romantismo, mas ainda presa a uma ideia folclórica dos elementos “nacionais”, ganhou uma nova tônica no Modernismo e se aliava diretamente a um movimento de renovação estética e de questionamento filosófico da própria noção de identidade (DUARTE, 2014, p. 26 e 41).

Assim sendo, o Modernismo, buscando evitar essa cilada folclórica do Romantismo, propõe-se a fazer

tanto arte quanto teoria, criação e crítica, a fim de liberar o uso desse enigma que é a brasilidade. “Minha finalidade é a crítica”, chegou a escrever certa vez Oswald de Andrade, comentando que as obras de ficção corresponderiam, em sua vida, a horas livres nas quais as “teorias se exercitam com pleno controle”. O Modernismo, por isso, foi um movimento estético, mas também um **movimento de pensamento** (Ibid., p. 26. Grifo nosso).

Nesse diapasão, o Cinema Novo também estava imbuído dessa pretensão de pensamento, tendo em vista que, além de buscar renovar a cinematografia brasileira e ajustá-la às vanguardas estéticas pelo mundo, também buscava associar uma pesquisa estética – em nível nacional e transacional –, com a busca de uma identidade nacional. Sobre esse quadro geral, é possível dizer que o Cinema Novo pautava um projeto cultural para a nação e para o que entendiam como “povo brasileiro”, por meio dos seus próprios filmes, de suas teorias e de seus manifestos.

Cabe destacar, portanto, que esse projeto cinemanovista será lido aqui a partir de um entendimento de nação como um sistema de significação cultural que seja capaz de construir e reinventar um discurso sobre os aspectos nacionais (BHABHA, 1990), por meio das próprias

obras fílmicas do Cinema Novo. Dessa forma, a noção de nação será tomada à luz das contribuições do intelectual britânico Benedict Anderson, em seu livro *Comunidades Imaginadas* (2008), quando propõe que as nações são construções simbólicas imaginadas por pessoas que, a despeito de nunca terem se encontrado umas com as outras, compartilham uma identidade que está fundamentada, sobretudo em contextos históricos, em aspectos culturais e em uma língua comum. Dessa forma, a noção de comunidade nacional seria uma construção imaginária moldada por esses vetores culturais e sócio-históricos. Tal compreensão se relaciona diretamente às leituras propostas pelo intelectual indiano Homi K. Bhabha, em *O local da cultura* (1998) e *Nation and Narration* (1990) quando parte da abordagem teórica da nação como uma construção discursiva ambivalente que é constantemente reinventada e recontada (1990, p. 4).

Nesse âmbito, cabe pensar o Cinema Novo como uma dessas possíveis articulações simbólicas da linguagem, que contribuíram com discursos sobre a nação, com a pretensão de não só se erguer como um movimento estético cinematográfico para o cinema moderno nacional, mas também como um movimento de pensamento social para o País. Os filmes em análises aqui são a expressão artística desse esforço de pensamento cinematográfico acerca da ideia de nação e de “povo brasileiro”.

Voltando o olhar para as formas cinematográficas de *Rio, 40 Graus* (1955), é importante destacar que Nelson Pereira dos Santos pensou esse projeto nacional por meio do povo e dos processos de urbanização na cidade do Rio de Janeiro. O povo e a cidade são os protagonistas da obra e, por meio dessa tematização, emergem as discussões sobre uma noção de nação e de popular.

Em entrevista concedida a este pesquisador, em 2014, Nelson Pereira dos Santos mencionou que seu pensamento, seu projeto intelectual e cinematográfico foi diretamente moldado pela literatura brasileira, desde a obra *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, publicada entre 1852-53, momento de transição do Romantismo para o Realismo, até a literatura realista das décadas de 1930 e 40, da segunda e terceira fase do Modernismo literário brasileiro, com autores como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Guimarães Rosa, Jorge Amado, entre outros.

De maneira mais específica, *Rio, 40 Graus* (1955) foi no caudal dessas relações de Nelson Pereira dos Santos com a literatura brasileira, sobretudo com a obra *Capitães de Areia*

do autor baiano Jorge Amado, em que o cineasta se inspirou livremente para escrever o roteiro do filme. Ao longo de sua carreira, Nelson Pereira adaptou diversas outras obras literárias para o cinema, como *Vidas Secas* (1963), baseado obra homônima de Graciliano Ramos; *Tenda dos Milagres* (1977) e *Jubiabá* (1987), ambas adaptadas das criações de Jorge Amado; *Memórias do Cárcere* (1984), adaptação da obra homônima de Graciliano Ramos; e *A Terceira Margem do Rio* (1994), originado do conto de Guimarães Rosa.

Além disso, Nelson Pereira dos Santos dirigiu alguns documentários dedicados a obras e autores que se propuseram a interpretar socialmente o Brasil. Entre esses documentários, destacam-se *Casa-grande e Senzala* (2000-2001), inspirado na obra de Gilberto Freyre; *Raízes do Brasil: uma cinebiografia de Sérgio Buarque de Holanda* (2004) e *A música segundo Tom Jobim* (2011). O cineasta também dirigiu um documentário sobre a língua portuguesa, *Português: a língua do Brasil* (2007), deixando evidente sua preocupação com a língua, não só como um meio de comunicação falado ou impresso, mas como um instrumento simbólico efetivo na construção de uma identidade nacional.

É dessa confluência com várias fases da literatura brasileira, com a militância de esquerda no Partido Comunista Brasileiro e da estreita relação com intelectuais brasileiros, que Nelson Pereira dos Santos foi desenhando e reescrevendo suas compreensões sobre identidade nacional e sobre povo. *Rio, 40 Graus* (1955) se tornou um dos emblemas mais exitosos do nacional-popular no âmbito da cinematografia brasileira. Galvão e Bernardet (1983, p. 29) destacam que o “ser nacional” no cinema brasileiro é uma preocupação antiga, devidamente herdada das discussões já propostas na literatura brasileira, mas a preocupação com a noção de popular é um pouco mais tardia, que chega às produções cinematográficas brasileiras valendo-se o tema do nacional como um nexos semântico.

Nesse compasso, o destaque que Nelson Pereira dos Santos dá, em *Rio, 40 Graus* (1955), para as dinâmicas do dia a dia, para uma crônica dos costumes, para os usos dos espaços físicos entre o rural e o urbano, para a linguagem coloquial, para habitações do povo que vive nas favelas e para as diferenças de raça e de classe conjuga não só um esforço interpretativo acerca do “povo brasileiro”, mas também um esforço simbólico de questionar sentidos hegemônicos sobre a identidade nacional, que evidenciavam os processos de modernização, industrialização e urbanização do País.

Nesse âmbito, vale destacar, também, que há um caráter idealista no realismo social de *Rio, 40 Graus* (1950), sobretudo pelo tratamento maniqueísta dos personagens pobres e ricos, em que a bússola moral e a denúncia social se associam para canalizar mais empatia e afeição aos personagens pobres, em detrimento dos personagens ricos, estes marcados por atuações mais chanchadescas e mais estereotipadas. A sequência do menino Jorge na praia, que começa com a perda de seus amendoins, seguida pela discussão com o *playboy* Beбето, que relega o garoto a uma peregrinação, mendicância e à morte nas ruas de Copacabana acentuam os arcos dramáticos pouco nuançados dos personagens, sejam eles da favela ou do asfalto. A montagem dessas sequências de Jorge veio composta por vários fragmentos de cenas da mãe do Jorge, dona Elvira, doente e acamada, sendo ajudada por dona Ana. Ao final do filme, a personagem dona Elvira aparece solitária na janela de seu barraco esperando o retorno de Jorge. Esse conjunto de cenas marca para qual direção deve caminhar a empatia e o julgamento moral do telespectador. Não há dúvidas de quem é vítima e de quem é vilão.

Por sua vez, as sequências da escola de samba, especialmente a da chegada do malandro Miro enciumado com sua ex-namorada Alice acompanhada de seu atual namorado Alberto também evidenciam o tratamento idealista de Nelson Pereira dos Santos aos personagens do morro. Após Miro, um homem branco, encontrar Alberto, um homem negro, cria-se uma atmosfera de violência iminente, que é diluída logo após eles se reconhecerem e lembrarem da amizade desenvolvida nos tempos de greve trabalhista. Essa sequência evidencia a centralidade de uma solidariedade de classe, em detrimento de uma disputa amorosa ou racial. As sequências seguintes caminham para os festejos das escolas de samba, que contam com o protagonismo da canção *A Voz do morro*, sendo cantada diegeticamente pela personagem Alice, conduzindo a narrativa para seu encerramento.

Como já mencionado, esse conjunto de cenas é marcado pelo apaziguamento dos rivais amorosos, aliado ao protagonismo dos festejos de samba e da música *A voz do morro*, que desenham, assim, uma atmosfera ideal, na qual a solidariedade de classe e a integração racial parecem inscrever o projeto de nação de Nelson Pereira dos Santos, sobretudo porque “as tradições afro-brasileiras são consideradas integradas a uma **comunidade nacional imaginada**, já que pretendem atingir ‘milhões de corações brasileiros’” (LAPERA, 2015, p. 184. Grifo nosso.).

Essa noção de nação apresentada em *Rio, 40 Graus* (1955) não pode ser desvinculada da noção de popular. As semânticas dessas ideias estão impregnadas por um momento histórico

e pela ação de uma geração de artistas, intelectuais e militantes que valorizavam “acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do homem novo, nos termos do jovem Marx, recuperados por Che Guevara” (RIDENTI, 2014, p. 9).

Como dito, Nelson Pereira dos Santos e vários outros cineastas de sua geração mantiveram relações estreitas com o Partido Comunista Brasileiro ou com outros movimentos políticos de esquerda que, a seu modo, também alimentaram uma utopia revolucionária romântica (Ibid., p. 8). Nesse âmbito, as ideias de nação, povo e libertação carregavam um certo idealismo fortemente impregnadas pelas atuações de grupos políticos de esquerda, dentre os quais inserem-se não só o próprio Nelson, mas, também, os cinemanovistas Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade.

No entanto, à medida que o contexto histórico brasileiro impunha novas constrições sociais e políticas, as discussões sobre nação e povo trazidas pelos filmes em destaque aqui iam ganhando novas nuances. Esse caráter mais idealista de nação e de povo impregnado na obra de Nelson Pereira dos Santos ganhou novas variações semânticas em *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha.

Entre os grupos políticos de esquerda, sobretudo durante a década de 1960, as concepções acerca de nação e de povo apresentavam distinções. Apesar das nuances compreensivas entre as correntes vinculadas ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), ao PCB, à Juventude Universitária Católica (JUC) e a outras vertentes católicas de esquerda, havia um consenso essencial que era a “valorização da identidade dos artistas e intelectuais em sintonia com o povo e a nação brasileira” (RIDENTI, 2014, p. 16).

Sob um outro ponto de vista, é válido destacar que tanto o Partido Comunista Brasileiro (PCB) como o Centro Popular de Cultura (CPC) idealizavam fortemente o homem do campo. Marcelo Ridenti (2014, p. 66) destaca que essa idealização do “povo” era evidente na maioria das críticas teatrais da editora *Brasiliense*, sendo também perceptível nas análises cinematográficas assinadas pelo cineasta, ator e crítico Maurice Capovilla. Nos seus textos, Capovilla “procurava evitar a idealização do povo”, no entanto, Ridenti (Ibid. p. 66-67) observa que seus artigos indicavam que

o romantismo revolucionário marxista nos anos 1960 estava, paradoxalmente, conectado à ideia antirromântica de cientificidade na análise da realidade

nacional. Marxistas – que dificilmente admitiriam ser românticos – viam o materialismo histórico como ciência isenta de idealizações.

Essas nuances semânticas, aliadas às transformações sociopolíticas e econômicas após o golpe militar de 1964, levaram alguns grupos de intelectuais, artistas e militantes mais alinhados à esquerda não só a questionarem seu próprio papel social frente aos projetos revolucionários terceiro-mundista, mas, também, a questionarem a própria ideia de povo e sua relação com a política. *Terra em Transe* (1967) nasceu nessa seara derrotista pós-golpe, de pouca mobilização popular, para resistir à tomada de poder pelos militares e de uma intelectualidade cada vez mais questionável e questionada.

Em *Terra em Transe* (1967), a nação é a expressão de um projeto político revolucionário esvaziado e em disputa por poderes políticos sem ligação direta com o povo. Aliás, a noção de povo perdeu seu caráter idealizado e romântico – tal como havia na visão do PCB e manifestado nas formas de *Rio, 40 Graus* (1955) – e passou a ser apreendido como uma massa dominada, sem ação política e que deve ser tutelada por um intelectual em crise e perdido em suas próprias ideologias, ou mesmo por políticos populistas em disputa pelo poder. O povo, aqui, é incapaz de construir um projeto de nação.

Na sequência⁸⁹ que começa com o enunciado “Encontro de um líder com o povo”, o personagem Felipe Vieira está no Palácio do Governador, rodeado de políticos, camponeses, um padre, um repórter e outras pessoas. Ele está bem ao centro de um plano aberto, dentro do arco romano da construção palaciana e, quando a câmera vai expandindo o enquadramento, vai sendo revelado que o palácio está lotado, com várias pessoas distribuídas por todas as partes. Algumas estão tocando instrumentos musicais de percussão. Há, também, pessoas com placas em branco erguidas para o alto. Elas estão festejando.

Esse conjunto de cenas, que começa no Palácio do Governador, é uma das mais representativas sobre como a ideia de nação e povo se desenham nas formas cinematográficas de *Terra em Transe* (1967). Há momentos em que o poeta e jornalista Paulo Martins trata o povo de forma condescendente e sem capacidade política na disputa pelo poder em Eldorado: *O abismo está aí, aberto. Todos nós marchamos para ele. A culpa não é do povo, a culpa não é do povo!... Mas saem correndo atrás do primeiro que lhe acena como uma espada ou uma cruz.*⁹⁰ Em outros momentos, ele é mais contundente nessa sua leitura: *Estão vendo o que é*

⁸⁹ Anexo II – Etnografia do filme *Terra em Transe* (1967): Do Plano 224 ao 244.

⁹⁰ Anexo II – Etnografia do filme *Terra em Transe* (1967): Plano 233.

povo? Um imbecil! Um analfabeto! Um despolitizado! Já pensaram um Jerônimo no poder?⁹¹

O povo é desenhado como animalesco, primitivo, servil, despolitizado, desarticulado, faminto e, por isso mesmo, a expressão perfeita de uma massa de manobra a ser disputada por um populismo de direita ou de esquerda. Fica evidente que o povo não faz parte de nenhum dos espaços de decisão política que a narrativa apresenta.

Seguindo nessa sequência, o filme ainda questiona a própria ideia de povo: *Com licença dos doutores, Seu Jerônimo faz a política da gente, mas seu Jerônimo não é o povo. O povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde morar!*⁹². A nação está borrada em *Terra em Transe* (1967), o povo parece ser incapaz de sustentar projetos revolucionários populares, as reivindicações estão vazias de expressão – as placas em branco nas mãos do povo evidenciam essa perspectiva. O projeto nacional é a expressão de uma disputa populista pelo poder, só há fragmentos desconexos do que a nação poderia ser, há usurpação e arrivismo político, e o povo não sabe quem é o próprio povo.

Nessa toada, a atmosfera sociopolítica brasileira pós-golpe militar começa, dessa maneira, a desenhar uma ideia de nação e de povo mais pessimista – ou menos idealista – em *Terra em Transe* (1967), mas é em *Macunaíma* (1969) que essas formas se consolidam mais, talvez muito marcadas por um outro fato da política da época: a promulgação do Ato Institucional 5 (AI-5) em 1968. Com o AI-5, compreendido popularmente também como o golpe dentro do golpe, os militares fecharam o Congresso Nacional e as assembleias legislativas dos estados, suspenderam todos os direitos individuais e as liberdades públicas, instituíram censura prévia à imprensa e perseguições políticas a opositores e concentraram o poder na mão do Executivo, que estava sob o comando dos próprios militares.

Depois do impacto da derrota de 1964, permaneceu na maioria do pessoal do Cinema Novo a busca da identidade nacional do homem brasileiro. Mas foram mudando as características desse romantismo, que ia deixando de ser revolucionário para encontrar seu lugar dentro da nova ordem estabelecida (RIDENTI, 2014, p. 75).

Vale lembrar que o tema da nação já entra em *Macunaíma* (1969) durante seus segundos iniciais, por meio do verde e amarelo que abre e fecha a obra, acompanhado do hino de Villa Lobos: *Desfile aos heróis do Brasil*. Para os modernistas das décadas de 1920/30/40, a invenção

⁹¹ Anexo II – Etnografia do filme *Terra em Transe* (1967): Plano 236.

⁹² Anexo II – Etnografia do filme *Terra em Transe* (1967): Plano 239.

de um projeto de nação foi orientada por uma representação messiânica do passado, valendo-se dele como uma utopia para o futuro (VELOSO, 2018, p. 51). Já em *Macunaíma* (1969), essa noção de nação vem orientada pelo tempo presente marcado pelo militarismo que derrubou a democracia, ceifou os projetos revolucionários populares, impôs um desenvolvimentismo questionável e fortaleceu o subdesenvolvimento brasileiro.

No filme, a morte da guerrilheira Ci é o emblema de um pessimismo político que corroeu a expectativa de esses grupos políticos à esquerda reinventarem a história do País com seus projetos de nação. Na adaptação para o cinema, Joaquim Pedro transforma a personagem Ci em uma guerrilheira urbana, que morre implodida em seu próprio projeto revolucionário. Diferentemente do universo mágico do livro, ele ancora a personagem nesse contexto sociopolítico brasileiro descrito acima.

Outro emblema da frustração dos projetos populares nacionais é o momento em que o *representante da nossa gente* é predado por um símbolo da cultura popular, e o que sobra dele é somente seu sangue misturado ao verde militar da jaqueta que boia sobre as águas amarelas do rio. A feijoada antropofágica do gigante Venceslau Pietro Pietra também reafirma essa narrativa de nação, como já destacado no capítulo dedicado ao filme. É evidente, portanto, que o projeto de nação desenhado por Joaquim Pedro de Andrade está alinhado ao pensamento de um Brasil que devora o próprio brasileiro, a partir da ideia de um canibalismo dos fracos, em que o povo devora o próprio povo.

Subdesenvolvimento ou situação colonial

Pensar a constituição de uma matriz de pensamento cinematográfico brasileiro envolve pensar o problema em torno das gerações de artistas, militantes e intelectuais no Brasil bem como os encargos e seus denominadores formativos em comum. Acerca dessa chave analítica relacionada ao entendimento da noção de geração, Karl Mannheim (1986, p. 71 *apud* VELOSO, 2018, p. 94) discute que

a situação da geração está baseada na existência de um ritmo biológico na vida humana – os fatores de vida e mortes em um período limitado de vidas e envelhecimento. Os indivíduos pertencem à mesma geração, que nasceram no mesmo ano, são dotados, nessa medida, de uma situação comum na dimensão histórica do processo social.

A partir disso, é pertinente destacar que, entre os principais agitadores do movimento do Cinema Novo, havia uma situação de classe e uma situação geracional que favoreciam o florescimento de posições sócio-históricas semelhantes (WELLER, 2010, p. 211). Essa correlação entre classe social e posições geracionais estabelece conexões de redes sociais, de interesses e preocupações afins. Esses contemporâneos, não necessariamente no sentido de tempo cronológico, mas em termos de similaridade de ideias, de influências e de inquietações, constituem o que Weller (*Ibid.* p. 209) aponta, a partir da leitura que Mannheim faz de Wilhelm Pinder, como a entelêquia de uma geração, ou seja, havia nesses indivíduos uma correlação entre suas “metas íntimas” e um “espírito do tempo”.

Nesse sentido, a geração de cineastas brasileiros das décadas de 1950/60/70, sobretudo dos nomes ligados ao Cinema Novo: Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Cacá (Carlos) Diegues, Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni, Ruy Guerra, Walter Lima Jr., Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto, David Neves, Arnaldo Jabor, Eduardo Coutinho, dentre alguns outros, partilhavam trajetórias sociais semelhantes no âmbito político, econômico, cultural e sociogeográfico, além de motivações pessoais que atravessam objetos e inquietações em comum.

Vale destacar que, além de todos terem tido acesso a uma formação cultural, intelectual e política em grandes capitais brasileiras como São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, esses realizadores também frequentaram ambientes universitários: Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha cursaram direito em universidades federais. Joaquim Pedro se formou em física, mas não seguiu atuando profissionalmente na área e passou a desenvolver trabalhos de pesquisa cultural e a fazer filmes. Em comum, esses cineastas também tinham uma formação cinematográfica em cine clubes bem como a circulação em congressos e festivais de cinema nacionais e transnacionais, além de manterem estreitas relações com grupos políticos à esquerda e transitarem entre intelectuais, jornalistas e outras classes artísticas.

Essas características são importantes para entender como se desenham, nos filmes em destaque aqui, preocupações e interesses sociopolíticos em comum, tanto no que tange uma pesquisa estética como no que toca a uma preocupação com temas como: nação, povo/popular, intelectual engajado, modernidade, América Latina, subdesenvolvimento, entre outros.

Nessa esfera analítica, uma porta de entrada essencial para compreender as nuances que as discussões em torno do subdesenvolvimento tomam em *Rio, 40 Graus* (1955), *Terra em*

Transe (1967) e *Macunaíma* (1969) são as contribuições do intelectual Paulo Emílio Sales Gomes, uma figura importante para esse grupo de cineastas, especialmente, para Gustavo Dahl, David Neves e Glauber Rocha.

Além de professor, pesquisador, crítico, historiador de cinema e um dos criadores da Cinemateca Brasileira, Paulo Emílio também foi militante comunista na juventude e um dos nomes responsáveis pela revista *Clima*, um importante projeto de crítica cultural, criado em 1941, por um grupo de jovens estudantes ligados à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. A revista *Clima* foi um espaço mais dedicado à atividade crítica de objetos relacionados ao cinema, à literatura, ao teatro, à moda, etc. Entre seus integrantes, estavam, além do próprio Paulo Emílio Sales Gomes, Antônio Cândido, Lourival Gomes Machado, Rui Coelho, Décio de Almeida Prado e Gilda de Mello e Souza.

Acerca do peso que Paulo Emílio Sales Gomes tinha para os realizadores do Cinema Novo, Pinto (2008, p. 99) comenta que o intelectual, juntamente a Alex Viany e Walter da Silveira, foram colocados, por Glauber Rocha, como os três críticos mais importantes para o processo formativo do cinema brasileiro. Em trecho do artigo “Gomes Salles Emílio Paulo 76”, o cineasta conquistense destaca que a “Cinemateca de São Paulo era a Catedral, Paulo Emílio Salles Gomes, o Papa, enquanto os cardeais e padres brigavam nos bares e clubes de cinema das províncias” (ROCHA, 2004, p. 318).

Era inegável a influência intelectual, quase paternal, de Paulo Emílio em Glauber Rocha, como também em outros jovens cineastas do Cinema Novo, sobretudo por sua profícua atuação enquanto crítico de cinema no *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*. Essa relação, marcada por profundo apreço e admiração, evoluiu para momentos de discordância, sobretudo em relação à avaliação de Paulo Emílio sobre o Cinema Novo. Enquanto Glauber via em Paulo Emílio essa figura quase paterna, este último, por sua vez, mantinha uma postura mais crítica em relação ao movimento, com uma recusa em assumir a “posição de autoridade aberta pela constante remissão e admiração”. Em resposta a isso, no artigo “Pires Roberto 80” (Ibid., p. 459), Glauber teceu algumas críticas a Paulo Emílio e o acusou de cegueira por não reconhecer a ascensão econômica, técnica, estética e política do movimento do Cinema Novo para o cinema brasileiro.

A despeito dessas questões internas, Paulo Emílio foi fundamental para pensar o tema do subdesenvolvimento ou da situação colonial no Brasil bem como seus impactos para o

cinema brasileiro. Sua contribuição foi especialmente significativa devido ao seu papel como um notável mobilizador e impulsionador de avanços nos estudos culturais e na institucionalização da cultura cinematográfica no País. Ele foi um dos criadores do Primeiro Clube de Cinema de São Paulo, que seria fechado pela repressão do Estado Novo e que, depois, foi retomado como Segundo Clube de Cinema de São Paulo. Em 1949, a partir de uma parceria com o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), o Segundo Clube criou a Filmoteca do MAM-SP, onde o ensaísta e crítico de cinema Francisco Luiz de Almeida Salles assumiu como o primeiro diretor da entidade. Em 1951, Paulo Emílio foi nomeado vice-presidente da Federação Internacional de Arquivos de Filme (FIAF), instituição fundamental para o fortalecimento da Filmoteca do MAM-SP. Logo depois, Paulo Emílio assumiu a direção da Filmoteca como conservador-chefe, com Rudá de Andrade e Caio Scheiby como conservadores-adjuntos. Dois anos depois, a Filmoteca se desvinculou do MAM-SP e se tornou a Cinemateca Brasileira⁹³.

Entre as décadas de 1960 e 70, Paulo Emílio publicou uma série de artigos no *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*, dentre eles o texto *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, apresentado na Primeira Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica, em que se dedica a pensar sobre o impacto do subdesenvolvimento técnico-econômico na produção, distribuição e recepção de filmes no Brasil.

Por um lado, é importante localizar que as discussões que Paulo Emílio apresenta acerca do subdesenvolvimento ou situação colonial se ligam às contribuições do PCB, no que tange às críticas à burguesia como classe, uma vez que a noção de “revolução”, forte entre os pecebistas, perdeu força no pós-golpe, e o partido passou a direcionar uma crítica mais direta à classe burguesa que, de certa maneira, não havia se mostrado, de fato, uma aliada da revolução (SOUZA, 2009, p. 10).

Por outro lado, a leituras de Paulo Emílio também se afinizam às discussões isebianas, com destaque para as contribuições de Celso Furtado sobre o tema principalmente no desenho que a noção de subdesenvolvimento faz junto às noções de “dependência” e “alienação”. Nesse âmbito, “de acordo com Caio Navarro de Toledo, o conceito de ‘dependência’ no interior do

⁹³ Informações disponíveis no site da Cinemateca Brasileira: <https://www.cinemateca.org.br/a-cinemateca/historia/#>. Acesso em 9 de janeiro de 2024.

ISEB é utilizado para definir tanto ‘situação colonial’ e ‘subdesenvolvimento’, como ‘semicolonialismo’” (Ibid., 2009, p. 11).

Analisando o conjunto da obra de Paulo Emílio, é possível notar que há, portanto, um entrelaçamento intelectual e ideológico de suas ideias, colocadas no cerne do debate cultural brasileiro durante a década de 1960, com a ideologia nacional-desenvolvimentista de membros do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e com a leitura marxista da sociedade brasileira mobilizada pelo PCB (SOUZA, 2009, p. 2-4).

O “subdesenvolvimento” na obra de Paulo Emílio é o conceito principal do qual todos os outros elementos essenciais para sua eficácia política se originam. Na trilogia do crítico, “subdesenvolvimento” e “situação colonial” funcionam como sinônimos de um mesmo esquema econômico – característica de exportar matéria prima e importar produtos manufaturados – que é transplantado para a análise cultural (Ibid., p. 4).

Entender a confluência que há entre a noção subdesenvolvimento, mobilizada por Paulo Emílio e as discussões promovidas pelo ISEB e PCB, é fundamental para analisar como esse debate se embrenha nas formas cinematográficas de *Rio, 40 Graus* (1955), *Terra em Transe* (1967) e *Macunaíma* (1969).

Em Celso Furtado, as discussões sobre o subdesenvolvimento, invariavelmente, passam pelo papel social dos intelectuais. Partindo da leitura que Rezende (2004, p. 239) faz da obra de Furtado, vale destacar que o exercício da atividade intelectual deveria estar voltado para um esforço transformador na esfera social, de tal maneira que concilie um ímpeto compreensivo acerca dos processos sócio-históricos e uma ação prática, como uma maneira de agir sobre o mundo. Esse enunciado se ajusta perfeitamente à ideia de um artista-intelectual latino-americano tão cara a Glauber Rocha.

Sendo assim, cabe ao intelectual progressista a tarefa “de compreender historicamente as condições sociais, econômicas, políticas e culturais produtoras e reprodutoras do subdesenvolvimento” bem como “tomar para si a tarefa de esclarecer que as mudanças no âmbito institucional, cultural e político eram essenciais para a superação da condição de subdesenvolvimento” (Ibid., p. 240-241). Nesse sentido, o papel social que Celso Furtado lança aos intelectuais passa a figurar também entre as discussões do Cinema Novo, em certo ponto, mediada pelas ideias de Paulo Emílio Sales Gomes.

Maria José de Rezende (2004) ainda destaca, analisando a obra de Celso Furtado, a força que as ideias de Karl Mannheim tiveram no entendimento da função social dos intelectuais na sociedade moderna. A autora vai à obra *Liberdade, poder e planificação democrática* de Mannheim, para apontar que cabe aos intelectuais “compreender a natureza dos problemas reais”, em que “a criação de uma nova sociedade dependia, então, tanto para Furtado quanto para Mannheim de amplos esforços de todos aqueles que eram comprometidos com a democracia” (p 241). Nesse sentido, Furtado toma emprestada a ideia de planificação de Mannheim para pensar os processos sócio-históricos que impõem um estado de subdesenvolvimento e os desafios enfrentados pelas democracias na América Latina.

Porquanto cabe destacar que a noção de subdesenvolvimento, advinda das contribuições de Celso Furtado do ISEB e do PCB, não deve ser compreendida como uma simples ideia de atraso socioeconômico, mas sim deve se referir

à existência de uma economia dualista, ou dualismo estrutural. Historicamente, isso ocorreu como resultado da expansão da economia industrial europeia para regiões já habitadas, com a criação de “estruturas híbridas, em parte tendendo para comportar-se como um sistema capitalista, em parte perpetuando as características do sistema previamente existente” (Furtado, 1961) (GOLDTHORPE, 1977, p. 220 apud REZENDE, 2004, p. 243).

Em *Rio, 40 Graus* (1955), a ideia de subdesenvolvimento se desenha tanto pela sua abordagem estética como pela sua temática. Como discutido, essas ideias se inscrevem na obra por meio de suas formas artísticas inspiradas no neorrealismo italiano e atualizadas frente à realidade sócio-histórica brasileira bem como pela abordagem temática que o filme tece em torno dos processos de urbanização e periferização impostos à cidade do Rio de Janeiro. Para além disso, a obra de Nelson Pereira dos Santos também se relaciona, de maneira mais direta, a esse debate orientado pelas contribuições do ISEB e do PCB, quando traz para o seu roteiro, ainda que de maneira caricata, uma burguesia política, industrialista e tradicionalista, além da ideia de uma sociedade dividida entre os interesses nacionais e estrangeiros. A seguir, destacar-se-ão as cenas em que essas ideias se inscrevem com mais ênfase.

A partir da sequência⁹⁴ do garoto Sujinho subindo em direção ao Pão de Açúcar, preso na parte externa/superior do bondinho, a câmera subjetiva, que simulava o olhar do personagem e mostrava a vista alto, corta para o rosto do garoto com medo e, em seguida, corta para o plano

⁹⁴ Anexo I – Etnografia do filme *Rio, 40 Graus* (1955): do Plano 164 ao 187.

aéreo de um avião sobrevoando a Baía de Guanabara. Dentro da aeronave, está o suplente de deputado federal drº. Durão (Modesto de Souza) chegando à cidade, personagem que compõe o núcleo de personagens burgueses e tradicionalistas. Os momentos seguintes acompanham a recepção de drº. Durão por assessores políticos, fotógrafos, jornalistas e, em especial, pela família da jovem Maria Helena. Os pais dela querem casá-la com o suplente de deputado, pois o patriarca quer se livrar de um processo administrativo, no qual drº. Durão pode ajudá-lo, devido à sua influência na política nacional.

Ao chegar ao aeroporto, quase todos os presentes vão bajular o suplente de deputado, inclusive Maria Helena e seus pais. Já no plano final dessa sequência do aeroporto, o político mineiro diz que, antes de fazer qualquer coisa na cidade, ele precisa cumprir uma promessa e visitar o Cristo Redentor. Nesse momento, o grupo de bajuladores corre para abrir a porta do carro para drº. Durão entrar, o que causa uma certa confusão e faz com ele grite de maneira caricata: *Calma, pessoal! O Brasil é nosso!*

Após o corte, a cena seguinte apresenta duas turistas estadunidenses sentadas em um estabelecimento em frente à praia de Copacabana, enquanto conversam em inglês: *que país maravilhoso, não é?!; Sim, mas tão primitivo*. Em seguida, dois garotos em situação de rua se aproximam da mesa delas, pegam um canudo e saem. Logo após, Jorge também se aproxima e pede dinheiro às estrangeiras, que respondem em inglês: *não tenho nada, só dólar*. A montagem dessas duas sequências – do aeroporto e das estrangeiras –, segundo Fabris (1994, p. 109), dá uma outra conotação à frase *O Brasil é nosso!* dita pelo coronel Durão anteriormente, na medida em que:

evoca o *slogan* mais famoso daquele período, “*O petróleo é nosso!*”, e nos remete para a polêmica questão do nacionalismo, na qual os entreguistas (como eram chamados os que apoiavam o desenvolvimento econômico do País baseado na captação de recursos provenientes do exterior) se defrontavam com os nacionalistas (em geral, da esquerda), que identificavam a defesa dos monopólios estatais e a independência econômica do País com a luta anti-imperialista e, sobretudo, antiamericana, uma vez que as principais fontes de investimentos estrangeiros se encontravam nos Estados Unidos.

Fabris ainda acrescenta que, ao confrontar essas duas sequências,

Nelson Pereira dos Santos deixa implícito que a miséria e o subdesenvolvimento eram consequências direta da espoliação (remessa incontrolada de lucros para o exterior) a que o Brasil era submetido com a convivência com a classe dirigente (1994, p. 109-110).

Destacar esse aspecto é importante porque joga luz a algumas ideias e reflexões sobre nação, subdesenvolvimento e neocolonialismo, que estão imbricadas aos processos formativos em nível político, cultural e artístico de Nelson Pereira dos Santos, durante as décadas de 1950/60, e que foram fundamentais para o cineasta tomar a estética neorrealista italiana e a atualizasse frente às condições do subdesenvolvimento e às problemáticas sociohistóricas nacionais.

Já em *Terra em Transe* (1967), a situação colonial ou o subdesenvolvimento aponta as diretrizes temáticas e estéticas para o manifesto da *Eztétyka da fome 65*, pois também pensa e denuncia o próprio subdesenvolvimento. No filme, para além da montagem como uma expressão metonímica da *Eztétyka da fome 65*, há um conjunto de outras sequências que abordam a religião, o misticismo, o monopólio dos meios de comunicação, o golpe de Estado, a exploração do País, a fim de desenhar as facetas do subdesenvolvimento em Eldorado, como um país fictício que se refere à situação colonial do Brasil ou mesmo da América Latina.

Vale destacar que a dimensão do subdesenvolvimento ganha contornos mais sul-americanizados nas formas de *Terra em Transe* (1967) do que em *Rio, 40 Graus* (1955) ou mesmo em *Macunaíma* (1969). Na cena⁹⁵ que envolve uma conversa entre os personagens de Aldo (Francisco Milani), Sara, Paulo Martins e um outro homem sobre as qualidades e defeitos de Felipe Vieira, governador da província de Alecrim, o poeta e jornalista Paulo Martins destaca que, *historicamente, Vieira pode salvar Eldorado do subdesenvolvimento...* Logo em seguida, o outro homem acrescenta: *Da colonização da Companhia de Explotaciones Internacionales...* e Paulo então finaliza: *Da Explint! E a Explint permite?* É a primeira vez que o termo *subdesenvolvimento* é mencionado no filme e ele vem associado à ideia de neocolonialismo, de exploração pela interferência estrangeira no País.

Ao comentar sobre a temática da situação colonial em *Terra em Transe* (1967), Vasconcellos (2017, p. 185) destaca que

Glauber Rocha viveu a fase imperialista do capitalismo em um país colonial que teria de fazer a revolução socialista para livrar-se do subdesenvolvimento, mas o que viveu em 1964 foi uma contrarrevolução que começou em Washington. Em *Terra em Transe*, o agente do golpe de Estado é uma corporação multinacional chamada Explint (*for export*), sem que o imperialismo seja representado por um determinado personagem de carne e

⁹⁵ Anexo II – Etnografia do filme *Terra em Transe* (1967): Plano 171.

osso, diferentemente do proprietário da TV, do governador, do sem terra e do ditador.

Quando o autor (Ibid., 2007) elucida o tema do golpe de Estado, é possível notar como o projeto intelectual e político do cineasta se conecta à situação político-econômica dos países latino-americanos devastados pelo desenvolvimento do subdesenvolvimento, cancelado por uma onda de golpes de Estado, sobretudo durante a segunda metade do século XX.

Já voltando o olhar para *Macunaíma* (1969), o tema do subdesenvolvimento se desenha nas formas fílmicas a partir da estética chanchadesca e do tema da antropofagia. Nesse âmbito, vale destacar que Joaquim Pedro de Andrade curiosamente volta ao método da Chanchada para repensar os caminhos do Cinema Novo e positivar uma gramática negativada pelo movimento, quando inscreve as formas chanchadescas no disputado espaço sociossimbólico que se estruturava como cinema moderno brasileiro. Amparado nisso, é possível dizer que as percepções de Joaquim Pedro vão ao encontro às de Azevedo Jr. (2019) quando este autor lança a ideia de que as chanchadas eram, em certa medida, protomodernas.

Nessa linha interpretativa, as chanchadas não seriam apenas “paródias grotescas da produção cinematográfica estrangeira em geral, e em particular, a norte-americana” (AZEVEDO JR., 2019, p. 44 *apud* PEREIRA, 2009, p. 209), ou mesmo paródias conformistas, desleixadas, inférteis e incapazes de disputar e propor debates mais sérios. Elas seriam esforços cinematográficos que, em certa medida, tentavam contornar as restrições sociais, técnicas e de mercado que recaíam sobre os estúdios cinematográficos brasileiros da época. Assim, a relação das chanchadas com seu público era mais complexa do que o diagnóstico feito por Glauber Rocha, quando afirmava que o gênero era uma espécie de catarse do subdesenvolvido, ao lidar com seu suposto complexo de inferioridade (AZEVEDO JR., 2019, p. 45).

Parece que o subdesenvolvimento técnico-econômico imposto aos países latino-americanos, que inspirou o manifesto da *Eztetyka da Fome 65*, já informava um olhar e um método de produção cinematográfica na chanchada. Essas produções, portanto, olhavam para as formas e os temas estrangeiros, entendiam as limitações técnicas e econômicas locais, absorviam esses modelos e os transformavam em formas próprias, em um flerte direto com a deglutição antropofágica.

Azevedo Jr., citando Lisa Shaw (2019, p. 61), afirma que a paródia chanchadesca era um modelo de deglutição popular dos filmes estrangeiros. Os realizadores da chanchada

parodiavam, exageravam e ridicularizavam as obras originais e um certo modelo de produção cultural hegemônico estadunidense. Assim, eles transformaram as produções chanchadescas em sucesso de público e de mercado, enquanto aprendiam a lidar com os próprios limites de criação e produção que pesavam sobre a indústria nacional.

Metrópole, modernismos e modernização conservadora

É preciso situar, de maneira geral, algumas discussões sobre as noções de modernização, modernidade e modernismos, antes de destacar sobre esses aspectos mais relevantes que estejam inscritos nos filmes em análise aqui. O cinema nacional, aquele que surge no final da década de 1950, é profundo devedor do movimento modernista brasileiro, seja de sua matriz fundadora ligada às metrópoles de São Paulo e Rio de Janeiro, até de suas expressões ligadas a Minas Gerais, Bahia, Ceará, Pernambuco, Rio Grande do Sul, Alagoas, etc. Tanto em termos de linguagem, como de temas abordados, esse nascente cinema moderno brasileiro se insere num quadro mais abrangente da modernidade, que, em nível nacional, tem como sua principal expressão cinematográfica o movimento do Cinema Novo.

No âmbito da cinematografia que se ergue nesse período, é possível notar que o tema da modernização e da modernidade, articulados a formas culturais modernistas, direcionam novos temas e uma nova linguagem para a cinematografia nacional. Nesse cinema, processos sócio-históricos relacionados a uma modernização conservadora ganham uma tônica e se associam a um debate sobre nação, colonialidade e subdesenvolvimento. Além disso, o tema da cidade/metrópole adquire um protagonismo inquestionável nessas obras fílmicas, haja vista que a cidade é o *locus*, por excelência, da modernização e da emergência dos modernismos, e, nos casos em análise aqui, é o local onde todos os cineastas se formam artística e politicamente. Já no tange às formas cinematográficas, a experimentação estética, a fragmentação da linguagem cinematográfica e a noção de manifesto adquirem um destaque importante para algumas obras desse momento.

Sobre tais confluências, é importante destacar que, à luz das contribuições de Pedro Duarte, o Modernismo brasileiro “foi um movimento criativo de arte e, junto, formativo do País, tentando entrar em sintonia com as **vanguardas europeias**, de um lado, e com a **cultura brasileira** de outro” (2014, p. 25. Grifo nosso). O duplo olhar desse modernismo, no sentido

de descoberta do Brasil, volta-se ao passado, especialmente ao barroco, “porque nele a arte e a história ganham uma dimensão eminentemente coletiva, constituindo-se, assim, em paradigma de construção da ideia de nação como civilização” (VELOSO, 2018, p. 35), ou seja, para esses representantes do modernismo brasileiro, o barroco cumpre uma importante função de fio ordenador da história da cultura brasileira (Ibid., p. 58).

Tal movimento de ir ao passado buscar esse fio condutor, a fim de forjar uma tradição para o presente, quando coloca o Brasil em sintonia com as vanguardas europeias, também coloca o Modernismo brasileiro em um movimento diferente daquele conduzido pelas vanguardas estrangeiras, fortemente marcadas pela “rejeição violenta da tradição” e pela “ruptura total com o passado” (WILLIAMS, 2011, p. 32), tal como aconteceu com as distintas expressões do modernismo europeu. Nesse diapasão, o Cinema Novo realiza, também, um duplo movimento, pois rompe com uma curta tradição cinematográfica brasileira marcada pela chanchada e pelas produções da Companhia Vera Cruz, em que ele busca se inscrever “explícita e abertamente na continuidade da literatura brasileira contemporânea marcada pela refundação cultural do Modernismo” (PARANAGUÁ, 2014, p. 125).

Nessa linha interpretativa, cabe estabelecer a distinção entre uma noção de modernismo e de vanguarda, que será importante para localizar as posições assumidas pelos modernistas brasileiros e resgatadas, posteriormente, pelos cinemanovistas. Portanto, para Williams (2011, p. 30),

o modernismo havia proposto um novo tipo de arte para um novo tipo de mundo social e perceptivo. A vanguarda, agressiva desde o início, via-se como a desbravadora do futuro: seus membros não eram os portadores do progresso já repetidamente definido, mas os militantes de uma criatividade que reviveria e libertaria a humanidade.

Se, por um lado, os cinemanovistas retomaram essa posição modernista apontada acima, por outro, eles também se alinharam a essa leitura de vanguarda, ao pautarem formas cinematográficas mais agressivas e disruptivas aliadas a um conteúdo temático que deveria estar a serviço das massas/da sociedade, que, na visão desses realizadores, precisava ser transformada e libertada de formas e valores irrealistas, burgueses e alienantes. Um aceno direto às ideias de Siegfried Kracauer, em seu ensaio de 1926, *Culto da distração*.

Aqui, convém realizar um pequeno excursus, a fim de entender como a metrópole, entre a segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, converge transformações

importantes para a emergência do Modernismo, ao figurar novas formas de desenvolvimento mercantil e monetário, de complexificação e sofisticação das relações sociais, de novas atividades culturais, devido, inclusive, à chegada de uma população mista, variada, oriunda de diferentes origens sociais, culturais e geográficas (WILLIAMS, 2011, p. 21).

A reboque dessas dinâmicas descritas anteriormente, a metrópole se constitui como um local de conflito, de cisão do sujeito, de disputa entre o imediato e o perene, entre o tradicional e as novas formas sociais, como um local fundamental para entender a própria história do surgimento dos modernismos e de seus artistas. Nesse sentido, o ensaio *Culto da distração* de Siegfried Kracauer aponta para um oxímoro da metrópole, enquanto esse emblema da modernidade, em que ideias em aparente contradição e conflito, como as noções de “culto” e de “distração” são combinadas para compreender as novas dinâmicas sociais das massas, enquanto grupos de trabalhadores viciados em distração, que emergem na Berlim da primeira metade de século XX, contexto sobre o qual o autor debruça suas análises.

Por um lado, a ideia de “culto” se refere ao cultivo interno, referência direta ao entendimento alemão burguês de cultura; por outro, a ideia de “distração” se refere aos valores do mundo exterior, caráter próprio da civilização/da modernidade. É importante destacar, rapidamente, que Kracauer apreende o conceito de cultura e propõe um giro materialista ao seu entendimento, de forma a opô-lo a uma leitura constelativa da ideia de cultura, própria da Filosofia da Vida, corrente filosófica dominante no período do II Império alemão (1871-1918). Dessa maneira, Kracauer apresenta uma outra compreensão ao entendimento do conceito, ao inseri-lo em uma totalidade – com a intenção de libertá-lo de um “encanto” e libertá-lo de uma identificação imediata com a coisa mesma (JAMESON, 1996) –, de tal maneira que esse novo entendimento do conceito esteja marcado pela materialidade e pelas leituras dos processos históricos pendentes que o informam. Aspecto importante para pensar as novas formas sociais e as mudanças culturais imprimidas pela modernidade bem como fundamental para compreender a própria estrutura de formação do Modernismo, que depende dessa nova conjuntura social e cultural para forjar suas formas.

Dessa forma, o Modernismo, seja em suas expressões europeias ou brasileiras, “é definido pelo local novo e específico dos artistas e dos intelectuais desse movimento dentro do ambiente cultural em transformação da metrópole” (WILLIAMS, 2011, p. 20). Nesse sentido, a cidade ou a metrópole, que se torna um objeto artístico fundamental nos filmes em análise aqui, também é local de condição para a existência desses filmes. A metrópole é o emblema da

modernização, ela é o ponto de vista das formas sociais do Modernismo, é o local do conflito de ideias e formações, onde os processos modernizadores se tornam cumulativos e em disputa, sejam aqueles processos relacionados à formação do capital e da mobilização de recursos, ao aumento da produtividade de trabalho, à constituição de poderes políticos, à formação de novas identidades e de padrões de consumo, à expansão de direitos, à migração do campo para a cidade, à expansão urbana, à constituição de um novo universo social identificado com a sociedade burguesa, etc. Nessa alçada, a modernização e a modernidade se confundem.

Nas periferias desse capitalismo ou mesmo desse modelo de modernidade, a modernização adquire novas camadas, ainda que mantenha esse núcleo duro descrito acima como um denominador comum. No caso específico da modernização no Brasil, em âmbito político, há “o rompimento da antiga ordem oligárquica e a instauração da República Nova (posteriormente, o Estado Novo)” (VELOSO, 2018, p. 47). Já no âmbito cultural, há “a implementação de novas instituições culturais; e no plano social, a veiculação da ideia de cidadania e a implementação de novas práticas que visavam constituí-la e configurá-la como o instituto do voto universal” (Ibid., p. 47).

Nesse sentido, a modernização passa, fundamentalmente, pelo processo de institucionalização da cultura no Brasil, pelo alinhamento do Modernismo com o getulismo e com o Estado Novo. Acerca dessa ideia, Paranaguá (2014, p. 76) acrescenta que, a distância, esse alinhamento soa com uma traição aos ideais democráticos ou, no mínimo, como um despropósito que, segundo o autor, pode ser culpa de um nacionalismo excessivo.

Como já mencionado acima, os processos modernizadores no Brasil passam pelo desmonte das oligarquias regionais e, nessa direção, os modernistas

além da consciência aguda do atraso, do subdesenvolvimento, que acaba fazendo da **modernização conservadora uma opção, ou um mal menor em relação à mesmice das oligarquias regionais**. [...] Esse projeto culturalista contrapunha-se aos preconceitos racistas ainda vigentes e coincidia com o programa de unidade nacional de Getúlio Vargas, através da centralização do poder e a neutralidade das oligarquias estaduais (Ibid., p. 76. Grifo nosso).

Talvez seja nesse lugar em que os cinemanovistas, anos depois, opor-se-ão às ideias e aos encaminhamentos do movimento modernista, quando elaboram, cada um à sua maneira, suas críticas a essa modernização conservadora, tendo como objeto temático a cidade, os processos de urbanização, as disputas políticas, as migrações internas ou as novas facetas do imperialismo socioeconômico. Havia, portanto, um esforço entre essa geração de cineastas, que

estava diretamente relacionado às propostas do Cinema Novo, no sentido de questionar os movimentos da modernização vertiginosa impostos ao País, pois também buscavam as especificidades de um Brasil como uma nação em construção.

Voltando o olhar para *Rio, 40 Graus* (1955), a crítica à metrópole e à modernização se associam aos processos de urbanização e à exclusão social; em *Terra em Transe* (1967) essa crítica se associa às facetas dos poderes políticos em disputa e ao uso da forma-manifesto; em *Macunaíma* (1969), essa crítica está direcionada à onda industrialista, às mudanças nos padrões de consumo e à influência estrangeira na cultura e na economia.

Evidencia-se como Nelson Pereira dos Santos, em *Rio 40 Graus* (1955), disputa um imaginário de modernidade que estava sendo construído sobre a capital federal, sobretudo na primeira metade do século XX. Essa conjuntura sócio-histórica estava marcada pelas reformas urbanas de Pereira Passos, pela política reformista autoritária da Era Vargas, pelas representações culturais produzidas tanto por produções hollywoodianas como por produções chanchadescas sobre a cidade do Rio de Janeiro, enquanto um paraíso nos Trópicos ou mesmo enquanto um microcosmos que tentava dar conta da totalidade da nação (PINTO, 2010, p. 2).

Nesse sentido, sem perder um protagonismo da cidade na obra, Nelson Pereira dos Santos estabeleceu uma dinâmica cinematográfica em que a perspectiva espacial fosse contada em segundo plano, enquanto a forma humana assume o primeiro plano. Um primeiro exemplo desse recurso é a sequência em que o menino Zeca⁹⁶ aparece, em contra-*plongée*, subindo as ladeiras do Morro do Cabuçu, com uma lata d'água na cabeça, até chegar à casa, em um movimento onde é possível visualizar os casebres, a dinâmica dos moradores, as palmeiras e o alto do morro. Apesar de o enfoque dessa sequência ser a ação do garoto, o cineasta já inicia a obra evidenciado que a cidade do Rio de Janeiro, que seria apresentada ao longo do filme, tinha como ponto de partida o morro, local de onde partem os núcleos narrativos do filme. O morro, portanto, é o centro de referência narrativo da obra, o filme parte e se encerra nele.

Um segundo exemplo dessa abordagem formal apresentada anteriormente é a sequência⁹⁷ em que Alice e Alberto conversam sobre a família dela, as dificuldades financeiras, o futuro do casal, as vivências do casal e sobre como é morar no Morro do Cabuçu. Nessa sequência, Alice e Alberto conversam do alto do local e, em determinado momento, a câmera

⁹⁶ Anexo I – Etnografia do filme *Rio, 40 Graus* (1955): Do plano 18 ao 20.

⁹⁷ Anexo I – Etnografia do filme *Rio, 40 Graus* (1955): Do plano 333 ao 341.

os enquadra em *plongée*, de maneira a alcançar, também, a profundidade de camadas do Morro do Cabuçu, com as árvores, as ladeiras, as estradas e os telhados das casas em diferentes texturas. O foco figurativo é o casal, em primeiro plano, enquanto todo o espaço geográfico do morro toma o segundo plano. Esse recurso de profundidade de campo é uma constante em *Rio, 40 Graus* (1955), por meio do qual Nelson Pereira dos Santos vai montando um panorama da cidade do Rio de Janeiro enquanto desenha os arcos de seus personagens.

Ao trazer a dimensão humana da urbe, o cineasta expõe como a metrópole se conjuga em um local de conflito, de disputas, de complexidades sócio-históricas, onde o morro e o asfalto, os negros e os brancos, os favelados e os burgueses, os jogadores de futebol e os cartolas, o migrante e o nativo, os trabalhadores e o político oligarca, as crianças vendedoras de amendoins e os turistas figuram facetas de um processo modernizador conservador e excludente. O “realismo social carioca” de Nelson Pereira dos Santos, para usar a expressão cunhada informalmente por Glauber Rocha (2003, p. 101), expõe os nós dos processos civilizatórios da modernização conjugados na então capital federal.

Já em *Terra em Transe* (1967), em nível temático, a crítica à modernização atinge um tom derrotista, em que a cidade, a nação, o povo, a política, a poesia estão imersas nesse sentimento. O povo é inapto às tomadas de decisão. Os caminhos políticos do filme, figurados no aristocrata e conservador Porfírio Diaz, no herói autoritário Paulo Martins, no populista Felipe Vieira e na militante Sara, articulam-se como forças irreconciliáveis na narrativa, acentuando mais a sensação de fragmentação da obra. Por esse impasse político e pela abertura ao capital estrangeiro com a *Explant*, Eldorado parece estar relegado às condições de subdesenvolvimento e aos interesses imperialistas.

Já em nível formal, *Terra em Transe* (1967) conjuga formas modernas, sobretudo pelo caráter de fragmentação de sua montagem, costurada pelos *flashbacks* de Paulo Martins, que parecem dar conta de uma certa dissolução sociopolítica no país fictício de Eldorado, como uma alegoria do próprio Brasil pós-golpe militar. Nessa fragmentação social, o intelectual e poeta Paulo Martins parece ser a melhor expressão desse sujeito moderno cindido entre a política e a poesia, fruto de uma modernidade ambígua, fragmentada, múltipla e desigual.

Esse caráter moderno das formas se relaciona à maneira como essa obra de arte se ajusta a um vocabulário e a uma organização de linguagem característicos da modernidade, quando se vale de uma estrutura de figuras de linguagem – no caso de *Terra em Transe* (1967), o uso

recorrente de alegorias – como um esforço direcionado também à compreensão das formas sociais. O filme ainda carrega um caráter de reflexividade que o ancora fortemente em um momento de estabelecimento dos modernismos e o relaciona a um “caráter vanguardista reflexivo que irmana o Modernismo brasileiro ao Romantismo alemão inicial” (DUARTE, 2014, p. 65).

Dessa maneira, no âmbito temático e formal, *Terra em Transe* (1967), como a expressão cinematográfica do manifesto da *Eztétyka da Fome* 65, ganhou um tom de filme-manifesto. É perceptível que, para Glauber Rocha, a modernidade não se torna apenas um objeto de sua crítica, mas ela também se constitui como uma condição para a emergência de formas fílmicas que comportarão essa crítica, visto que há um caráter de reflexividade nessa forma de pensamento que é própria do manifesto, como um gênero textual, discursivo e de pensamento. Acerca do tema, Duarte (2014, p. 63. Grifo nosso) destaca que os “manifestos compõem – bem como uma produção crítica abundante –, essa arte problemática: a arte que passou a ter o discurso como um elemento não mais estranho, alheio, e sim interno – **a arte em sua historicidade moderna a reflexiva**”.

Portanto, o manifesto é um caminho fundamental para entender os movimentos vanguardistas, dentre eles o próprio Cinema Novo. Essa forma-manifesto organiza não somente uma gramática importante para os representantes dos modernismos, mas também estabelece um tom e um ritmo fundamental para a expressão da arte moderna, em que *Terra em Transe* (1967) se torna um herdeiro direto. Os manifestos são inaugurados na Modernidade como uma forma de pensamento característica desse momento histórico, em que a relação entre conteúdo e forma se torna indissociável, tal como a voracidade da fome inscrita nas formas cinematográficas de *Terra em Transe* (1967).

Já em *Macunaíma* (1969), interessa voltar rapidamente ao tema da metrópole e da modernização conservadora, a fim de estabelecer paralelos e distanciamentos com um quadro mais geral das produções do Cinema Novo, mas em especial com as produções em análise aqui.

De toda forma, o tom derrotista que agudiza a narrativa de *Terra em Transe* (1967) figura num tom pessimista em *Macunaíma* (1969), sobretudo porque essas duas obras estão marcadas pelo impacto social, cultural, político e econômico do golpe militar de 1964. Esse pessimismo característico da adaptação que Joaquim Pedro faz da obra literária se inscreve na obra fílmica a partir dos trânsitos que faz *Macunaíma* entre a tradição e a modernidade, aspecto

fundamental para a metamorfose errática do personagem, para sua sucumbência e sua derrocada ao final do filme.

Macunaíma está, a todo momento, sendo confrontado pelas lendas folclóricas brasileiras e pelas novas dinâmicas urbanas de uma modernização conservadora, de tal maneira que o personagem recriado por Joaquim Pedro parece ser a figuração cinematográfica “das condições *sui generis* da integração do jeito brasileiro ao mundo da técnica e do capital” (BENTES, 1996, p. 97). Macunaíma é um personagem adaptável, conformado e passivo às condições de seu meio, seja ele rural (tradicional) ou urbano (moderno), de tal maneira que ele “transita facilmente por esses dois universos. Para superar seus obstáculos ou derrotar seus inimigos, vale-se de **estratagemas próprios da sabedoria popular**: a esperteza, a simpatia e o cinismo” (MALAFAIA, 2013, p. 11. Grifo nosso). Esses atributos de Macunaíma são fundamentais para compreender o esforço do cineasta em não individualizar as características do personagem, de tal modo que ele possa ser qualquer brasileiro.

Esse quadro geral de características do personagem é a própria verve crítica de Joaquim Pedro de Andrade às transformações sociais de um País que estava conhecendo uma modernização social acelerada por um projeto de País não democrático, que impulsionou processos de industrialização e urbanização, acentuou a periferização nas metrópoles, ampliou a importação de padrões de consumos de países hegemônicos e agravou as discrepâncias sociais. Macunaíma, portanto, transita entre essas facetas da modernização, afiniza-se e torna-se passivo a elas, tal como uma alegoria do próprio povo brasileiro.

É por meio desse caráter alegórico inscrito nos filmes em análise aqui, expresso de maneira mais evidente em *Terra em Transe* (1967) e em *Macunaíma* (1969), que a crítica à modernização brasileira, enfrentada na segunda metade do século XX, ganhou uma tônica geracional muito característica das produções cinemanovistas. Nesse contexto, Duarte (2014, p. 46) comenta que o caráter de renovação estética, juntamente com as preocupações com a questão nacional, e aqui se inclui, também, a importância da crítica social, delineiam-se como diretrizes fundamentais para os realizadores do Cinema Novo. Além disso, esse conjunto de características se desenha também como uma expressão mais tardia da agenda modernista brasileira que, ao longo das décadas, serviu como referência para um pensamento artístico, cultural e social, de significativo impacto na vida política e intelectual do País.

Por fim, cabe dizer que as obras em análise aqui recorrem à alegoria moderna como uma “expressão de desencanto lúcido que desautoriza uma visão ingênua do progresso como promessa de felicidade” (XAVIER, 2012, p. 460), ou seja, da alegoria como uma composição artística que esteja a serviço de um pensamento cinematográfico brasileiro.

CAPÍTULO 6 – A MATRIZ CINEMANOVISTA

O cinema nacional, após a década de 1960, passou por várias fases, de certa maneira condicionadas ao instável cenário político-econômico e às transformações socioculturais brasileiras. Em alguns momentos, o cinema brasileiro estabeleceu relações diretas com o Estado, tanto no âmbito de viabilizar as condições de produções, como também em viabilizar circulação dos filmes. Em outros momentos, o cinema nacional existiu de maneira marginal ou mesmo passou por uma grande crise e uma posterior retomada. No geral, é possível dizer que as produções filmicas brasileiras vivenciaram cenários instáveis e inconstantes no âmbito de sua produção e circulação, ainda que temas, ideias, orientações de linguagem persistissem, ganhassem novas facetas ou mesmo fossem esquecidos.

Acerca disso, destacar-se-ão alguns aspectos temáticos e de linguagem do cinema nacional que se relacionam ou se distanciam das diretrizes do Cinema Novo. Ao final, também haverá um balanço sobre a constituição dessa matriz de pensamento cinematográfico brasileiro e seus desdobramentos formativos.

Após a década de 1960, o cinema brasileiro tomou as produções cinemanovistas, em seu âmbito estético e temático, como uma matriz de referência que foi desdobrada e atualizada, ou mesmo como uma matriz recusada. Considerando esse quadro geral, o ponto que se ergue, então, é como e o que leva o Cinema Novo a firmar uma gramática para a cinematografia nacional como uma referência positivada ou negada. Algumas formas estéticas e temas inaugurados e/ou ampliados pelas produções cinemanovistas foram reciclados, remodelados e transformados ao longo das décadas seguintes.

Ao final dos anos de 1960 e início dos anos 70, em nível discursivo, os filmes ganhavam “um enfoque mais cultural, de temperatura política mais baixa” (RAMOS & SCHVARZMAN, 2019, p. 205), em que em temáticas com abordagens mais antropológicas, referenciando choques culturais e antropofagia, ganham mais força. Por outro lado, as discussões e o entendimento sobre a noção de nacional-popular ganhavam novos condicionantes e novas camadas, tendo em vista as nuances da relação do cinema brasileiro com o Estado e com o mercado. Além disso, as apreensões em torno da noção de cidade, cultura urbana, modernidade e modernização direcionavam novos vetores semânticos, sobretudo entre a década de 1970 e 80. Já as produções adaptadas/inspiradas da literatura brasileira bem como aquelas que abordam

temas históricos e nacionais foram marcadas por hiatos e retomadas ao longo das décadas seguintes.

Culturalismo e antropologia

Após o lançamento de *Macunaíma* (1969), o cinema da década de 1970 adquiriu uma guinada mais antropológica, focada mais em temas culturalistas do que em temas politicamente mais quentes, influenciados pelo impacto do golpe militar de 1964 entre os artistas e os intelectuais, como visto nas obras: *O desafio* (1965) de Paulo César Saraceni; o próprio *Terra em Transe* (1967); *O caso dos irmãos Naves* (1967) de Luiz Sérgio Person; *Jardim de guerra* (1968) de Neville d'Almeida; *A vida provisória* (1968) de Maurício Gomes Leite; e *Copacabana me engana* (1969) de Antonio Carlos da Fontoura. Nesse sentido, *Macunaíma* (1967) não só desenha uma transição semântica necessária para o cinema moderno brasileiro, mas também marca uma questão de mercado importante, sobretudo para os realizadores do Cinema Novo.

Alguns filmes importantes da década de 1970 figuram mais expressamente um tom antropológico e culturalista ao mobilizarem discussões sobre o Brasil. Nessa linha temática, vale apontar *Como era gostoso o meu francês* (1970) de Nelson Pereira dos Santos; *Pindorama* (1970) de Arnaldo Jabor; *Quando o carnaval chegar* (1972), *Joanna francesa* (1973) e *Xica da Silva* (1976) – todos os três de Cacá Diegues; *Uirá, um índio em busca de Deus* (1973) de Gustavo Dahl; *Iracema, uma transa amazônica* (1975) de Jorge Bodanzky e Orlando Senna; *O amuleto de Ogum* (1974), *Tenda dos Milagres* (1977) e *Estrada da Vida* (1980) – também de Nelson Pereira dos Santos. Ortiz Ramos e Autran (RAMOS & SCHVARZMAN, 2018, p. 205 e 222) apontam que esses filmes da década de 1970 aprofundam uma visão mais culturalista que já rondava as produções do Cinema Novo, ao abordarem, de maneira mais evidente, temas que envolvem religiosidade, música popular, raça e etnia, o choque cultural entre diferentes povos e a modernidade, dentre outros aspectos.

Nesse sentido, ao final dessa década de 1970 e início da década de 1980, algumas obras cinematográficas irão convergir, ainda mais, numa visão de Brasil com uma lente socioantropológica. Esse período também marca o importante aparecimento de diretores negros bem como o aumento de cineastas do gênero feminino. Os filmes *Samba da criação do mundo*

(1977) de Vera Figueiredo, *Iya-Mi-Agbá: mito e metamorfoses das mães nagô* (1981) de Juana Elbein, *Ylê Xoroquê* (1981) e *Orí* (1977-1988) – ambos de Raquel Gerber são obras dirigidas por mulheres, que possuem abordagens temáticas mais relacionadas às matrizes culturais e religiosas africanas.

Ainda amparado nas contribuições de Ortiz e Autran (RAMOS & SCHVARZMAN, 2019, p. 260), cabe destacar a produção *Na boca do mundo* (1978) de Antônio Pitanga, ator, cineasta negro e um dos principais rostos do cinema brasileiro. Pitanga não só dirigiu, mas também atuou nessa obra que aborda temas relacionados à tensão de classe, gênero e raça. Há, também, as produções do ator e realizador negro Zózimo Bulbul, *Alma no olho* (1974) e *Dia de alforria* (1982). Na sua primeira obra, Bulbul também se utiliza da forma alegórica – muito recorrente nas produções cinemanovistas –, mas aqui usada para tratar da “história dos africanos e seus descendentes desde a vida naquele continente, passando pela diáspora e pela escravidão, até a opressão na atualidade, sem esquecer a esperança de redenção e igualdade” (Ibid., p. 260).

Por um lado, temas políticos mais diretamente relacionados ao contexto repressor da ditadura militar ganham latência novamente em algumas obras da década de 1980, como nos filmes: *Eles não usam black-tie* (1981) de Leon Hirszman, *Pra frente, Brasil* (1981) de Roberto Farias, *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho, *Nunca fomos tão felizes* (1984) de Murilo Salles, *Dedé Mamata* (1988) de Rodolfo Brandão e *Que bom te ver viva* (1989) de Lúcia Murat. Por outro lado, é possível visualizar, também, como o debate sobre temas nacionais entra nessas produções cinematográficas brasileiras dessa década por um viés mais culturalista, aspecto que orienta transformações importantes para as noções de nacional e de cultura popular, que vão se matizando por dentro da conjuntura político-econômica e da indústria cinematográfica no Brasil, ao longo das décadas seguintes. Nesse sentido, convém mencionar que, apesar da presença do popular nas produções da Chanchada, é com o Cinema Novo que essa noção adquire um novo *status*, devido ao destaque cinematográfico e reflexivo dado às práticas do universo simbólico popular nas produções cinemanovistas.

O popular, as pornochanchadas e o cinema erótico

Já ao final da década de 1960 e início dos anos 70, uma nova temática ganhou protagonismo nas produções cinematográficas: o erotismo. A obra de Arnaldo Jabor, *Toda nudez será castigada* (1973), entrou nesse movimento e marcou um tom diferente – temático e de mercado – no âmbito das produções do Cinema Novo, e se tornou, também, um sucesso de

público e pautou um erotismo (RAMOS & SCHVARZMAN; ORTIZ & AUTRAN, 2018, p. 207). Esse resultado exitoso nas bilheterias de um filme que mistura “sexo, melodrama, grotesco, tangos, bolerões” teve um enorme impacto entre os cinemanovistas, um “setor estigmatizado por generosas e grandiloquentes discussões em torno das questões nacionais” (Ibid., p. 207). Esse fato marcou um importante caminho para os desdobramentos das produções eróticas no ambiente cinematográfico brasileiro e foi fundamental para pensar uma noção de popular que passou a se erguer e se distanciar daquela que compunha uma matriz temática do Cinema Novo.

Uma confluência de fatores, econômicos e culturais, ocasiona o aparecimento do “gênero” (na verdade, um conjunto de filmes com formas de produção aparentadas e temáticas diversas), em ficará rotulado como “pornochanchada” (Ibid., p. 207).

Nesse compasso, as comédias eróticas ou as pornochanchadas ganharam notoriedade durante “anos de chumbo”, período de forte repressão política no Brasil, devido à ditadura militar e à instituição do AI-5. Além da presença do sexo nessas produções, as pornochanchadas eram caracterizadas por uma enorme aproximação com o público e traziam consigo “a questão do popular, um dos catalizadores da discussão politizada de cultura” (Ibid., p. 209). Esse conjunto de características gerava um misto de reações no cenário político-cultural da época, de forma que esse popular da pornochanchada era um gênero repreendido pela censura do regime militar, além de ser criticado pelos cinemanovistas e marcado por ressalvas das instituições culturais responsáveis.

No entanto, essas comédias eróticas brasileiras bebiam diretamente nas comédias eróticas italianas, de modo que também traziam um formato narrativo bem popular/quase novelesco (em episódios) e estabeleciam uma relação direta entre erotismo e humor. Essas características ainda se articulavam diretamente com aquelas já características da chanchada, construindo, assim, um formato de comédia erótica de costumes, com piadas picantes e de duplo sentido, deboche e com a presença de tipos ideais populares. Nesse sentido, a noção de popular passou a ser marcada por uma fusão das “tradições populares com a cultura moderna e industrializada”, numa conexão direta da cultura popular com a cultura de massa (ORTIZ, 1993, p. 112).

Ainda na década de 1970, as produções de Amácio Mazzaropi e dos Trapalhões marcaram mais uma faceta dessa noção de popular, também caracterizada pela comédia e pelo grande sucesso de mercado, tal qual as pornochanchadas. No caso de Mazzaropi, seus filmes

tinham forte apelo entre um público migrado do interior do País para as grandes cidades, na maioria das vezes, com narrativas que abordavam o choque cultural de um caipira na cidade grande. No caso dos Trapalhões, as produções estavam mais voltadas a um público infantojuvenil, porque também articulavam conteúdos nacionais bem populares, como é o caso de *O cangaceiro trapalhão* (1983) (Ibid., p. 228).

Essa conjuntura cultural do cinema brasileiro composto pelas pornochanchadas, pelas produções infantojuvenis dos Trapalhões e pelo popular caipira de Amácio Mazzaropi, apesar de articular facetas de um nacional-popular, não estava suficientemente alinhada às diretrizes do Cinema Novo.

Já na segunda metade da década de 1980 e início dos anos 90, de maneira mais intensa, o cinema brasileiro embarcou em uma forte crise, sobretudo pelo desgaste no modelo de produção-distribuição estatal, centralizado nas figuras da Instituto Nacional de Cinema (INC), do Conselho Nacional de Cinema (Concine) e da Empresa Brasileira de Filme (Embrafilme), apesar de esta só dominar em torno de 30% do total de filmes produzidos no Brasil (RAMOS & SCHVARZMAN; RAMOS, 2018, p. 363). Esse modelo de produção pautado na relação entre cinema e Estado surgiu, no Brasil, já nos anos 1930, com o modelo de reserva de mercado/cota de tela, mas é durante a ditadura militar que ele se transforma e ganha novas camadas.

Um outro lado dessa conjuntura cinematográfica brasileira, mas que não estava orientada pela relação cinema e Estado, são os filmes da Boca do Lixo de Cinema, uma região central na cidade de São Paulo que era o epicentro de produções com forte apelo popular, com um ritmo de produção bastante rápido, de baixo custo, que gerava boas receitas e sem relação direta com o Estado. O local foi favorável ao florescimento dessas produções, pois concentrava diversas distribuidoras estrangeiras de filmes bem como produtoras e estúdios independentes.

Essa região contou com vários tipos de produções de apelo mais popular, como as da própria pornochanchada, produções de horror, de aventura bem como algumas obras mais autorais de realizadores iniciantes e relacionados ao Cinema Marginal, tais como: Jairo Ferreira, Ozualdo Candeias, Rogério Sgarzerla, João Silvério Trevisan, Teresa Trautman, Carlos Reinchenbach, entre outros. Para esses cineastas, as movimentações em torno da Boca do Lixo eram como “um estado de espírito, um ato de rebeldia contra os padrões tradicionais da produção cinematográfica, que persistem em São Paulo desde 1958, ano da graça do fechamento da Vera Cruz” (RAMOS & SCHVARZMAN; GAMO & MELO, 2018, p. 326).

Por outro lado, Ismail Xavier (2001, p. 68) compreende esse cenário da Boca do Lixo como “o lugar alegórico de um Terceiro Mundo à deriva, e o desfile grotesco de corrupção, miséria e boçalidade faz do contexto nacional uma província tragicômica às margens do mundo civilizado.” Essa ideia alegórica relacionada ao *terceiro-mundismo* está diretamente alinhada ao pensamento glauberiano, mas ela se radicaliza ainda mais nas produções dos cinemas marginais.

Houve um *boom* das produções da Boca do Lixo entre as décadas de 1960 e 70, mas as produções do período de 1969-73, em especial, carregam o rótulo de Cinema Marginal. Os filmes desse período estão fortemente relacionados à conjuntura sociopolítica do País, marcada pela instituição do AI-5, momento em que as produções cinematográficas ganharam um caráter mais violento, marginal, grotesco, radical, desencantado, rebelde, como uma resposta à repressão da ditadura militar (XAVIER, 2001, p. 69). Ao longo da segunda metade da década de 1980, com o descontrole da inflação, o impacto no ritmo produção, de consumo e de lucro desses filmes bem como com as consequências negativas da entrada de filmes pornográficos norte-americanos, o desgaste dessas produções da Boca do Lixo se intensificou (RAMOS & SCHVARZMAN; GAMO & MELO, 2018, p. 352).

De certa maneira, a noção de popular do Cinema Marginal era ambivalente demais para os moldes do Cinema Novo, ainda que essas produções da Boca bebessem, também, na matriz cinemanovista, mesmo que fosse para radicalizá-la. O cinema agressivo, carregado de representações de violências, de radicalização temática e estética, focado nas zonas periféricas e em seus personagens marginais estavam orientados pela estética do lixo, que “é uma radicalização da estética da fome, é uma recusa de reconciliação com os valores de produção dominantes no mercado” (XAVIER, 2001, p. 70).

Apesar das proximidades e das dissonâncias entre uma noção de nação e de popular do Cinema Novo frente às produções da Boca do Lixo, do Cinema Marginal, das pornochanchadas, dos filmes de horror ou mesmo daqueles voltados para o público infantojuvenil, foi com as produções cinematográficas do final dos anos 1990 e início dos anos 2000 que essa noção de popular do Cinema Novo, de certa maneira, foi resgatada e virada ao avesso.

No Cinema Novo, a noção de nacional-popular caminha num esforço de recriação e reafirmação nacional, a fim de buscar e pautar traços formadores do que seria uma identidade brasileira e, dessa maneira, marcar uma autonomização artística e cultural frente ao próprio País

e às nações estrangeiras. Já no cinema brasileiro da Retomada, entre a segunda metade de 1990 e a primeira metade dos anos 2000, a noção de nação é manuseada “com a mão mais pesada”, de tal forma que a “representação do popular como ‘outro’ no cinema brasileiro contemporâneo é acompanhada por uma visão negativa do País, espécie de retorno crítico sobre si mesmo” (RAMOS & SCHVARZMAN; RAMOS, 2018, p. 428).

Ainda à luz das contribuições de Fernão Pessoa Ramos, cabe dizer que, nas produções da Retomada, há uma espécie de narcisismo às avessas, como um dispositivo “de culpa pela situação do País, numa espécie de catarse com o fracasso nacional” (RAMOS & SCHVARZMAN, 2018, p. 429). Nesse diapasão, as condições sociopolíticas do Brasil se expressam nos principais filmes desse período numa espécie de autocritica ferrenha, como uma resposta “à impossibilidade do nacionalismo e à sua afirmação” (Ibid., p. 429).

Em termos narrativos, as produções desse período tematizam os vãos dos processos civilizatórios da formação social do Brasil, jogando luz ao fracasso dos projetos nacionais, às mazelas sociais, à violência das instituições, valendo-se de uma estética fortemente naturalista, como uma espécie de deleite visual de uma degradação político-social do País. Uma marca cinematográfica desse fenômeno, segundo Ramos (2018, p. 429) é “a representação do popular como ‘outro’ permeado pelo universo da criminalidade – o que chamo de ‘popular criminalizado’”, tal como acontece em *Notícias de uma guerra particular* (1999) de Kátia Lund e João Moreira Salles, *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles e Kátia Lund, *Carandiru* (2002) de Hector Babenco, *O invasor* (2001) de Beto Brant e *Ônibus 174* (2002) de José Padilha.

Com o retorno do popular nessas produções da Retomada, há uma espécie de reciclagem dessa noção, que ganha novas nuances, mas mantém um denominador semântico em comum com as produções cinemanovistas. Outra característica notável dessa retomada do popular é a figuração que essa noção toma ao se relacionar diretamente à presença de personagens afrodescendentes ou nordestinos, desdobrados em tramas que envolvem as “religiões populares, a geografia das favelas ou as comunidades, o sertão ou os subúrbios das grandes metrópoles, o futebol, as músicas regionais, o samba, o Carnaval, as tradições culturais nordestinas” (Ibid., p. 430), características perenes a uma noção nacional-popular em ambas fases do cinema brasileiro: o Cinema Novo e a Retomada.

Ainda amparado nas reflexões do autor (RAMOS & SCHVARZMAN; 2018, p. 430), cabe destacar, também, que a Retomada redescobre visualmente o popular, por meio das produções do Cinema Novo, ainda que se distancie de uma experimentação formal mais violenta pautada numa fragmentação narrativa, como acontece em *Terra em Transe* (1967), e se alinhe estética e eticamente às expectativas de um circuito exibidor transnacional, ou seja, a “um cinema ‘internacional popular’ ou ‘globalizado’, cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional e uma estética ‘internacional’” (BENTES, 2007, p. 245).

Nesse âmbito, a noção de popular na Retomada ganha uma dimensão de maior “compaixão pela exaltação dos afetos”, como acontece em *O primeiro dia* (1998) de Walter Salles e Daniela Thomas e em *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles. Tanto na década de 1960, quanto no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, há um forte manejo idealista e romântico da noção de popular, tanto que, na Retomada, essa noção também alcança um amplo reconhecimento internacional, tal como como havia acontecido nas produções do Cinema Novo (Ibid., p. 430).

Sobre essa conexão com a matriz estética e temática cinemanovista, Ivana Bentes (2007, p. 243), ao refletir sobre a presença do sertão no cinema contemporâneo, aponta que Walter Salles, em *Central do Brasil* (1998), “cruza o sertão glauberiano com a tradição do melodrama latino-americano”. Nessa leitura, a autora aponta caminhos interpretativos importantes para a tecitura que une as produções do Cinema Novo com as do cinema contemporâneo, talvez a principal delas seja a passagem do Brasil rural ao urbano e a transformação social que os sertanejos passam ao migrarem para as favelas e os subúrbios das metrópoles do Sudeste. Essa temática foi muito característica das produções da década de 1960, mas retorna nas produções contemporâneas e passa por uma transformação moral e visual (Ibid., 2008, p. 242).

Uma outra importante linha que costura a cinematografia moderna e a contemporânea é a relação que a autora estabelece entre a estética da fome e a cosmética da fome. Enquanto a estética se relaciona ao manifesto da *Eztetyka da Fome 65* de Glauber Rocha, a cosmética se relaciona a uma glamourização e uma romantização das misérias sociais e econômicas, desenhando um lirismo romântico da pobreza como mais uma faceta da noção de popular (Ibid., p. 245). Nesse âmbito, o sertão e os subúrbios/as favelas se tornaram a expressão simbólica perfeita para uma cosmética da fome.

Central do Brasil (1998) entra como um emblema desse argumento, com uma narrativa que perpassa tanto pelo subúrbio do Rio de Janeiro como por uma peregrinação pelo sertão. Nessa narrativa romantizada de Walter Salles, há uma contraposição “do mundo urbano de afetos em dissolução veloz, da solidão e da liquidação dos valores éticos ao cenário rural de afetos duradouros” (Ibid., p. 245), ou seja, o sertão entra no filme como a expressão simbólica desse local onde se encontram os pequenos afetos, de um novo humanismo e de um realismo estetizado diferente daquele humanismo neorrealista à brasileira de *Rio, 40 Graus* (1955).

Outro filme emblema dessa cosmética da fome é *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles e Kátia Lund, que também se alinha diretamente à ideia de popular criminalizado. (RAMOS & SCHVARZMAN; RAMOS, 2008, p. 429). Nesse esforço de penetração em um circuito internacional de exibição e com fortes ambições comerciais, a obra se vale de um aparato técnico-cinematográfico que desenha uma estética muito naturalista da violência e da miséria nas periferias cariocas, alinhada a um discurso de qualidade visual e de valorização do belo, importantes para um padrão estético internacional (BENTES, 2007, p. 245). Nesse filme, então, há um uso marcante da câmera *steadcam*, que “surfa sobre a realidade” (Ibid., p. 245), fazendo oposição àquela câmera na mão que entrava no espaço cênico e desenhava uma *mise-en-scène* voraz e inquietante, numa dança direta com os atores, como em *Terra em Transe* (1967).

Ainda sobre essa cosmética da fome em *Cidade de Deus* (2002), Luiz Carlos Oliveira Jr.⁹⁸ elabora que

a pobreza e a violência eram tratadas com um verniz que, sob o velho álibi da denúncia social, reinventava o exotismo formal e a estilização mistificadora já combatidos por Glauber em 1965, mas cujo retorno no Brasil dos anos 2000 integrava um contexto cultural maior, que incluía, por exemplo, o voyeurismo antropológico capitalizado pelos abomináveis *favela tours*. A estética da fome já não podia corresponder a um cinema de ambições comerciais que, na busca de comunicação com o grande público, assimilava desenhos de produção e códigos estilísticos adequados a um padrão estético internacional, capaz de aclimatar as realidades locais às estratégias dramáticas “universais” do modelo de espetáculo dominante.

⁹⁸ Disponível na íntegra em: <https://select.art.br/o-que-restou-da-estetica-da-fome/>. Acesso em 24 de abril de 2024.

Modernidade e modernização, cinema político e cinema histórico

Deixando um pouco de lado o debate sobre nacional-popular e passando para as reflexões críticas acerca da modernidade e da modernização, é possível notar uma penetração desse tema em substancial parcela de filmes das décadas de 1970 e 1980. Ainda que alguns cineastas vinculados diretamente ao projeto político-cultural cinemanovista queiram se afastar dessas orientações, algumas importantes produções da década de 70 carregam marcas indeléveis das diretrizes do Cinema Novo, tais como uma crítica à modernização conservadora brasileira, valendo-se ainda uma visão mais globalizante desses processos ou mesmo de uma experimentação formal (RAMOS & SCHVARZMAN; ORTIZ & AUTRAN, 2018, p. 224).

Um filme o emblema desse período e que, em certa medida, também está marcado pela permanência da gramática cinemanovista é *Bye bye Brasil* (1979) de Cacá Diegues. Aqui, no entanto, diferentemente das produções anteriores, há uma maior ênfase no popular e uma maior defesa mercadológica do cinema. Narrativamente, o filme desenha um “vasto painel das consequências da modernização, mexendo com o fantasma da televisão que tudo homogeneizaria, preocupando-se com a oposição entre diversidade cultural e uniformização” (Ibid., p. 224). Mesmo com o esforço de se afastar de projetos totalizantes bem como da posição de artista-intelectual politizado ou mesmo de tomar o cinema como uma arte que também deveria estar a serviço de uma conscientização das massas, Cacá Diegues ainda converge, junto às suas percepções sociopolíticas da época, uma série características fundamentais do Cinema Novo, valendo-se, ainda, de formas cinematográficas autorais para pensar os projetos nacionais e as transformações sociais do Brasil.

Outras obras e outros realizadores desse período também estarão fortemente marcados por uma crítica à avassaladora e desigual modernização socioeconômica que tomava o País bem como pelos desdobramentos desses processos modernizadores no plano social, urbano, seus impactos nas relações domésticas/privadas, nos costumes, entre outros. Filmes como *Iracema, uma transa amazônica* (1974) de Jorge Bodansky e Orlando Senna, *Tudo bem* e *Eu te amo* (1980) – ambos de Arnaldo Jabor, *A opção ou as margens da estrada* (1979-1981) de Ozualdo Candeias, *Perdida* (1975) de Carlos Alberto Prates Correia, *Pra frente, Brasil* (1981) de Roberto Farias e *Eles não usam black-tie* (1981) de Leon Hirszman perseguem essa crítica à modernidade conservadora brasileira, na tentativa de expor as valas dos processos

modernizadores que assolavam o Brasil bem como os altos e baixos do “milagre econômico” fomentado pela ditadura militar (Ibid., p. 232; 246).

Nesse ritmo, a relação entre cinema e política, que se fortifica e ganha um outro *status* com as produções do Cinema Novo, permanece em alta na primeira metade dos anos 80 e começa a decair mais para o final da década. Nesses filmes, temas relacionados aos processos migratórios internos, à presença estrangeira no Brasil, à exploração de trabalhadores do campo, às greves de trabalhadores da indústria, aos movimentos sociais, à militância de esquerda e à luta pela liberdade de expressão no regime antidemocrático brasileiro ganham maior destaque entre as produções do período.

Uma outra faceta dessa conjuntura cinematográfica é a relação do cinema com temas históricos, que teve forte protagonismo durante a década de 1970, sobretudo por meio das obras *Como era gostoso o meu francês* (1971) de Nelson Pereira dos Santos, *Os inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade e *Xica da Silva* (1976) de Cacá Diegues. Na Retomada, esse tipo de cinema é resgatado sobre a forma de “docudrama”, um gênero cinematográfico que apresenta “estilos narrativos diversos e relações múltiplas com o fato histórico” (RAMOS & SCHVARZMAN; RAMOS, 2018, p. 420). Nesse sentido, a principal distinção desse cinema histórico da Retomada com o da década de 1970 é a de que a trama do docudrama é lida como uma adaptação cinematográfica de um evento histórico (Ibid., p. 420).

A dramatização “daquilo que aconteceu” permite, na primeira Retomada, um balanço revisitado do Brasil e de sua formação histórica, dentro do espírito retrospectivo, caro à época. É também a época das polêmicas comemorações do quinto centenário do descobrimento que dão intensidade ao viés retrospectiva fim de milênio, em mistura com a dimensão política de avaliação do presente (Ibid., p. 421).

É perceptível, portanto, um certo esforço interpretativo sobre o País realizado pela cinematografia da década de 90, por meio da retomada e da requalificação do cinema de temas históricos. Nesse sentido, os principais títulos do período se voltam para figuras históricas e para os momentos importantes da formação social do Brasil. Filmes como *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995) de Carla Camurati resgata, pela sátira, a vida de uma figura política importante da coroa portuguesa no contexto brasileiro; *Lamarca* (1994) de Sérgio Rezende toma a biografia do militar Carlos Lamarca, figura política que aderiu à luta armada contra a ditadura militar brasileira; *Baile Perfumado* (1995) de Paulo Caldas e Lírío Ferreira recorre à figura histórica do estrangeiro Benjamin Abrahão, que resolveu acompanhar e filmar Lampião

e seu grupo, em meio à ditadura do Estado Novo; *Guerra de Canudos* (1997) e *Mauá, o imperador e o rei* (1999) também de Sérgio Rezende destacam sobre a história da Guerra de Canudos e sobre a figura do importante empresário Visconde de Mauá; por fim, *Tiradentes* (1995-1999) de Oswaldo Caldeira resgata a vida do líder da Inconfidência Mineira.

Literatura e cinema

Um outro vetor importante para a história do cinema brasileiro, sobretudo para o Cinema Novo e para o cinema que se desdobra a partir do projeto cinemanovista, é a relação estrita que o cinema nacional teceu com a literatura brasileira, toda ela, mas em especial com aquela literatura que se coloca atenta aos temas nacionais e aos aspectos da formação social do Brasil. Talvez seja por esse motivo que as obras do escritor romântico brasileiro José de Alencar sejam as que mais foram adaptadas para o cinema. Até 2006, havia 22 filmes adaptados/inspirados nas obras desse autor.

Segundo Reimão (*et. al.*, 2008, p. 6), a primeira adaptação cinematográfica da literatura brasileira foi realizada em 1914, com o filme *A viuvinha* de Luiz de Barros, inspirado na obra homônima de José de Alencar. Desde então, a relação entre literatura e cinema foi uma constante na história do cinema brasileiro, mas foi entre as décadas de 1950, 60 e 70, sobretudo pela atuação do Cinema Novo, que as adaptações cinematográficas da literatura brasileira ganharam um outro *status* quantitativo e qualitativo.

Na década de 1950, a porcentagem de filmes que tiveram por base obras literárias de escritores brasileiros representou 11,9% do total de filmes produzidos naquele período. Já na década de 1960, essa métrica chegou a 16,9% e seguiu aumentando na década de 1970, ao alcançar 27,6%. Antes dos anos de 1950, os valores variavam entre 3,48% e 4,13% (*Ibid.*, p. 6).

Com o projeto cinemanovista fortemente orientado pela busca e pela narração de temas nacionais, vários realizadores do Cinema Novo recorreram à literatura brasileira para buscar histórias que pudessem reafirmar e recriar uma identidade nacional. Por essa razão, houve um *boom* na quantidade de adaptações cinematográficas de obras literárias brasileiras. Já no âmbito temático, essas produções se voltavam mais para as obras modernistas brasileiras, sobretudo as de autores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos,

João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Jorge Amado, Nelson Rodrigues e João Guimarães Rosa. Num âmbito geral, as obras desses autores eram apreciadas pelos cineastas justamente por estarem alinhadas a um projeto artístico, cultural e político erguido pelo Cinema Novo, visto que a maioria são obras literárias que propuseram novos parâmetros e novos discursos para narrar a nação e pensar a formação social do Brasil, valendo-se de aspectos da política nacional, da cultura popular ou de temas de denúncia social.

Na década de 1970, essas produções cinematográficas que se relacionam intimamente com a literatura brasileira ganharam uma nova tônica. Em nível temático, essas obras ainda vinham orientadas pelo projeto cinemanovista, mas, em nível das condições produção, esses filmes estão fortemente marcados pelo complexo contexto sociocultural e político do Brasil da década de 70. No âmbito sociopolítico, havia o díptico milagre econômico-repressão militar, durante os Anos de Chumbo (1969-1974), em que o País "vivía altas e inéditas taxas de crescimento econômico e um regime de pleno emprego" (Ibid., p. 6), que impulsionaram um processo de industrialização cultural, mesmo com a censura do governo golpista.

Entrando na segunda metade da década de 70, o período é atravessado pela forte "crise do milagre econômico", que veio com um lento e gradativo processo de abertura política. Nessa conjuntura, com a publicação do Plano Nacional de Cultura (PNC), em 1975, o Estado passou, então, a atuar como um mecenas de projetos culturais, inclusive de projetos cinematográficos, ao fomentar produções voltadas à valorização das "raízes brasileiras". Por essa razão, esse período comporta a maior quantidade de filmes adaptados de obras literárias nacionais (Ibid., p. 6).

Nesse contexto, destacam-se os filmes *Os Inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade, que tem por base os *Autos de devassa* e a coletânea de poemas *O Romanceiro da Inconfidência* (1953) de Cecília Meireles; *Como era gostoso o meu francês* (1971) de Nelson Pereira dos Santos, adaptação livre dos relatos do artilheiro alemão Hans Staden, capturado pelos tupinambás em 1594; *São Bernardo* (1972) de Leon Hirszman, adaptação da obra de Graciliano Ramos; *Xica da Silva* (1976) de Cacá Diegues, adaptado do livro homônimo de João Felício dos Santos; *Morte e Vida Severina* (1977) de Zelito Viana, adaptação do livro de poemas regionalistas de João Cabral de Melo Neto; *Tenda dos Milagres* (1977) de Nelson Pereira dos

Santos, inspirado no livro homônimo de Jorge Amado; *O Cortiço* (1978) de Francisco Ramalho Jr., que tem por base o livro de mesmo nome de José de Alencar, entre outros títulos inspirados de obras literárias que propunham, cada um à sua maneira, leituras sobre a formação social do Brasil.

Noção de autoria

Dando um salto temático e histórico, no âmbito do cinema contemporâneo dos anos 2000 e 2010, sobretudo no rol das produções pernambucanas desse período, há um conjunto de filmes de novos realizadores que se alinhavam a uma busca da

representação da convivência entre as diferenças sociais e de poderes, a alegoria emblemática das relações econômicas e existenciais, o pior dos seres humanos em suas atitudes e aproximação com universos populares (EDUARDO, 2018, p. 579).

Esse conjunto de características se comunica diretamente com algumas diretrizes do Cinema Novo.

Um bom exemplo desse período é *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), produção de Marcelo Gomes, com uma narrativa ficcional que percorre o sertão nordestino durante a década de 1940, desenhando um sensível painel social, cultural, econômico e geográfico das comunidades situadas nas pequenas cidades do sertão do Nordeste (Ibid., p. 577).

Além de ter uma fotografia caracterizada pela luz direta do sertão, inspirada na fotografia fundante de *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, o cineasta e crítico de cinema Kleber Mendonça Filho destaca uma característica marcante desse tipo de cinema do Nordeste, mas, em especial, de Pernambuco: a “câmera anjo da guarda”, traço mais relacionado ao cinema de Marcelo Gomes – e de Karim Aïnouz –, que diz, justamente, sobre uma maneira de filmar que envolve os atores em uma zona de proteção, mobilizando “um afeto enorme pelo que está a filmar” (Ibid., p. 578). Nessa linha interpretativa, Kleber Mendonça Filho elabora que *Cinema, aspirinas e urubus* (2005) “é um filme simples, quieto, quase morno em sua eficácia, e que se mostra ciente de toda uma herança do Cinema Novo” (Ibid., p. 578).

Uma outra faceta desdobrada da matriz cinemanovista é a relação que se estabelece com a autoria cinematográfica. Como já exposto, o Cinema Novo ancora esse debate do autor no cinema brasileiro e o relaciona a uma estética política. Nesse sentido, os filmes autorais dos realizadores cinemanovistas, além de carregar a marca da autoria, deveriam pautar temas relevantes relacionados à formação social e política do Brasil, por meio de formas cinematográficas propositivas e questionadoras. Dessa maneira, essas produções autorais se diferenciavam das produções de gênero, tais como a chanchada, o horror, *western* ou de outras produções que não tinham esse comprometimento com as diretrizes cinemanovistas.

Realizadores brasileiros contemporâneos ao movimento do Cinema Novo, tais como Walter Hugo Khouri, Gerson Tavares, Amácio Mazzaropi ou mesmo José Mojica Marins realizavam obras que carregam uma marca autoral, ainda que não estivessem em direta consonância com a matriz temática e estética do Cinema Novo. Mesmo à época, já era possível reconhecer o caráter autoral na filmografia de alguns desses cineastas, por meio de aspectos cinematográficos que inscreviam uma marca subjetiva desses autores em seus filmes, tanto pelos temas abordados quanto pela linguagem.

Walter Hugo Khouri, por exemplo, para uma certa crítica da época (BERNARDET & REIS, 2018, p. 144-150), era tido como um autor, visto que suas obras carregavam uma marca de personalidade, que também caminhava com um exercício de estilo e um princípio de unidade, que tendia a se renovar ao longo de sua filmografia. Acerca desse debate sobre autoria, é fundamental, ainda, destacar que Khouri estava à frente de vários processos criativos de suas produções cinematográficas, pois, além de ele só ter filmado seus próprios textos, ter feito a fotografia e a direção de arte de algumas de suas obras, sua filmografia esteve atravessada por narrativas sobre ao imaginário burguês metropolitano, uma temática muito particular para aquele contexto cinematográfico brasileiro, mas que não brilhava os olhos do núcleo duro do Cinema Novo.

Apesar de Khouri não estar alinhado aos padrões de autoria cinemanovistas, ele se encaixava nas diretrizes autorais promovidas pela revista francesa de crítica cinematográfica *Cahiers du Cinéma*, tanto que, na percepção de certa crítica de cinema brasileira da época, fortemente orientada pelas ideias da crítica francesa, já havia o reconhecimento de autoria no conjunto da obra desse cineasta. Em 1964, o articulista do *Diário de São Paulo* aplicou, ao recém-lançado *Noite vazia* (1964), os termos que o próprio Khouri utilizava para analisar o

caráter de “unidade” na obra do cineasta sueco Ingmar Bergman: “o cabal triunfo, no cinema brasileiro, do filme de autor, de criação pessoal, de independência de ideias [...]” (BERNARDET & REIS, 2018, p. 147).

Por outro lado, também vale trazer que a figura de José Mojica Marins, realizador do considerado cinema de gênero, que construiu uma noção de autoria por dentro do cinema de horror. É possível identificar um caráter de unidade formal, estilístico, temático em sua extensa filmografia, ainda que o cineasta também tenha transitado por outros gêneros cinematográficos como o *western*, o melodrama e o sexo explícito. Nesse sentido, Francis Vogner dos Reis destaca que

José Mojica Marins é a definição mais interessante e incompleta (talvez essa seja mesmo sua natureza) do “autor” no cinema moderno brasileiro que buscava afirmar o criador original brasileiro distinto do europeu – instintivo e alheio às tradições de escolas estéticas. Era uma recusa da colonização da inteligência (Ibid., 2018, p. 205).

Ainda que Mojica fizesse um cinema muito particular, autêntico, espontâneo, popular, em situações de produção bastante precárias e baratas – alinhadas às condições de subdesenvolvimento técnico-econômico que Paulo Emílio Sales Gomes e Glauber Rocha denunciavam –, a noção de autoria mobilizada em torno de Mojica era distante daquela relacionada à matriz cinemanovista, sobretudo por ele não fazer um cinema considerado suficientemente engajado.

CONCLUSÃO

A partir do exposto, é possível entender que há um caráter de formativo em algumas ideias e temas que se desdobram ao longo de um certo recorte histórico do cinema brasileiro. Nesse sentido, as noções de nação, popular, modernidade, metrópole, autoria, subdesenvolvimento, situação colonial, entre outras podem ser compreendidas por um certo horizonte formativo, que corrobora com o esforço intelectual de pensar o próprio País, também, por meio do cinema.

Voltar o olhar para os três filmes em análise aqui, como recorte heurístico de uma matriz de pensamento cinematográfico brasileiro, importa no sentido de entender que essas obras não estão avulsas, mas alinhadas a sistema interligado com outras obras e com seus contextos sócio-históricos. Esses filmes, suas temáticas e suas formas carregam denominadores em comum e um longo processo cumulativo, que são capazes de articular a sociedade e um adensamento artístico, como a expressão de um método da experiência intelectual brasileira (ARANTES & ARANTES, 1997, p. 21), na qual também se insere uma certa cinematografia brasileira.

Ao analisar as nuances dessa noção de formação, que ganhou uma forma metódica pelas contribuições de Antônio Cândido (1981a; 1981b), a socióloga Maria Arminda do N. Arruda (2017, p. 65) adentra o conceito de formação e sugere que ele possui um repertório que inclui significados de abrangência e de verticalidade, e que, apesar de suas limitações analíticas, ele ainda se estabelece como um conceito bastante válido para pensar a cultura intelectual brasileira. Olhando para as produções cinematográficas brasileiras, sobretudo as costuradas nas análises anteriores, esse caráter de verticalidade da noção de formação talvez seja um tanto inadequado, tendo em vista que conceitos/ideias/problemáticas que se formam ao longo dessa história do cinema brasileiro não necessariamente estabelecem-se verticalmente dentro dessa matriz, mas parecem se aproximar, a grosso modo, de uma forma espiral horizontalizada, que seja capaz de mobilizar tanto numa conversa diacrônica com os filmes que lhe antecederam e que lhe sucederam, como uma conversa sincrônica com seus aspectos sócio-históricos que lhe são simultâneos. Evidentemente que essa dinâmica espiral horizontalizada estaria mais alinhada

à dinâmica formativa de perdas e ganhos de sentido das ideias/reflexões/problemáticas que se acumulam, o que afastaria, portanto, essa dinâmica formativa de um caráter hierárquico, que, *a priori*, sugere uma estrutura organizada por níveis de importância/*status*/posição, que tende não corresponder aos processos formativos das ideias e problemáticas.

Contudo, como a autora (Ibid., p. 65) mesmo aponta, esse conceito se faz importante para pensar a história cultural e intelectual do Brasil, em o que cinema nacional, especialmente o que nasce com o Cinema Novo, está totalmente imbricado. Dessa maneira, voltar o olhar para as (des)continuidades de algumas das ideias/reflexões/problemáticas, “sobretudo aquelas repetitivas ao ponto da trivialidade, pode ser bom princípio para compreender problemas cruciais de uma cultura” (ARRUDA, 2004, p. 107).

A partir do esforço interpretativo sobre as principais reflexões e ideias inscritas nas imagens fílmicas, com a finalidade de estruturar uma matriz de pensamento cinematográfica brasileiro, importa dizer que essa matriz nunca esteve dada; na verdade, ela é resultado de uma construção política, que envolve as disputas internas do próprio cinema moderno brasileiro e do olhar deste pesquisador, quando busca construir compreensivamente essa matriz, considerando as formas estéticas e o pensamento social articulado nos três filmes em análise aqui.

Esse esforço de pesquisa não desconsiderou as divergências compreensivas relacionadas às noções de cinema brasileiro e de Cinema Novo, conceitos que, ainda hoje, permanecem em disputas no espaço sociossimbólico. Nesse sentido, com a escolha dos três filmes, de realizadores cinematográficos diferentes, tentou-se marcar, para além dos atravessamentos formais e temáticos que há, entre as três obras, o caráter heterogêneo do próprio Cinema Novo, enquanto um movimento matizado, que pautou diferentes enfoques políticos, estéticos e de linguagem. Houve, também, o cuidado de não uniformizar as ideias desse movimento, mas sim destacar o caráter individual de cada obra e de cada realizador, com o propósito de desdobrar os principais conceitos-imagem que emergiram das análises fílmicas – nação, cultura e povo; subdesenvolvimento ou situação colonial; modernismo e modernidade; e autoria.

Assim, a invenção dessa matriz de pensamento cinematográfico brasileiro passa, fundamentalmente, pelas contribuições das diferentes fases do Modernismo, quando herda uma preocupação nacional e um certo anseio por renovação de linguagem. Convém ressaltar, novamente, a função estratégica que Paulo Emílio Sales Gomes cumpriu como um “elo perdido

entre o Modernismo e o cinema brasileiro” (PARANAGUÁ, 2014, p. 109). Mesmo décadas depois, em virtude de toda a sua envergadura cultural, intelectual, artística e política, o movimento Modernista continuou fornecendo diretrizes estéticas e temáticas para as artes no Brasil, dentre elas o próprio Cinema Novo.

Aliado a isso, o cinema moderno brasileiro, especialmente aquele que se colocava mais atento à formação sociocultural do País e à necessidade de sintonizar as produções cinematográficas nacionais com as tendências da vanguarda estrangeira, pautou abordagens temáticas e estilísticas diretamente relacionadas ao contexto político limitador em que estava inserido. *Rio, 40 Graus* (1955) é produzido e lançado em um período de forte crise política, com o fim do governo republicano de Getúlio Vargas (1951-1954), período marcado por uma maior instabilidade político-econômica e por uma tentativa de golpe de Estado. *Terra em Transe* (1967) e *Macunaíma* (1969) são obras pós-golpe militar de 1964 que, cada uma à sua maneira, decanta o cenário político restritivo em suas formas cinematográficas.

Essas três obras esgarçam um certo pessimismo social, seja quando a mãe espera, de sua janela no Morro do Cabuçu, pelo filho morto nas ruas de Copacabana; seja pelo golpe de Estado de direita, que afunda uma conjuntura pré-revolucionária em Eldorado; ou ainda pelo canibalismo dos fracos de um Brasil consome o próprio brasileiro. Esse pessimismo inscrito nas formas fílmicas propõe uma atitude de pensamento que, ainda que se relacione às contribuições do Modernismo brasileiro e aos diálogos com movimentos cinematográficos estrangeiros, inscreve preocupações políticas e estéticas próprias de seu tempo, fundamentais para direcionar caminhos para o cinema brasileiro moderno e contemporâneo.

Sociologia da cultura e o cinema

Esta tese vem se alinhar a um movimento ascendente nas discussões em Sociologia da Cultura no Brasil, que tem o cinema como um dos temas e dos objetos de estudo mais frequentes. Segundo dados de um quadro geral de análise acerca do cenário da Sociologia da Cultura no Brasil, a partir dos temas dos artigos publicados entre o período de 2008 e 2018, o cinema está como o objeto de estudo mais recorrente das publicações em revistas de *Qualis* A1 e A2 (FARIAS *et al.*, 2020, p. 12). Nesse sentido, esta pesquisa oferece uma contribuição bastante oportuna à Sociologia da Cultura, ao trazer um debate que intersecciona temas caros a

essa subárea da Sociologia, a partir de reflexões sobre as posições e as funções dos intelectuais de cinema no Brasil, sobre a questão nacional, sobre a formação sociocultural do Brasil, sobre os modernismos e a modernidade, sobre a relação campo-cidade, sobre povo, sobre processos coloniais e o desenvolvimentismo, sobre autoria, dentre outros temas.

Além do mais, com o desenho de uma matriz de pensamento cinematográfico brasileiro, tornou-se possível localizar alguns agentes cinematográficos e produções fílmicas que, nas disputas de sentido no cenário cinematográfico dominado pelo Cinema Novo, não obtiveram o devido reconhecimento de suas reflexões e de suas obras. Nesta reta final da tese, tornou-se possível explorar melhor os desdobramentos do cinema brasileiro moderno e contemporâneo, no que tange às formas cinematográficas, aos temas e às reflexões que se afastavam ou se relacionavam diretamente com a matriz cinematográfica cinemanovista.

Porquanto as análises desenvolvidas investigaram e esmiuçaram este objeto de pesquisa sob o amparo dos quadros históricos e das narrativas consolidadas e, conseqüentemente, das narrativas deliberadamente desconsideradas. Por esse motivo, retomar essa intelectualidade cinematográfica que se constituiu no Brasil, a partir dos anos de 1950-60, assim como os trânsitos de sentido perpetrados por ela, é remeter diretamente às escolhas estéticas que o cinema brasileiro realizou e tem realizado, junto ao seu atravessamento e aporte para as ciências sociais, a política e a cultura no Brasil.

Por fim, esta pesquisa também joga luz às mediações e aos mediadores de sentido no âmbito da cultura, valendo-se de uma perspectiva interdisciplinar, a fim de “examinar como, nos contatos socioculturais, os bens artísticos atuam na formação das disposições psíquicas das pessoas e, portanto, estão diretamente vinculados à base de emergência e continuidade dos estilos de vida” (FARIAS *et al.*, 2020, p. 2).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTMAN, Eliska. O Rio capital imaginado pela crítica cinematográfica: os casos de Rio Fantasia e Rio, 40 graus. **Caderno CRH**, vol. 30, nº 81, p. 579-595, 2017.
- ALTMAN, Eliska. Olhares da recepção, a crítica cinematográfica em dois tempos. **Caderno CRH**, Salvador, vol. 21, nº 54, p. 611-622, set./dez., 2008.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Joaquim Pedro de. Cannibalism and self-cannibalism. *In*: JOHNSON, Randal; ROBERT STAM (Orgs.). **Brazilian cinema**. [s.l.]: London: Associated University Presses, p. 81-83, 1982.
- ANDRADE, Joaquim Pedro de; VIANY, Alex. Criticism and self-criticism. *In*: JOHNSON, Randal; STAM, Robert (Orgs.). **Brazilian cinema**. [s.l.]: London: Associated University Presses, p. 72-75, 1982.
- ANDRADE, Mário. **Macunaíma**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 2022.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil. *In*: TELES, Gilberto Mendonça (Org.). **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3. ed. Brasília, DF: Petrópolis, 1976.
- ARAÚJO, Luciana Corrêa. **Joaquim Pedro de Andrade – primeiros tempos**. São Paulo, SP: Alameda, 2013.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura**: São Paulo no meio século XX. 2. ed. Bauru, Edusp, p. 19-50, 2015.
- AUGUSTO, Isabel R. Cinema novo: a antropofagia como modo de produção artístico-cultural e a condição do artista e intelectual latino-americano. **Dimensões**, vol. 29, p. 189-207, 2012.
- AZEVEDO JÚNIOR, Euro Prêdes de. **Um gênero em paralaxe**: a chanchada entre obras e discursos. Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, 2019.

AZEVEDO, Carmen Lucia de. **Jeca Tatu, Macunaíma, a preguiça e a brasilidade**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BABBIE, Earl. **Métodos de pesquisas de survey**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA, 2006.

BAZIN, André. De la politique des auteurs. **Cahiers du cinéma 70**, 1957.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2011.

BENTES, Ivana. **Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista**. Rio de Janeiro, RJ: Relume-Duramá, 1996.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **ALCEU**, vol. 8, nº 15, p. 242-255, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude; REIS, Francis Vogner. **O autor no cinema**. 2. ed. São Paulo, SP: Edições Sesc, 2018.

BHABHA, Homi. Narrando a nação. In: ROUANET, Maria Helena (Org.). **Nacionalidade em questão**. Rio de Janeiro, RJ: UERJ, 1997.

BHABHA, Homi. **Nation and narration**. 1. ed. Editora Routledge, p. 1-8; 291-322, 1990.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. São Paulo: Zouk, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte – Gênese e estrutura do campo literário**. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas** – sobre a teoria da ação. Tradução: Mariza Corrêa. Campinas. São Paulo: Papirus, 1996a.

BOURDIEU, Pierre. **Senso prático**. Editora: Vozes, 2009.

BOURDIEU, Pierre. Uma revolução simbólica. **Novos Estudos** 99, p. 121-135, 2014.

BROCA, Brito. Origens literárias do cinema brasileiro. *In: A vida literária no Brasil – 1900*. 3. ed. Coleção Documentos Brasileiros, Rio de Janeiro, 1975.

BROCCO, Pedro Dalla Bernardina. O mito de São Tomé ou Sumé: o nexos teológico-político entre o Oriente e o Ocidente. Passagens. **Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica**, vol. 12, nº 1, p. 126-142, 2020.

CABRERA, Julio. **O cinema pensa** – uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro, RJ: Rocco LTDA, [s.d.].

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. 1 vol. (1750-1836). 6. ed. Ed. Itatiaia Limitada. Belo Horizonte, 1981a.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. 2. vol. (1836-1880). 6. ed. Ed. Itatiaia Limitada. Belo Horizonte, 1981b.

CARDANO, Mario. **Manual de pesquisa qualitativa**. A contribuição da teoria da argumentação. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2017.

CARVALHO, Jailson D. Notas sobre performance e recepção de Jean-Luc Godard no Brasil na visão de Glauber Rocha. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. Ano 4, ed. 7, jan./jun. 2015.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 52v., 1982.

COMPAGNON, Antoine. **Qu'est-ce qu'un auteur?** *In: Université Paris Sorbonne*: [s.n.], p. 1-54, 2002.

COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 1989.

DARRÉ, Yann. Esquisse d'une sociologia du cinéma. Actes de la Recherche en Sciences Sociales. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, vol. 161-162, p. 122-136, 2006/1.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1** – a imagem-movimento. Tradução: Stella Senra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2018a.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2** – a imagem-tempo. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2018b.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução: Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, Ed. Universidade de São Paulo, 2008.

DUARTE, Pedro. **A palavra modernista**: vanguarda e manifesto. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Casa da Palavra, 2014.

EISENSTEIN, SERGEI. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994b.

ELIAS, Norbert. **Envolvimento e alienação** (Introdução e Parte III). Rio de Janeiro: Bertrand, 1998.

ELIAS, Norbert. **Mozart** – sociologia de um Gênio. Editora Zahar, 1994a.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**, vol. 1. Editora Zahar, 1995.

ELIAS, Norbert. **Teoria simbólica**. Oeiras: Celta Editora, 1994c.

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos**: um olhar neorrealista? São Paulo, SP: Edusp, 1994.

FABRIS, Mariarosaria. Neorrealismo italiano. *In*: **História do cinema mundial**. Fernando Mascarello (Org.) Campinas: Papirus, 2012.

FARIAS, Edson S. Pensando o Brasil em filmes. **Anais do XIX seminário interno de pesquisa do Grupo Cultura, Memória e Desenvolvimento**, 2015.

FARIAS, Edson S. Personalidade artística nos negócios mundanos: a celebração do gosto do povo em Joãozinho Trinta. **Revista Sociedade e Estado** – vol. 27, nº 3 – set./dez. 2012.

FARIAS, Edson S. **Relatório de atividades referentes à execução do projeto de pesquisa estilemas artísticos no ofício de carnavalesco na cultura popular urbana do espetáculo no Rio de Janeiro**. Brasília, DF: Universidade de Brasília, 2017.

FARIAS, Edson S. Vidas sob o signo do encanto: ethos estético nos ofícios artísticos da arte do carnaval carioca. **Estud. sociol.** Araraquara, vol. 24, nº 46, p.135-156, jan./jun. 2019.

FARIAS, Edson S.; LEÃO, Andrea Borges. The brazilian popular in cinematographic audiovisual culture. **Revista Sociedade e Estado**, vol. 37, nº 1, p. 25-51, 2022.

FONSECA, Rodrigo. **Meu compadre cinema** – sonhos, saudades e sucessos de Nelson Pereira dos Santos. Cadernos Cine Academia. Brasília: M. Farani Editora, 2005.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? **Bulletin de la Société française de philosophie**, 1969.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema** – o nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo, SP: Brasiliense S. A., 1983.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

GUIMARÃES, Artur Dias Pimentel. **Nação como escritura na filmografia de Nelson Pereira dos Santos e na cultura popular brasileira**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília, DF, 2018.

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. Relações geracionais e aprendizados de cinema na Bahia. In: SANTOS, Raquel Costa; GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira (Orgs.). **Memória e Cultura**: itinerários biográficos, trajetórias e relações geracionais. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2014, p. 103-122.

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira; SANTOS, Raquel. Cinema e católicos no Brasil: entre a ação pastoral-religiosa e a ação cultural-educacional. **Alceu** (PUCRJ), vol. 15, p. 146-167, 2015.

HIRANO, Luis Felipe K. **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da FFLCH da Universidade de São Paulo, 2013.

HOLLANDA, Heloísa H. O. Buarque de. **Macunaíma: da literatura ao cinema**. Rio de Janeiro, RJ: J. Olympio: Empresa Brasileira de Filmes, 1978.

JAMESON, Frederic. **Marxismo tardio**. São Paulo, SP: Editora Unesp, 1990.

LABAKI, Amir. **O cinema brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 1998.

LACERDA, Glauber B. M. **Der leone have sept cabeças: imagens da memória no cinema de Glauber Rocha**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS), Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2012.

LAPERA, Pedro Vinícius Asterito. Rio, 40 graus, Rio, zona norte: apresentação do campo do cinema brasileiro. **MATRIZES**, vol. 9, nº 1, p. 177-197, 2015.

LEME, Adriana Salay. Diálogos sobre o feijão – a construção da imagem da cozinha brasileira dentro do contexto Modernista. **XXVII Simpósio Nacional de História**, p. 1-13, 2013.

LIMA, Luiz Cláudio Motta. O Rio de Janeiro visto através do filme Rio, 40 graus. **Geo UERJ**, Revista do Departamento de Geografia, vol. 4, p. 83-92, 1998.

LIN, Sheng-feng. U.S. **Aid and the origins of taiwanese wheat culture**. 2018. Disponível em: <https://www.taiwangazette.org/news/2021/11/21/us-aid-and-the-origins-of-taiwanese-wheat-culture>. Acesso em: 5 abr. 2023.

LOTIERZO, Tatiana. **Contornos do (in)visível: racismo e estética na pintura brasileira (1850-1940)**. São Paulo, SP: Edusp, 2017.

LOVISI, Daniel Menezes. **Radamés Gnattali e sua música para cinema**. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2011.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, Coleção Espírito Crítico, 1965.

MALAFAIA, Wolnei Viana. Macunaíma, o filme: Joaquim Pedro de Andrade entre o Modernismo e o Tropicalismo. **ANPUH Brasil** – XXVII Simpósio Nacional de História, p. 1-15, 2013.

MARCELLO, Fabiana de A. Notas sobre a noção de autoria no cinema. **Contemporânea**, vol. 6, nº 2, dez. 2008.

MARTINS, Luciano. A gênese de uma intelligentsia. Os intelectuais e a política no Brasil 1920 a 1940. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 2, nº 4, 1987. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_04/rbcs04_06.htm. Acesso em: 28 set. 2024.

MATA, Milton da. Urbanização e migrações internas. **Pesquisa e Planejamento Econômico**, vol. 3, nº 3, p. 715-746, 1973.

MENDES, Euclides Santos. Rossellini e o neorrealismo: Cinema, história e memória na Itália do pós-guerra. In: **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Juazeiro, BA: XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2018.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MICHAUD, Ginette; MASÓ, Joana; BASSAS, Javier. **Jacques Derrida** – pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Florianópolis, SC: Editora UFSC, 2012.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura**. Niterói, RJ: EdUFF, 2011.

NASCIMENTO, Renata Melo Barbosa do. **Rio, 40 graus**: representações das mulheres negras no filme de Nelson Pereira dos Santos (1955). Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2014.

NORONHA, Cecília; BARACUHY, Regina. Corpo, poder e cinema: um zoom no sujeito negro do filme Rio, 40 Graus. **Macabéa** – Revista Eletrônica do Netlli, vol. 6, nº 2, p. 24-38, 2017.

OLIVEIRA JR., Luís Carlos. **A mise-en-scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas, SP: Papirus, 2013.

OLIVEIRA JR., Luís Carlos. **O que restou da estética da fome**. Disponível em: <https://select.art.br/o-que-restou-da-estetica-da-fome/>. Acesso em: 24 abr. 2024.

OLIVEIRA, Rogério Luiz S. **Memória e criação na direção de fotografia**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2016.

ORTIZ RAMOS, José Mário. A questão do gênero no cinema brasileiro. **Revista USP – Dossiê Cinema Brasileiro**, vol. 19, 1993.

ORTIZ, Renato. As celebridades como emblema sociológico. **Sociologia & antropologia**, vol. 06.03, p. 669-697, 2016.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. **A invenção do cinema brasileiro**: modernismo em Três tempos. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Casa da Palavra, 2014.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil**. Entre o povo e a nação. Tradução: Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Editora Ática S. A., 1990.

PENA, Ygor Corrêia Leite. Macunaíma, embranquecimento e identidade. **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência**, vol. 13, nº 2, p. 221-242, 2020.

PEREIRA, Manaliel Pais. **Religião e ambiente nos índios taurepang de Socoraima**: representações sociais dos adventistas do sétimo dia – Paracáima, Roraima. Universidade Católica de Pernambuco, Recife, Pernambuco, 2015.

PEREIRA, Miguel. A cicatriz de Glauber. **ALCEU**, vol. 1, nº 1, p. 7-17, jul./dez. 2000.

PEREIRA, Miguel. O columbianum e o cinema brasileiro. **ALCEU** – vol. 8, nº 15, p. 127-142, jul./dez. 2007.

PINTO NETO, Moyses. A linguagem em Derrida e Agamben: escritura e gesto. **Semana Acadêmica do PPG em Filosofia da PUCRS**, nº VII, p. 79-95, 2011.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. Rio, 40 graus: a disputa pela imagem da capital do Brasil nos anos dourados. **Acervo**, vol. 28, nº 1, p. 120-131, 2015.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. Uma grande cidade a 40 graus: o cinema novo e a representação crítica da modernidade urbana carioca (1955-1965). **XIV Encontro Regional da ANPUH-Rio Memória e Patrimônio**, p. 1-9, 2010.

PINTO, Pedro Plaza. **Paulo Emílio e a emergência do cinema novo: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves**. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2008.

POMAR, Marcos Hermanson. **Antes do agro, Brasil era grande importador de alimentos?** Pera lá que não é bem assim. Disponível em: <https://ojoioetrigo.com.br/2021/09/antes-do-agro-brasil-era-grande-importador-de-alimentos-pera-la-que-nao-e-bem-assim/>. Acesso em: 5 abr. 2023.

PRADO, Antônia Teixeira do. **A estética da fome em Rio, 40 graus e a cosmética da fome em Cidade de Deus**. Universidade do Sul de Santa Catarina, Santa Catarina, 2007.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema novo/cinema marginal, entre curtição e exasperação. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo, SP: Edições Sesc, 2018.

RAVESI, Giacomo. Certas crianças: a infância em documentários italianos do pós-guerra. **Revista Linhas**, vol. 21, nº 47, p. 165-193, 2020.

REIS, Francis Vogner. A perenidade de uma tradição: no lastro de Paulo Emílio Sales Gomes. In: ALMEIDA, Thiago; XAVIER, Nayara (Orgs.). **Paulo Emílio: legado crítico**. São Paulo, SP: Coleção CINUSP, v. 10, 2017.

REZENDE, Maria José. Celso Furtado e Karl Mannheim: uma discussão acerca do papel dos intelectuais nos processos de mudança social. **Acta Scientiarum**. Human and social sciences, vol. 25, nº 2, p. 239-250, 2004.

REZENDE, Maria José. Colonialismo, subdesenvolvimento e fome em Josué de Castro. **Cadernos de Estudos Sociais**. Recife, vol. 19, nº 2, p. 227-246, jul./dez. 2003.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, vol. 17, nº 1, [s.d].

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2. ed. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2014.

RIGATO, Benedito Elói. **A figura alada de Dürer e o anjo de Klee sentidos de melancolia em Walter Benjamin**. Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, CE, 2011.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SÁ NETO, Arthur Autran Franco de. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2004.

SADLER, Darlene J. **Nelson Pereira dos Santos**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos – o sonho possível para o cinema brasileiro**. Rio de Janeiro, RJ: Record, 1996.

SÁNCHEZ, Yuly P. M. Formação da literatura brasileira: o pensamento dialético de Antônio Cândido. **Letrônica – Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-RS**. Porto Alegre, vol. 8, nº 2, p. 608-617, jul./dez. 2015.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **Três vezes Rio**: Rio, 40 graus; Rio, zona norte; amuleto de ogum. Rio de Janeiro, RJ: Rocco LTDA, 1999.

SAPIRO, Gisele. Le champ est-il national? **Actes de la recherche en sciences sociales**. Nº 70, p. 70-85, 2013.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. [s.l.]: Editora 34, 2004.

SEGRETO, Marcelo. A música de Rio, 40 graus. **Laboratório de investigação e crítica audiovisual (LAICA)**, p. 1-6, 2012.

SGROI, Fábio; KOURY, Ana Paula. No tempo do Jeca Tatu: representação das populações rurais no imaginário urbano do século XX (1914-1980). **InterFACES**, vol. 1, nº 29, p. 108-129, 2019.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. O que é artistificação? **Revista Sociedade e Estado**. Vol. 28, nº 1, jan./abr. 2013.

SILVA JÚNIOR, Humberto A. Colonialismo e racismo, ontem e hoje – o cinema de Glauber Rocha se inspira no pensamento de Frantz Fanon. **XXXI Congresso ALAS**, Uruguay, 2017.

SILVA, Meire Oliveira. Cinema tropicalista ou as diversas conjecturas em torno do filme Macunaíma. **Itinerários** – Revista de Literatura, vol. 42, p. 289-307, 2016.

SOARES, Débora Racy. Reflexões sobre Melancolia e alegoria em Walter Benjamin. **Travessias** (UNIOESTE. Online), vol. 4 (2), p. 370-377, 2010.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo, SP: Editora 34, 2003.

SOUZA, Julierme S. Morais. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento, de Paulo Emílio Salles Gomes – Profícua interlocução ideológica com o ISEB e PCB. **Revista de História e Estudos Culturais**, vol. 6, nº 4, 2009.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2008b.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2008a.

STANCIK, Marco Antonio. Os jecas do literato e do cientista: movimento eugênico, higienismo e racismo na primeira república. **Publicatio UEPG Ci. Hum., Ci. Soc. Apl., Ling., Letras e Artes**, vol. 13, nº 1, p. 45-62, 2005.

STEIN, Agnaldo. A construção de Macunaíma: dos relatos indígenas colhidos por Theodor Koch-Grünberg às páginas de Mário de Andrade. **LENDU** – Revista Linguagem, Ensino e Educação, vol. 5, nº 2, p. 56-64, 2021.

TELÊ ANCONA LOPEZ. O Macunaíma de Mário de Andrade nas páginas de Koch-Grünberg. **Manuscrita** – Revista de crítica genética, vol. 24, p. 151-161, 2013.

TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. **Cahiers du cinema** 31 – jan. 1954;

VANOYE, Francis. **L’adaptation littéraire au cinema** – formes, usages, problèmes. Paris: Armand Colin, 2011.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. O cineasta Glauber Rocha e a América Latina. **Estudos Ibero-Americanos**, vol. 43, nº 1, p. 182-190, 2017.

VAZ, Lilian Fessler. Dos cortiços às favelas e aos edifícios de apartamentos – a modernização da moradia no Rio de Janeiro. **Análise Social**, vol. 29, nº 3, p. 581-597, 1994.

VELOSO, Mariza. **O tecido do tempo: patrimônio cultural no Brasil e a Academia Sphan**. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2018.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Maria Angélica. **Leituras Brasileiras** – itinerários no pensamento social e na literatura. 2. ed. São Paulo, SP: Paz e Terra, 1999.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Biblioteca de Divulgação Cultural – Série B – IV. Ministério da Educação e Cultura – Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro, 1959.

WELLER, Wivian. A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim. **Revista Sociedade e Estado**, vol. 25, nº 2, p. 205-224, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo**. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2002.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 3. ed. [s.l.]: Paz e Terra Coleção Leitura, 2001.

Referências audiovisuais

ANDRADE, Joaquim Pedro de. (direção). **Macunaíma**. ANDRADE, Joaquim Pedro de; K.M. Eckstein. (produção). Cópia digital (1h35min). Rio de Janeiro, 1969.

OLIVEIRA, Rogério Luiz. **Cinema: eis a questão – terra em transe**. YouTube, 21 fev. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HtOQRljSSek&t=220s>. Acesso em: 18 ago. 2018.

ROCHA, Glauber. (direção). BARRETO, Luiz Carlos; DIEGUES, Carlos; REIS, Raymundo Wanderley; ROCHA, Glauber; VIANA, Zelito. (produção). **Terra em transe**. Cópia digital (1h48min). Rio de Janeiro, 1967.

SANTOS, Nelson Pereira dos. (direção). BARROS, Mario; CÚRI, Ciro Freire; GUITTON, Louis-Henri; JARDIM, Luiz; KOSINSKI, Pedro; PEREIRA DOS SANTOS, Nelson. **Rio 40 graus**. Cópia digital (1h55min). Rio de Janeiro, 1955.

ANEXO I

Etnografia filmica (Decupagem)

Filme: Rio, 40° Graus (1955)

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Direção de Fotografia: Hélio Silva

Plano	Tempo (início do plano)	Tipo	Descrição
1	00'06"	Plano fixo	APRESENTA
2	00'10"	Plano geral aberto e Crédito	Câmera em movimento mostrando do alto a Cidade do Rio de Janeiro, focando o Pão de Açúcar. Trilha sonora instrumental da música " <i>A voz do morro</i> ", em off. Em seguida, aparece o letreiro: NELSON PEREIRA DOS SANTOS - APRESENTA
3	00'21"	Plano geral aberto e Crédito	CIDADE DE SÃO SEBASTIÃO DO RIO DE JANEIRO EM. Movimento de câmera aberto e aéreo que contorna o Pão de Açúcar e foca, agora, a região da Zona Sul da Cidade do Rio de Janeiro. Trilha sonora instrumental da música " <i>A voz do morro</i> " permanece tocando em off.
4	00'28"	Plano geral aberto e Crédito	RIO, 40 GRAUS. Movimento de câmera aberto e aéreo focando a região da Zona Sul da Cidade do Rio de Janeiro. Trilha sonora instrumental

			da música “ <i>A voz do morro</i> ” permanece tocando em off.
5	00’34”	Plano geral aberto e Crédito	COM MODESTO DE SOUZA ROBERTO BATALIN JECE VALADÃO Movimento de câmera aberto e aéreo focando a região da Zona Sul da Cidade do Rio de Janeiro. Trilha sonora instrumental da música “ <i>A voz do morro</i> ” permanece tocando em off.
6	00’39”	Plano geral aberto e Crédito	ANA BEATRIZ GLAUCE ROCHA CLAUDIA MORENA Movimento de câmera aberto e aéreo focando a região da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. Trilha sonora instrumental da música “ <i>A voz do morro</i> ” permanece tocando em off.
7	00’43”	Plano geral aberto e Crédito	POR ODEM DE APARIÇÃO EM CENA CARLOS MONTINHO HILDA MOURA ARINDA SERAFIM

			IVONE MIRANDA
			ARY CAHET
			NICOLAU
			PEDRO CAVALCANTI
			NELSON OLIVEIRA
			NORIVAL
			HÉLIO
			ALFEU GOMES PEPES
			WALTER SEQUEIRA
			CAROL
			GEORVAN RIBEIRO
			ZÉ KETI
			OSWALDO CATARINO
			VARGAS JÚNIOR
			ANTÔNIO NOVAES
			PAULO MATOSINHO
			ANTÔNIO CARLOS
			DIAMANTINO SILVA
			FENELON PAUL
			JADER NEVES

			PAULO MONTEL
			ARNALDO MONTEL
			DOMINGOS PARONI
			CELSO BORGES
			AL GHIU
			ARTUR JOSÉ VIEIRA
			SÉRGIO
			CLARA FABRIZIO
			MAURO MENDONÇA
			OLAVO MENDONÇA
			SILVA
			JORGE BRANDÃO
			JORGE FARAHA
			CLEO TEREZA
			CARLOS DE SOUZA
			ALOISIO COSTA
			JARBAS BARRETO
			ELZA VIANNY
			SOFIA AKALAI
			JULIA GONÇALVES

			ALVAIADE Movimento de câmera aberto e aéreo focando a região da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. Trilha sonora instrumental da música “<i>A voz do morro</i>” permanece tocando em off.
8	01’29”	Plano geral aberto e Crédito	Alguns nomes estão ilegíveis nesta cópia. Contudo, aparecem alguns: PARTICIPAÇÃO ESPECIAL DE: SADY JACKSON DE SOUZA PAULO RAYMUNDO CASTRO GONZAGA MIGUEL ROZEMBERG JAIME FILHO NADIA MARIA RENATO CONSORTE MARTIM FRANCISCO G. R. ESCOLA DE SAMBA PORTELA G. R. ESCOLA DE SAMBA UNIDOS DO CABUÇU

			Movimento de câmera aberto e aéreo com a cidade do Rio de Janeiro ao fundo. Trilha sonora instrumental da música “ <i>A voz do morro</i> ” permanece tocando em off.
9	01’44”	Plano geral aberto e Crédito	APRESENTANDO OS PEQUENOS VENDEDORES DE AMENDOINS EDISON VITORIANO NILTON APOLINÁRIO PAULO ESTÊVÃO JOSÉ CARLOS DE ARAÚJO HAROLDO DE OLIVEIRA Movimento de câmera aberto e aéreo com a cidade do Rio de Janeiro ao fundo. Trilha sonora instrumental da música “<i>A voz do morro</i>” permanece tocando em off.
10	01’51”	Plano geral aberto e Crédito	MÚSICAS “A VOZ DO MOSSO” DE ZÉ KETI “RELÍQUIAS DO RIO ANTIGO” MOACYR SOARES PEREIRA E JOSÉ BATISTA DA SILVA “POETAS DOS NEGROS” JOÃO BATISTA DA SILVA E JOSÉ DOS SANTOS Movimento de câmera aberto e aéreo com a cidade do Rio de Janeiro ao fundo. Trilha

			sonora instrumental da música “ <i>A voz do morro</i> ” permanece tocando em off.
11	01’58”	Plano geral aberto e Crédito	PASTITURA MUSICAL DE RADAMÉS GNATALLI GRAVADA NOS ESTÚDIOS DA DISCO CONTINENTAL Movimento de câmera aberto e aéreo com a cidade do Rio de Janeiro ao fundo. Trilha sonora instrumental de fundo, animada.
12	02’05”	Plano geral aberto e Crédito	ORIENTAÇÃO ADMINISTRATIVA CYRO FREIRE CURY MARIO BARROS LUIZ JARDIM LOUIS HENRI GUITON PEDRO KOSINSKI Movimento de câmera aberto e aéreo com a cidade do Rio de Janeiro ao fundo. Trilha sonora instrumental da música “ <i>A voz do morro</i> ” permanece tocando em off.
13	02’12”	Plano geral aberto e Crédito	EQUIPE DE REALIZAÇÃO DIREÇÃO, ARGUMENTO E ROTEIRO NELSON PEREIRA DOS SANTOS

			FOTOGRAFIA HÉLIO SILVA MONTAGEM RAFAEL VALVERDE COM AMADEO SILVA CENOGRAFIA JULIO ROMITI E ADRIAN SAMOILOFF ASSISTENTE DE DIREÇÃO JECE VALADÃO PRESENTE DE PRODUÇÃO OLAVO MENDONÇA ASSISTENTE DE CÂMERA RONALD LUCAS RIBEIRO ANOTADOR GUIDO ARAÚJO 2º ASSISTENTE DE CÂMERA JOSÉ FLORES DE JESUS RUIDOS ARLENIO DE ARAUJO

14	02'33"	Plano geral aberto e Crédito	COMPANHIA INDUSTRIAL CINEMATOGRAFICA Movimento de câmera aberto e aéreo com a cidade do Rio de Janeiro ao fundo, focando no estádio do Maracanã. Trilha sonora instrumental da música " <i>A voz do morro</i> " permanece tocando em off.
15	02'42	Plano geral aberto e Crédito	AGRADECEMOS. Movimento de câmera aberto e aéreo com a cidade do Rio de Janeiro ao fundo, focando no estádio do Maracanã. Trilha sonora instrumental da música " <i>A voz do morro</i> " permanece tocando em off.
16	02'47"	Plano geral aberto e Crédito	POPULAÇÃO DO RIO DE JANEIRO. Movimento de câmera aberto e aéreo com a cidade do Rio de Janeiro ao fundo. Trilha sonora instrumental da música " <i>A voz do morro</i> " permanece tocando em off.
17	02'57"	Plano geral aberto e Crédito	Movimento de câmera aberto e aéreo, explorando a cidade do Rio de Janeiro. Trilha sonora instrumental da música " <i>A voz do morro</i> " permanece tocando em off.
18	03'15"	Plano médio	Várias pessoas brancas e negras sobem e descem uma ladeira. As pessoas negras carregam latas e trouxas na cabeça. Trilha sonora instrumental da música " <i>A voz do morro</i> " permanece tocando em off.
19	03'23"	Plano conjunto em contra-plogée	Várias pessoas passando. Ao fundo, há algumas casas, na beira de um morro, com alguns coqueiros. Trilha sonora

			instrumental da música “ <i>A voz do morro</i> ” permanece tocando em off.
20	03’33”	Plano médio, ângulo normal.	Menino negro carregando uma lata na cabeça entra na porta de sua casa, no mesmo momento que um homem sai devagar. Ouve-se, fora de campo, uma voz de mulher ao fundo, chamando “Joaquim”, ao passo que a trilha sonora instrumental vai sumindo gradativamente. A mulher sai da casa e questiona aonde Joaquim vai. Ele diz que vai à feira e ela o questiona dizendo que ele vai tomar pinga. Ao fundo da cena, aparece uma mulher (filha do casal), dizendo à mãe que ela vai à feira.
21	03’57”	Meio primeiro plano, ângulo normal, 3/4.	A filha anda até ficar de frente à mãe e a câmera a acompanha. A mãe recomenda à filha comprar algo na feira e chama a atenção dela por não estar prestando atenção no que diz. Enquanto isso, a garota ajeita seu cabelo e a gola da roupa com um olhar distante. Elas conversam sobre o que comprar. Ao fundo do plano, um homem passa rapidamente subindo o morro ao lado da casa. A mãe questiona se a filha está querendo dar uma festa para um rapaz chamado Alberto.
22	04’26”	Meio primeiro plano em plongée.	Garota enquadrada em primeiro plano, câmera está em um ângulo emulando a posição da mãe, ao fundo está a paisagem do morro. Ela responde negativamente à questão posta pela mãe que havia perguntado se Valdomiro também iria

			almoçar e, em seguida vira-se e sai andando.
23	04'32"	Meio primeiro plano	Filha e mãe, ângulo normal, ambas de nuca. A filha sai andando, enquanto a mãe a observa. A criança (Zeca) que havia entrado na casa com a lata de amendoins na cabeça, aparece em quadro, enquanto a mãe se vira em direção a ela e o pede para buscar mais água. Ele responde dizendo que vai trabalhar e, em seguida, também se vira e sai.
24	04'41"	Plano fechado e plano médio	Em contra-plongée, plano fechado no jornal que está sendo segurado por um menino sentado e que aparece parte de seu rosto em segundo plano. A principal matéria do jornal diz o seguinte: "Foguinho no lugar de Daniel". Chega outro garoto em cena e se senta ao lado do outro que está com o jornal, o enquadramento se abre para um plano em conjunto, frontal com o ângulo em um <i>contra-plongée</i> . Ambos meninos conversam sobre o quanto venderam de amendoim. Logo em seguida, chega outro menino falando sobre quanto cada um deveria dar para comprarem uma bola, onde é possível ver somente seus pés se aproximando no fundo do quadro.
25	05'04"	Plano fechado	Rosto do menino que chegou por último, enquadrado em <i>contra-plongée</i> falando sobre a quantidade de dinheiro de cada um deveria dar para comprar a bola.
26	05'06"	Plano médio	Em quase perfil, os três meninos aparecem enquadrados, dois estão sentados no chão e

			outro está em pé atrás deles. Todos estão quase de costas para a câmera. Ao fundo do plano, mostra parte da comunidade. Todos discutem sobre a quantidade de dinheiro que deveriam dar para comprar a bola. Os dois meninos sentados, levantam-se segurando os baldes de amendoim e todos saem da cena. Ao se levantarem, é revelado que há um outro menino sentado no chão ao lado dos outros e que ainda não havia sido apresentado. Este menino permanece sentado, com o balde de amendoim do lado.
27	05'18"	Plano médio	Criança sentada e enquadrada de perfil. Ao fundo, aparece parte de um morro da comunidade e um pedaço de cerca. Ao lado do menino tem uma lata com alça que é usada para carregar e vender amendoins. O garoto tira do bolso uma lagartixa, coloca em sua mão e acaricia.
28	05'25"	Plano americano	Os três meninos aparecem em cena discutindo sobre o preço da bola. Começam a falar sobre qual o local mais rentável que eles deveriam ir para vender seus amendoins. Em seguida, eles se dão conta da falta do Jorge. Um deles chama pelo Jorge que aparece em cena e é questionado se ele também vai. Na porta do barraco de madeira onde mora, Jorge pede para esperarem.
29	05'56"	Primeiro plano	Interior do barraco. Câmera foca a parede do barraco, logo após, Jorge aparece em cena e caminha até uma mesa onde está sua lata de amendoins. Neste momento, a mãe

			de Jorge aparece ao fundo do plano deitada numa cama. Ela está adoentada. Jorge, no primeiro plano, pega sua lata e sua mãe, ao fundo, pede a ele que traga o dinheiro para comprar os remédios e fala para ele levar o resto da carne para comer depois. Ele questiona a mãe sobre o que ela teria para comer. A mãe responde dizendo que “eu me arranjo”. Jorge finge que pega a carne e a deixa para a mãe. Em seguida, Jorge pede a benção e sai de cena. A câmera fixa enfoca sua mãe deitada na cama.
30	06’33”	Primeiro plano	Um dos meninos, enquadrado em ângulo frontal, aparece interpelando os outros sobre trazer o dinheiro para comprar a bola, ao final do dia.
31	06’37”	Plano conjunto	Todos os cinco garotos aparecem enquadrados discutindo onde cada um vai vender seus amendoins. Todos saem andando, alguns saem de cena.
32	06’46”	Meio primeiro plano	Dois garotos estão enquadrados em um ângulo 3/4 , em <i>plongée</i> . Um deles pede dinheiro emprestado ao outro para pagar passagem até Copacabana que empresta em troca de uma figurinha, ambos saem andando e descendo o morro. Em seguida, outros garotos também aparecem em cena descendo o morro pelo mesmo caminho.
33	07’13”	Plano médio e plano americano.	Um homem aparece andando em <i>contre-plongée</i> , em perfil, e vai ao encontro de um dos meninos que vende amendoim. O homem interpela o garoto sobre onde está a irmã dele, depois do homem insistir ele diz

			que ela foi à feira. O homem sai de cena, logo em seguida sai o garoto.
34	07'37"	Plano geral	Todos os meninos descem o morro. Ao fundo, mostra-se garotos jogando futebol, casas e cercas. Fora de campo, ouve-se muitas conversas atravessadas e barulhos do ambiente. Dá para perceber que só há um garoto branco entre todos os que estão presentes no local.
35	07'41"	Meio primeiro plano.	Um senhor está vendendo alguns produtos de sua banca na feira e chega a moça que tinha saído para ir à feira com uma amiga para ver os produtos. Enquanto isso, passam várias pessoas entre em cena. Ela leva algo e comenta e com amiga que Alberto está trazendo a ela um estrado de madeira. Elas caminham juntas e saem de cena. Além do diálogo, é possível perceber ouvir o barulho da feira fora de campo. A amiga diz para ela ficar atenta com o Alberto, se não, o Valdomiro pode saber de tudo.
36	08'38"	Meio primeiro plano	Em quase perfil, a moça está enquadrada sozinha olhando para a amiga e a questiona o que o tem o Valdomiro, se ele não lhe dá o de comer. Em seguida, a amiga entra no enquadramento, de costas para a câmera enquanto continuam discutindo sobre a relação de Valdomiro. Fora de campo, ouve-se o som da feira. Pessoas passam no fundo do plano.
37	08'37"	Primeiro plano	Frontal, a moça está um pouco exaltada e diz para amiga que quem quiser conhecer

			Alberto que vá à casa dela, à noite. Em seguida, ela se vira e sai de cena.
38	08'41''	Primeiro plano	Frontal, Miro de chapéu está encarando algo. Alguns outros homens estão em segundo plano interagindo. Ao fundo, aparecem algumas casas.
39	08'44''	Plano americano	De costas, Miro anda pela feira. Várias pessoas estão passando, som ambiente da feira.
40	08'50''	Meio primeiro plano	Em quase perfil, em segundo plano, as duas moças estão olhando objetos em uma barraca da feira. Miro chega ao lado e aborda uma delas. Em primeiro plano está o feirante português e, ao fundo plano, as pessoas transitam. Há uma pequena discussão entre eles, a moça e a amiga saem e o homem fica sozinho.
41	09'17''	Plano americano	O feirante português sai atrás da moça, enquanto miro vem andando atrás. As moças estão mais à frente. Em frontal, os três ficam em quadro andando por entre as pessoas, enquanto o português pede o pagamento. Em seguida, eles discutem sobre o pagamento e a amiga da moça dá o dinheiro ao feirante, enquanto Miro interpela a moça. Som ambiente da feira.
42	09'35''	Primeiro plano	As moças e o homem estão em cena, som da feira ao fundo. O homem discute com a mulher sobre outro homem. Elas o deixam sozinho em cena e saem.
43	09'45''	Primeiro plano	Frontal, o feirante recebe o dinheiro dado pela amiga, conta o troco e devolve a ela. O

			feirante está um pouco irritado. Som ambiente da feira.
44	09'47''	Meio primeiro plano	Miro e a moça discutem sobre ela ir acompanhada por Alberto à festa. Em seguida, ele se vira e vai em direção ao feirante tirar satisfação de algo. Ambos começam a brigar na feira.
45	09'52''	Plano médio	O feirante diz algo que irrita Miro. Eles discutem e Miro dá um golpe de rasteira e derruba o feirante. Ele está enquadrado frontalmente e por inteiro no momento que aplica o golpe.
46	09'56''	Plano médio e plano geral.	O feirante cai em cima da barraca, está enquadrado em <i>plongée</i> . Logo em seguida, a o plano se abre, a população vai toda para o local da briga. Ouve-se grito das pessoas fora de campo.
47	09'59''	Plano aberto	Copa das árvores filmada em contra- <i>plongée</i> . Gradativamente, a câmera fixa faz um movimento vertical de 90° sobre seu próprio eixo e vai mostrando o espaço do parque/praca em que várias pessoas brancas estão andando e passeando pelo local. A câmera faz uma panorâmica horizontal e vai revelando mais do local até o momento em que os meninos vendedores de amendoins aparecem andando em direção à câmera. Em off, toca um música instrumental calma.
48	10'32''	Plano conjunto: homem e a criança maior	O menino maior está em ângulo frontal, em meio primeiro plano e o menino menor (Paulinho) está de costas, em primeiro plano. Em seguida, o menino maior se vira em direção a Paulinho e pede

			agressivamente o dinheiro a Paulo que hesita em entregar. De repente, o menino enfia a mão em seu bolso de Paulo e tira a lagartixa Catarina.
49	10'35"	Primeiro plano	Em <i>contra-plongée</i> , o menino maior segura a largartixa que Paulinho tirou do bolso, assusta-se e solta ela no chão.
50	10'38"	Plano conjunto: homem e criança	Ambos estão enquadrados em ângulo frontal e em primeiro plano, Paulinho, na frente, e o outro menino, ao fundo. O menino maior puxa Paulinho para si, o repreende por carregar a lagartixa no bolso e o manda pegar o dinheiro que havia caído no chão. A câmera acompanha o movimento do menino se agachar para pegar o dinheiro ,enquanto mantém o olhar fixo na lagartixa.
51	10'48"	Plano geral	Em <i>plongée</i> , Lagartixa Caterina corre pelo chão.
52	10'50"	Plano conjunto	Paulinho, em ângulo frontal normal, levanta-se enquanto olha para Catarina e segura o dinheiro na mão; a câmera acompanha seu movimento. O outro garoto está de costas e enquadrado da cintura para baixo. Paulinho entrega o dinheiro ao outro garoto, que caminha para o fundo da cena e passa por Paulinho e diz para ele ficar quieto lá, em seguida, sai. Paulinho, preocupado com Catarina, imediatamente vai à procura dela.
53	11'01"	Plano geral	Plano geral da entrada do zoológico, indicando onde a lagartixa pode ter ido. Câmera baixa, de costas, Paulinho caminha

			em direção ao local segurando sua lata de amendoim.
54	11'03"	Plano médio	Em <i>plongée</i> , plano médio de Paulinho, se move agachado no chão e tenta pegar Catarina, que foge novamente. Ele se levanta e caminha, a câmera o acompanha. Em ângulo frontal, o menino se aproxima lentamente, de sua lagartixa, logo se agacha.
55	11'18"	Plano médio	Em <i>plongée</i> , a lagartixa está parada no chão. Houve-se o menino conversar com ela, chamando-a: "Catarina".
56	11'21"	Primeiro plano	De costas, o garoto está enquadrado pela nuca, em <i>plongée</i> , tentando pegar sua lagartixa. Em seguida, corta para sua lagartixa andando em direção ao muro, em um plano médio.
57	11'23"	Plano médio	Plano médio do garoto, que caminha em direção ao local onde sua lagartixa foi. Em off, ouve-se uma trilha sonora instrumental, com tom meio aventureiro/misterioso.
58	11'32"	Plano americano	Paulinho está de costas, espiando o local pelas grades do portão de entrada.
59	11'35"	Plano médio	Plano médio da lagartixa correndo.
60	11'36"	Plano americano	Paulinho está de costas, espiando o local pelas grades do portão de entrada. Ele sai em direção a outra entrada, avista dois homens conversando à frente e entra escondido no local.
61	11'47"	Plano médio	Paulinho está carregando sua lata de amendoins e caminhando à procura de sua lagartixa e, em seguida, localiza ela

			novamente. Abaixa-se e chama por “Catarina”.
62	11’53”	Plano médio	A lagartixa parada no chão.
63	11’54”	Primeiro plano	Paulinho está engatinhando em direção a sua lagartixa, chamando-a e se aproximando da câmera.
64	12’01”	Plano médio	Lagartixa parada no chão.
65	12’02”	Plano médio	Paulinho está de costas para a câmera correndo atrás da lagartixa, que passa através de uma tela e Paulinho fica do outro lado querendo entrar. Houve-se, ainda, a mesma trilha sonora de fundo.
66	12’07”	Plano geral	Plano geral da vista, em frente à grade de tela.
67	12’09”	Plano médio	Garça andando.
68	12’10”	Primeiro plano	Ângulo frontal. Garoto gritando “Catarina” e balançando a tela de proteção.
69	12’11”	Plano médio	Garça andando.
70	12’13”	Primeiro plano	Ângulo frontal. Garoto gritando “Catarina” e balançando a tela de proteção. O menino para de gritar. Ele parece resignado com a situação, vai descendo da tela e saindo de quadro.
71	12’20”	Plano americano	Paulinho se abaixa e acha a lagartixa entre as plantas perto da grade, pega ela novamente e começa a andar. Trilha sonora de uma música instrumental lenta ao fundo.
72	12’34”	Plano médio	Garça andando.
73	12’35”	Primeiro plano	O garoto está feliz por ter encontrado a lagartixa. Logo em seguida, ele começa a andar, ver as aves, as copas das árvores, animais aquáticos, camelos e outros animais terrestres. Houve-se, fora de

			campo, som das aves e uma trilha sonora instrumental alegre, em off. Até o que o garoto para próximo a uma mureta e coloca sua lata de amendoins em cima. A lagartixa ainda permanece em sua mão. Em seguida, ele vê uma cobra dentro do local.
74	14'06"	Primeiro plano	Paulo está de perfil, uma mão se aproxima do seu ombro e o puxa. Um guarda sacode o menino e pergunta o que ele está fazendo ali. Em seguida, o guarda obriga Paulo a soltar a lagartixa da mão jogando-a dentro do local onde está a cobra. O guarda pega o menino à força e sai com ele do local. A câmera acompanha o trajeto deles. Em off, toca música instrumental
75	14'14"	Plano conjunto	Plano médio do guarda empurrando o menino para fora do local. Em seguida, corta para um plano médio da cobra. Depois, corta para o guarda colocando o menino para fora do local e chutando sua bunda e o ameaçando. O garoto se vira, passam várias crianças brancas correndo entre a câmera e o menino que caminha enxugando seu rosto com a manga da blusa.
76	14'45"	Plano médio	Câmera em zoom out de garotos abaixados brincando de bola de gude na rua.
77	14'55"	Meio primeiro plano	Plano conjunto de quatro garotos. Logo dois saem de cena, ficam dois que negociam algo que estão brincado e vão se juntar aos outros dois garotos que já estavam posicionados para a brincadeira – que parece ser bolinha de gude. Plano médio do último garoto que joga, ao fundo há dois

			guardas chegam até o local. A câmera dá zoom in em direção aos guardas. Houve-se, ao fundo, som dos garotos reclamando sobre o jogo. A câmera para em um plano americano, enquadrando guardas conversarem.
78	15'33"	Plano conjunto e Plano médio	Ambos guardas estão de perfil. Um deles diz para o outro resolver logo o caso, pois a Rosinha está esperando eles para almoçar.
79	15'50"	Plano americano	Mulher andando em direção aos guardas que cumprimenta ambos, um deles sai e o outro guarda a mulher sozinhos. Em seguida ela sai andando e o guarda vai atrás.
80	16'09"	Meio primeiro plano/plano conjunto	O guarda vira a mulher pelo braço e pergunta o que houve. Ambos começam a discutir. Ele se vira e ele pergunta por que não foram se encontrar em Copacabana, se era por medo do irmão dela.
81	16'20"	Primeiro plano	Um dos meninos se levanta.
82	16'22"	Plano conjunto	Quatro garotos estão dividindo o dinheiro das apostas do jogo de bolinha de gude. Um dele vai saindo de cena; o último que fica faz uma pequena ameaça e sai de cena. Ao fundo, fica só casal (guarda e a mulher) conversando. Ela sai andando, ele acompanha e a câmera está de perfil, distante e acompanhando a caminhada.
83	16'35"	Plano americano	Ambos (guarda e a mulher) estão conversando. Ela caminha até um banco, senta-se e diz que ele não precisa mais agradá-la já que a engravidou. O homem, de costas, caminha indo embora. Na sua frente, aparece uma fanfarra tocando algo. Corta

			para a mulher sentada, no banco, meio aflita e chorando.
84	17'12"	Primeiro plano	Plano conjunto dos dois guardas novamente. Um caminha até o outro que estava esperando-o e diz para ambos irem embora.
85	17h20	Plano geral	Mulher se levanta, começa a andar pela calçada e um carro começa a segui-la pela pista enquanto a moça segue andando.
86	17'32"	Primeiro plano	O guarda que é seu namorado vai em direção ao carro e o outro fica observando.
87	17'36"	Primeiro plano	Guarda de costas para câmera em primeiro plano, ao fundo, vê-se a cena do guarda, a mulher e o carro. O guarda ameaça o motorista. Pega na mão da mulher e volta a conversar com ela. O guarda que havia ficado se vira e anda em direção a câmera até sair de cena.
88	17'51"	Plano americano	Mulher e homem andando, câmera em ângulo $\frac{3}{4}$ os acompanha, eles conversam sobre a gravidez dela e sobre contar ao seu irmão. Ambos param e a câmera também, em um meio primeiro plano, ambos se sentam, conversam sobre se casarem. A câmera se posiciona atrás deles, de modo que mostra um ônibus passando na frente.
89	18'52"	Plano médio	Os quatro garotos negociam alguma coisa em uma praça.
90	19'05"	Primeiro plano	Enquanto negociam, um dos garotos vê um ônibus turístico passando e sugere ir com ele para o local de destino porque haverá muitos americanos. Um deles sai correndo atrás e assoviando enquanto outro vai atrás

			também, a câmera gira e os acompanha, à medida que o enquadramento vai se abrindo até o ônibus chegar na porta do palácio e os garotos cortarem caminho e chegarem ao mesmo tempo.
91	19'41"	Meio primeiro plano	Na praia, o garoto Jorge está vendendo amendoim, quando um casal passa correndo, o homem esbarra nele e derruba seus amendoins no mar. Jorge pega a lata toda molhada. Em off, ouve-se uma música instrumental com clima tranquilo.
92	19'57"	Plano médio	A câmera acompanha o casal correndo pela areia, à medida que a câmera vai revelando as pessoas sentadas na areia, e para em um grupo de três pessoas, duas mulheres e um homem. Uma delas está lendo, com o homem deitado à sua frente, no primeiro plano da cena; a outra, ao fundo, está sentada observando as pessoas na praia. O homem faz um comentário classicista e, depois, inicia-se uma conversa sobre saudosismo.
93	21'09"	Primeiro plano	Eduardo, o homem que está deitado de frente e apoiado nos cotovelos, fala sobre o interesse das garotas por Bebeto, o jovem futebolista que derrubou os amendoins de Jorge e que havia acabado de passar por eles correndo.
94	21'20"	Meio primeiro plano	Plano conjunto do grupo sentado na areia conversando sobre o rapaz. Eduardo menciona sobre as qualidades físicas do rapaz e diz não saber nada sobre as qualidades morais dele e sobre casamento.

			Uma das garotas dá sua opinião e parece não está muito de acordo com o que havia dito Eduardo. A câmera está posicionada em <i>plongée</i> .
95	21'34"	Primeiro plano	Eduardo continua falando sobre o que sabe acerca do rapaz, sobre sua beleza e simpatia.
96	21'45"	Meio primeiro plano	A câmera posicionada em <i>plongée</i> , o papo continua sobre Beбето.
97	22'01"	Primeiro plano	Eduardo permanece deitado de bruços e a mulher, ao fundo do plano, permanece lendo seu livro. Ambos conversam sobre o rapaz, a moça continua manifestando sua antipatia por Bebedo e Eduardo continua mencionando características e atributos do futebolista.
98	22'24"	Primeiro plano	A moça que está lendo o livro, enquadrada em quase perfil, faz mais ressalvas sobre Beбето.
99	22'34"	Meio primeiro plano	Em <i>plongée</i> , os três estão em enquadrados e a outra moça diz algo sobre a relação do rapaz com Maria Helena, enquanto o casal conversa entre eles. Em seguida, uma das meninas do grupo se levanta, sai e cumprimenta Maria Helena, que continua andando com Beбето.
100	22'44"	Meio primeiro plano	A câmera acompanha Maria Helena se sentar na areia ao lado de Beбето. A moça do grupo comenta que Maria Helena é chata e começam discutir sobre a Ivone, a moça que estava lendo. O grupo está enquadrado sentado, de frente, em um meio primeiro plano. Inicia-se um jogo de plano e contra

			plano, devido ao diálogo entre eles, em primeiro plano. Até que uma das mulheres se levanta e caminha em direção ao mar.
101	23'15"	Meio primeiro plano	A mulher que se levantou está enquadrada de costas e com o mar ao fundo. Não aparece sua cabeça, até que a câmera se levanta e abre, na medida que a mulher se vira para conversar com o rapaz, chamado Bebeto. Ele se levanta coloca o chapéu, pergunta qual o programa do dia e ambos saem juntos. A câmera fixa acompanha o casal, na medida que enquadramento se abre.
102	23'31"	Primeiro plano	O garoto Jorge está sentado com sua lata que caiu na água ao lado. Ele está enquadrado de perfil. Ao fundo, aparece o casal que estava de saída da praia e que havia passado por Jorge e derrubado sua lata de amendoim. O garoto os avista e vai falar com eles.
103	23'44"	Meio primeiro plano	Jorge os aborda e reivindica que Bebeto pague pelos amendoins que derrubou. O futebolista se exalta e empurra o garoto.
104	23'54"	Primeiro plano	Jorge está enquadrado de frente, dizendo que Bebeto derrubou sua lata.
105	23'56"	Plano conjunto	Jorge está enquadrado em primeiro plano, mais ao fundo, Bebeto está enquadrado em plano americano. Até que um homem aborda o futebolista perguntando o que está acontecendo. Bebeto diz que o garoto quer lhe dar um golpe. O homem que havia chegado diz que são uns criminosos os pais que largam os filhos na rua. De saída, o

			homem então passa pelo garoto e que o observa com certo desdém.
106	24'12"	Meio primeiro plano	Quase perfil, Elvira, mãe de Jorge, que está acamada, tenta se sentar na cama. A câmera faz um curto movimento de <i>zoom in</i> , à medida que a mulher se senta. Ana, a mãe do garoto Zeca e de Alice, abre a porta do barraco e pergunta se ela está bem. Após a resposta de Elvira, a câmera faz um curto movimento de <i>zoom out</i> e dona Ana entra com um prato de comida para a amiga que está na cama. Logo após, a vizinha deixa algo na estante, anda de volta até a cama, a câmera a acompanha e se mantém fixa em Elvira, em <i>plongée</i> e em primeiro plano.
107	24'56"	Meio primeiro plano	Ana está dobrando algumas roupas, enquanto conversa com Elvira sobre um outro vizinho que está doente. Em seguida, ela anda e se senta na cama. Ambas conversam sobre a ajuda uma presta para a outra. Em primeiro plano, ambas permanecem conversando sobre a falta de apoio dos filhos quando precisam. Em certo momento, Ana comenta: “ <i>E depois, dona Elvira, uma mão lava a outra; há de chegar o dia em que eu precise da senhora.</i> ” Ana se despede e deixa recomendações para a amiga melhor, enquanto Elvira come a sopa levada. Ana, então, despede-se e vai embora. A câmera dá <i>zoom in</i> em Elvira doente na cama.
108	26'17"	Primeiro plano e plano conjunto	Vários homens próximos jogam algo, todos olhando para baixo e com os rostos

			próximos um dos outros. A câmera corta para cada um dos rostos dos homens que estão jogando, em primeiro plano.
109	26'27"	Primeiro plano	Sr. Nagib conversa com outro homem, de fundo, Ana aparece perguntando sobre o Quincas.
110	26'36"	Meio primeiro plano	Sr. Nagib e o outro homem se viram, enquanto a senhora desce até eles perguntando sobre o Quincas. Plano conjunto, enquadramento de meio primeiro plano dos jogadores de cartas que dizem que ele foi ver um galo para montar uma rinha de briga de galos. A câmera enquadra a senhora novamente em um meio primeiro plano. Um outro homem, Senhor Nagib cobra algo da senhora, ela confirma que está ciente.
111	26'55"	Meio primeiro plano	A câmera está em <i>plongée</i> , o Sr. Nagib cobra de outro homem, de costas para a câmera, que está lavando seu rosto em um tanque. Eles discutem sobre o pagamento da luz, Sr. Nagib sai e o homem enxuga suas mãos, enquanto se vira de frente para a câmera e saí.
112	27'22"	Primeiro plano (plano conjunto)	Todos os homens muito próximos e jogando cartas novamente, enquanto discutem sobre pagar o Sr. Nagib. A câmera muda de enquadramento, está mais próxima de dois homens, enquanto um está de perfil, segurando um cigarro; o outro está de frente ambos jogam cartas e conversam sobre a prisão de um dos amigos, um deles sai. A câmera se volta para três dos homens, todos

			próximos e de frente para a câmera. Em seguida, a câmera corta para um enquadramento de perfil e em primeiro plano do homem que está fumando, ainda conversando sobre a prisão do Miro, amigos deles. Novamente, a câmera enquadra os três enquanto a conversa continua. Miro é o mesmo homem que brigou na feira. A câmera se volta para o homem que está fumando, em primeiro plano e ângulo frontal, enquanto um outro embaralha cartas ao fundo, eles se agitam e escondem a mesa com a chegada de outro homem.
113	28'25"	Plano médio	Homem de terno, Alberto, sob em direção ao local onde os homens estão jogando cartas. Eles se enganam, acham que o homem de terno é um tira e logo identificam o engano que pergunta ao grupo onde mora Alice, filha de Ana. Um dos homens caminha e mostra ao homem o local, ambos enquadrados de perfil e em primeiro plano. alberto agradece e sai, nesse momento outro homem se aproxima e pergunta quem é o homem de terno e eles ainda conversam sobre a situação do Miro.
114	28'53"	Meio Primeiro plano	Alberto está caminhando em direção à casa de Alice, a câmera está fixa e, à medida que ele anda, o plano se abre para um plano médio. Ele bate palma, alguém abre a porta e ele entra perguntando se o feijão já está pronto.
115	29'09"	Meio primeiro plano	Ele entra, a Alice disse que ele vai tirar a barriga da miséria. Em seguida, entra a mãe

			e o marido bêbado discutindo. Alice alerta a mãe que Alberto está lá. Em primeiro plano, a Ana pede desculpas e o marido alerta que alguma coisa sobre o galo da rinha e pede a ela o dinheiro, os dois querem pegar para si o local onde está guardado o dinheiro.
116	29'37"	Primeiro plano	Ambos pegam a caixa ao mesmo tempo. A mulher a toma para si. O homem está enquadrado de costas e a mulher em ângulo frontal. Em seguida, o homem é enquadrado em ângulo $\frac{3}{4}$, dizendo que ele vai ganhar ao apostar o dinheiro na rinha de galo. Em seguida, o galo que estava no colo dele desde quando entrou na casa, foge. Todos saem correndo atrás do galo e gritando "pega!".
118	29'44"	Plano médio do galo	Galo correndo para a área externa da casa.
119	29'46"	Plano geral	Vários homens estão no portão de uma casa (parece uma delegacia) e um deles sai e caminha em direção à câmera. Em seguida, ao atravessar a rua, houve-se, ao fundo, alguém gritando por ele "Miro! Miro!". Em primeiro plano, o Miro, em perfil, e o homem em ângulo frontal, saem andando e conversando, a câmera os acompanha. Miro que conversar com a mulher, mas o amigo lhe tira a ideia de cabeça e ambos vão ver algum jogo.
120	30'25"	Plano médio	Dois garotos estão em frente ao Estádio do Maracanã. O local está cheio de pessoas, houve-se voz de vendedores. O garoto mais

			velho recomenda ao mais novo que fique lá mesmo e sai.
121	30'46"	Meio primeiro plano	Xerife, o garoto mais velho, está de costas para a câmera. Ao fundo do plano em ângulo frontal para a câmera, vê-se dois homens que são responsáveis por um dos portões de entrada do estádio, enquanto há uma pequena confusão com os carros que estão entrando, o garoto corre e entra no estádio junto do carro.
122	31'12"	Plano médio	Os motoristas dos dois carros que estavam na confusão mais os guardas conversam sobre o ocorrido. Corta para o outro homem que está dentro de uns dos carros que chama o que havia saído para conversar com os outros homens. Logo após, o carro sai e o plano vai se abrindo para um plano geral do local e do estádio.
123	31'40"	Plano geral Estacionamento	A câmera está em um plano geral, à medida que o carro se aproxima e ela fecha o quadro para um plano médio do carro. Ambos homens que estavam dentro do carro saem, param e conversam sobre uma negociação com os jogadores do time. Inicia-se um jogo de plano e contra plano do diálogo estabelecido entre eles. Após, volta para um meio primeiro plano da conversa, ambos saem em direção à entrada.
124	32'30"	Plano geral do estádio	Várias pessoas andam na mesma direção e correm na mesma direção.
125	32'34"	Plano conjunto	Vários homens andando em corredor, estão enquadrados em quase extremo <i>plongée</i> .

			Ao fundo, houve-se uma música tocando em alto falantes do local.
126	32'40"	Plano geral	Plano geral das pessoas na arquibancada se sentando e andando. Em plano médio, aparecem um homem com óculos escuros e o Xerife que conseguiu entrar. O garoto ajuda o homem que o agradece e ambos se sentam um ao lado do outro. Primeiro plano, frontal, ambos estão sentados, mexendo em rádio de pilha e em um jornal. Ao fundo do plano, outros dois homens sentados conversam alto e o homem da frente se vira e questiona algo sobre o time que irá vencer o jogo. Depois, sentam-se outros dois homens ao lado dele, eles começam a discutir sobre futebol e, em seguida, começam a brigar.
127	34'00"	Primeiro plano	Homem sentado e sem camisa dentro do vestiário, ao fundo, aparecem outros jogadores. Ele se levanta e anda até a uma janela próxima, ele parece apreensivo com alguma coisa.
128	34'19"	Primeiro plano	Um homem se aproxima do outro e intervém o jogador sobre o jogo, em seguida, chega outro homem e faz algo semelhante. O jogador desconcertado, pede licença e sai. Os dois outros homens conversam sobre a expectativa de bons desempenhos do jogador e comentam de Daniel, outro jogador que parece estar machucado.
129	34'59"	Plano detalhe do pé	Alguém massageia o pé do jogador. Primeiro plano frontal do jogador deitado.

			Primeiro plano frontal do médico. Plano detalhe da canela do jogador. Primeiro plano do massagista. Plano detalhe do joelho do jogador. Primeiro plano frontal do jogador deitado. Contra-plongée do médico com estetoscópio ouvindo o peito do jogador. Primeiro plano frontal do rosto do jogador deitado, enquanto o médico examina seu peitoral. Meio primeiro plano do médico de costas guardando algo, enquanto a câmera desce e enquadra o rosto do jogador deitado. A cada movimento em diferente parte do corpo do jogador que o médico fazia, o jogador contava um episódio de sua história nos campos de futebol.
130	35'44"	Primeiro plano (costas)	O médico está de costas, em primeiro plano, ao fundo, o jogador deitado na cama em <i>plongée</i> que se levanta e começam a falar do calor para que o jogador a situação física do jogador.
131	36'03"	Primeiro plano	Médico diz que não pode permitir que o jogador vá a campo. O jogador responde ao médico dando a entender que querem substituí-lo por um jogador mais novo. O jogador em primeiro plano ainda, só que de perfil, o médico ao fundo do plano repreende o jogador que se levanta da maca e sai do consultório.
132	36'24"	Plano médio	O jogador vai para o vestiário e diz para os outros jogadores que a escalação será a mesma, neste momento, o outro jogador mais novo passa por ele, ambos se

			entreolham, em seguida ele termina a fala e dispensa os jogadores.
133	36'40"	Primeiro plano	Jogador mais novo sentado, em ângulo frontal, a câmera dá <i>zoom in</i> em seu rosto que parece apreensivo.
134	36'47"	Plano geral do estádio (arquibancadas)	Torcida fazendo barulho.
135	36'50"	Primeiro plano	Em quadro estão três homens, ângulo frontal, eles discutem sobre quem vai ganhar, em seguida, começa outra briga entre o grupo de homens. A câmera enquadra em <i>plongée</i> , quando alguns caem no chão, em seguida, corta para um plano americano dos torcedores brigando e utilizando golpes de capoeira até um guarda chegar e separar a briga. O guarda conduz o torcedor para fora do local, câmera em <i>plongée</i> dos guardas conduzindo os torcedores.
136	37'22"	Plano americano	Os torcedores sendo expulsos do local da torcida, ameaçando levá-los presos. Os torcedores são, na verdade, Miro e seu amigo que foram assistir ao jogo. Miro, agora, em meio primeiro plano, fica nervoso com o amigo e pega seu chapéu da mão dele. Ambos saem.
137	37'45"	Meio primeiro plano	Miro e seu amigo estão andando, enquadrados de perfil, e vão direção a um dos garotos que vendem amendoim e que ficou esperando do lado de fora do estádio.
138	38'00"	Plano médio	Paulo/Paulinho está encostado em um pilar, os homens chegam até ele.

139	38'01''	Primeiro plano	Os homens dizem ao garoto que ele deve lhe emprestar um dinheiro e pede para mostrar quanto tem. Em <i>contra-plongée</i> o Paulinho está enquadrado em primeiro plano, quase de costas para a câmera e os homens estão em ângulo frontal contando o dinheiro que pegou do garoto. Em primeiro plano, Miro olha para baixo.
140	38'21''	Plano detalhe da lata de amendoim	Plano detalhe da lata de amendoim.
141	38'22''	Primeiro plano	Rosto do Miro. Ele pega alguns amendoins.
142	38'24''	Plano médio	Miro pega os amendoins do garoto, enquanto o amigo e o menino observam. Miro dá amendoins para o amigo e ambos começam a vende-los por 1 cruzeiro.
143	38'32''	Plano americano	Garoto vendendo amendoim, de costas para a câmera. O garoto sai andando e encontra outro menino que conversam sobre exploração no trabalho dele. Ao fundo do quadro, passa um ônibus e a câmera o acompanha.
144	39'11''	Plano médio	Um homem anda em direção ao garoto.
145	39'12''	Meio primeiro plano	Homem chega até o garoto e pergunta para quem ele trabalha. O homem briga com o garoto e pergunta para quem ele trabalha. Em <i>contra-plongée</i> o homem repreende fisicamente o garoto que tenta fugir e sai correndo.
146	39'37''	Primeiro plano	Homem está de costas correndo atrás do garoto.
147	39'45''	Meio primeiro plano	Garoto em ângulo frontal correndo e homem atrás. Em seguida, o homem sobe uma escada.

148	39'50"	Plano médio	Alguns homens estão vendo o prédio, enquanto o garoto correndo passa no meio deles e o homem que está correndo atrás dele o alcança. Um dos homens defende o garoto.
149	40'04"	Primeiro plano	O garoto se defende, dizendo que o homem quer quebrar a lata de amendoins.
150	40'08"	Primeiro plano	O homem que defende o garoto enxota o outro que o ameaçava. Enquanto isso, a câmera faz um movimento de <i>zoom out</i> , o homem retorna a onde está o menino e as outras pessoas às quais ele mostrava o imóvel e pede mais explicações ao garoto. O menino diz que está sendo chantageado pelo homem. A mulher que está visitando o local, diz para ele denunciar na política, o garoto responde que é capaz da política levá-lo junto. Em seguida o grupo entra no lugar e o homem permite que o garoto vá junto deles. Em <i>contra-plongée</i> , a câmera os acompanha subir a escada.
151	40'51"	Meio primeiro plano	Guarda recebe os tíquetes de entrada, a câmera dá <i>zoom out</i> passa pelo guarda e pela roleta. Em seguida, o garoto e o homem passam pela e entram no local.
152	41'07"	Meio primeiro plano	Homem que ameaçava o garoto, anda e enquanto observa o bondinho sair, a câmera está posicionada em <i>contra-plongée</i> .
153	41'26"	Plano americano e primeiro plano	Um garoto dentro do bondinho, enquanto o filho do casal que faz comentários sobre a vista do alto. O pai e a mãe discutem sobre dar educação para a criança. Em primeiro plano, o garoto que vende amendoins está

			bastante quieto no banco do bondinho, a mulher ao lado pergunta o que ele tem e onde ele mora. Ele responde que mora no Morro, diz a mãe e o pai morreram, enquanto isso, ele arruma os amendoins na lata. O outro menino continua agitando o bondinho e andando de um lado para o outro.
154	42'31''	Plano americano	Guarda, de costas para a câmera, abre a porta do bondinho, enquanto os turistas se levantam e saem.
155	42'39''	Plano médio	Vários homens com um traje típico estão sentados um ao lado do outro conversando em um idioma estrangeiro. Câmera fixa, todos estão em quase perfil. Em seguida, levantam-se, enquanto o menino o casal com quem ele subiu passam em segundo plano.
156	42'50''	Plano americano	Em <i>plongée</i> , o casal e o filho chegam ao local, a câmera se alinha em ângulo normal, e as pessoas pedem para um fotógrafo tire uma foto deles. Todos se posicionam com uma luz favorável para a foto.
157	43'15''	Meio primeiro plano: fotógrafo e família	Fotógrafo arrumando a câmera. Em seguida, a família aparece posicionada para a foto, em seguida, a foto é feita.
158	43'31''	Primeiro plano	A família e o fotógrafo se aproximam, a família solicita que se tenha uma foto com todos. A câmera gira e abre o enquadramento para um plano americano. O fotógrafo pede ao garoto que tire uma fotos de todos juntos e o ensina a usar a câmera.

159	43'36"	Plano médio	Família ao fundo, o garoto de costas para a câmera e o homem, de frente, ensina o garoto a manusear a câmera que bate a foto. Em seguida, o filho do casal sai correndo após a foto e o garoto sai correndo atrás dele, enquanto o homem vai pegar a câmera.
160	43'52"	Plano médio	O garoto corre à frente e sobe uma escada que dá acesso ao restaurante, atrás segue o homem e o outro garoto. Este último não entra e volta ao local anterior para vender amendoim.
161	44'05"	Plano médio	Dentro do restaurante, o filho do casal entra e o homem segue atrás dele, ambos se sentam.
162	44'14"	Plano americano	O menino vende amendoim para um casal, enquanto outro homem entra em primeiro quadro e para, vê-se parte somente parte do corpo dele. Em seguida, o garoto vê o homem que o perseguia anteriormente e sai correndo, o homem vai atrás.
163	44'28"	Plano médio	O garoto e homem correm pelo local. Descem e sobem escadas. A câmera acompanha a perseguição em <i>contre-plongée</i> . O garoto solta sua lata de amendoins no chão, o homem tropeça e continua correndo atrás dele. O garoto entra em lugar. O homem, em primeiro plano, avista o garoto que, em plano médio, está em cima de uma grade, o homem sobe uma escada para pegar o garoto que salta na parte superior do bondinho que sai com o garoto em cima.

164	44'56"	Meio primeiro plano	Garoto, em ângulo frontal, em cima da parte externa do bondinho em movimento, ele está assustado.
165	44'58"	Plano geral de cima	Plano geral de cima do bondinho, vista do rio de janeiro, na perspectiva da visão do garoto.
166	45'09"	Meio primeiro plano	Garoto, em ângulo frontal, em cima da parte externa do bondinho em movimento, ele está assustado.
167	45'13"	Plano geral de cima	Plano geral de cima do bondinho, vista do rio de janeiro, na perspectiva da visão do garoto.
168	45'13"	Primeiro plano	Dois homens dentro de um avião vendo a cidade do Rio de Janeiro, um deles é o Dr. Durão, suplente de deputado.
169	45'18"	Plano geral	Plano geral na perspectiva de quem está dentro do bondinho da vista do Pão de Açúcar.
170	45'20"	Primeiro plano	Os dois homens estão dentro do avião vendo a cidade do Rio de Janeiro. Uma funcionária pede para eles afivelarem o cinto de segurança.
171	45'26"	Meio primeiro plano	Outros dois homens estão conversando apoiados em uma mureta. Um fotógrafo e outro homem que reclamam da pompa para receber um suplente de deputado.
172	45'37"	Meio primeiro plano	Outros três homens, dois sentados e um em pé, conversam sobre o arquivamento de um processo.
173	45'47"	Primeiro plano	Três pessoas conversam, ângulo frontal, conversam sobre Sr. Leôncio. Uma das pessoas é Maria Helena.

174	45'57"	Plano geral	Avião de pequeno porte se alinhando para estacionar.
175	46'06"	Primeiro plano	A mulher fala algo para o homem que sai correndo.
176	46'08"	Meio primeiro plano	Vários homens descem pela escada do avião. Câmera está de baixo os acompanhando descer.
177	46'16"	Meio primeiro plano	Os homens que desceram do avião entram dentro do aeroporto. Dr. Chico, o homem que havia corrido, encontra o Dr. Durão, que havia descido do avião e o abraça de surpresa, fica evidente que está puxando saco e diz que Dr. Durão vai ficar em sua casa. O suplente de deputado desconversa o convite.
178	46'32"	Plano médio	Dois homens se aproximam de Dr. Durão e se desculpam pela ausência de um outro homem. Em seguida, o Dr. Durão avista uma das mulheres e vai em direção a elas.
179	46'51"	Meio primeiro plano	Maria Helena, ângulo frontal, que ri timidamente e olha para o Dr. Durão que está indo em direção e ela e outra mulher que a acompanha.
180	46'52"	Meio primeiro plano	Dr. Durão anda em direção à Maria Helena, junto de todos os outros que estavam com ele.
181	47'00"	Plano americano	Na verdade, todos eles agora caminham em direção à câmera. Há repórteres no aeroporto para ver o grupo que acaba de chegar e faz uma pergunta ao Dr. Durão sobre a reforma ministerial do Brasil.
182	47'10"	Meio primeiro plano	Mulher está com sua amiga e olha o Sr. se aproximar. Ângulo frontal.

183	47'12"	Primeiro plano	Repórter pergunta se V ^a Excelência acha proveitosa a reforma ministerial. Em seguida, o Sr. responde que ainda falta criar o ministério mais importante do Brasil que o da lavoura e do gado. O suplente de deputado, a todo momento, desvia seu olhar da entrevista para a mulher.
184	48'00"	Meio primeiro plano	As mulheres, Maria Helena e a mãe, estão paradas até que o suplente de deputado se aproxima de ambas, junto com o grupo que está com ele. O assessor as apresenta e diz que ele vai mesmo ficar na casa do Chico, ao manifestar interesse por Maria Helena.
185	48'11"	Meio primeiro plano	Todos enquadrados, a moça está de costas para a câmera, o Dr. Durão elogia Chico e todos saem andando para o estacionamento.
186	48'22"	Plano geral	Plano geral fechado da saída do aeroporto, todos caminham em ângulo frontal em direção ao carro. Até que o suplente de deputado para e diz que precisa conhecer o Cristo Redentor antes de ir para casa por causa de uma promessa. Todos se apressam para abrir a porta do carro e o suplente de deputado pede calma com a seguinte fala: “ – <i>Calma! O Brasil é nosso!</i> ”.
187	48'45"	Meio primeiro plano	No Interior de um restaurante, duas mulheres estrangeiras estão sentadas conversando em inglês e elogiando a beleza do Brasil, mas pontuando “seu primitivismo”. De repente, dois garotos se aproximam, pedem dinheiro e elas dizem que não tem nada. Um deles é Jorge que se se vira e sai.

188	49'05"	Meio primeiro plano	Jorge se vira e pede dinheiro a um homem que estava passando na rua que o manda ir trabalhar. O garoto também pede para outro homem que o ignora. Fora de campo, houve-se risadas infantis.
189	49'22"	Plano americano	Um garoto mais novo, sentado no capuz de um carro, está fumando e rindo de Jorge porque ele não saber pedir esmola. O garoto diz que o outro não sabe pedir esmola. Jorge o corrige dizendo que só está pedindo dinheiro para voltar para casa. O garoto menor diz que vai lhe ensinar como “arrancar dinheiro dessa gente”.
190	49'36"	Meio primeiro plano	Em <i>plogée</i> , o garoto pede dinheiro para um passante alegando que sua mãe está doente, em seguida, recebe.
191	49'42"	Plano médio (perfil)	Garoto guarda o dinheiro no bolso, em segundo plano e, ao fundo, está a Praia de Copacabana. Em primeiro plano, está o garoto maior, de costas. O garoto menor caminha até Jorge e faz as observações sobre como conseguir dinheiro pedindo dos transeuntes. O garoto então diz que tem que pedir dinheiro em nome da mãe doente.
192	50'00"	Plano geral fechado	Em seguida, câmera acompanha Jorge em direção a outro transeunte. Aplica a tática e ganha a esmola. O transeunte é Pedro, o artilheiro naval que estava acompanhado de sua companheira grávida, Judite. Em seguida, os dois garotos saem andando na frente do casal, que também segue andando,

			enquanto a câmera os acompanha de costas, em um ângulo de nuca.
193	50'16"	Meio primeiro plano	Em ângulo normal, Judite e Pedro, caminham até um local específico e passam pela câmera até saírem de campo. A câmera permanece fixa enquadrando uma vitrine que reflete a paisagem de praia do Rio de Janeiro ao fundo, bem como a sombra dos transeuntes. Fora de campo, ouve-se o som do tráfego.
194	50'26"	Plano conjunto	Dobrando a esquina, em ângulo normal, o casal se aproxima do local. A câmera acompanha os personagens, reenquadrando-os em um plano americano, onde aparece um senhor sentado na entrada do local. A mulher se aproxima do mesmo e pergunta se seu irmão, Tonho, estaria ali. O homem se levanta e adentra ao espaço. Luz ambiente, som ambiente de tráfego de carros.
195	50'43"	Primeiro plano	Com o ângulo em altura normal, com o rosto de Pedro levemente virado e a vista da praia de Copacabana enquadrada ao fundo, Pedro tenta afrouxar a gola de seu uniforme “militar”, manifestando uma certa ansiedade/nervosismo.
196	50'46"	Primeiro plano	Com ângulo também em altura normal, o rosto de perfil da mulher que vai virando devagar até alcançar os olhos de Pedro.
197	50'49"	Primeiro plano	Ângulo em altura normal, rosto levemente virado, Pedro também parece olhar para mulher, estabelecendo uma certa relação de cumplicidade entre eles.

198	50'50"	Meio primeiro plano	Com a luz baixa, um homem retorna do interior e caminha até à porta, onde Judite e Pedro estão esperando. Ao chegar até a porta, a luz ambiente ilumina o rosto do homem, que penteia o cabelo, e percebemos que é Tonho. Ele, então, pergunta à sua irmã Judite: “- <i>O que é isto?</i> ”
199	50'54"	Primeiro plano	Ângulo normal, a mulher está de perfil e, ao ouvir pergunta de Tonho, olha em direção a ele. Fora de campo, ouve-se Tonho falando “- <i>Minha irmã?!</i> ” e Judite anda até ele.
200	50'57"	Primeiro plano	Ambos em ângulo normal, Judite de perfil e o homem com o rosto levemente virado de lado, com braços cruzados. A mulher olha para Tonho que olha em direção a Pedro. Ela pergunta se ele chegou a receber a carta da mãe deles. Após perguntar, ela também vira o rosto em direção a Pedro.
201	51'03"	Primeiro Plano	Pedro olha em direção a Tonho. Ao fundo, está a vista da praia de Copacabana.
202	51'05"	Primeiro plano	A mulher em primeiro plano e Tonho em segundo, ambos olham em direção a Pedro. Tonho permanece de braços cruzados e com um olhar incisivo. Ele responde e, olha em direção a ela e volta o olhar para Pedro, e questiona então se Judite não tem novidade. Ela responde, então, apresentando o Pedro.
203	51'14"	Meio primeiro plano	Pedro, enquadrado de perfil, anda em direção Tonho. Ao fundo do plano, tem-se a vista da praia e tráfego de pedestres e carros. A câmera o acompanha até cumprimentar Tonho. Nesse momento, o

			plano se abre e enquadra todos: Judite, Tonho e Pedro.
204	51'21"	Primeiro plano	Judite está de frente e com olhar frontal em direção à câmera fixa. Aos poucos, ela vai abaixando o olhar e o rosto.
205	51'23"	Primeiro plano	Com enquadramento frontal, a câmera fixa no rosto de Pedro.
206	51'24"	Primeiro plano	Também com enquadramento frontal, a câmera fixa no rosto de Tonho.
207	51'26"	Primeiro plano	Câmera em 3/4, enquadrando o rosto de Judite que, após falar para Tonho que Pedro queria falar com ele, vira-se de maneira frontal para a câmera e sai andando em direção à mesma.
208	51'29"	Primeiro plano	Todos enquadrados, Judite de costas para câmera andando na direção oposta que estava antes e Tonho e Pedro de perfil, olhando um em direção ao outro. Ela se vira, fica entre eles e de frente à câmera que está fixa. Pedro diz a Tonho que quer casar com Judite e questiona quando. Tonho anda, fica de costas para câmera e questiona Judite se ela gosta de Pedro. Ela responde de maneira afirmativa. Fora de campo, ouve-se o barulho do trânsito. A câmera permanece fixa.
209	51'45"	Primeiro plano	Em plano frontal, Tonho afirma que ambos já podem ir tratando dos papeis do casamento.
210	51'47"	Primeiro plano	De maneira frontal, Pedro e Judite estão no mesmo plano, um vira para outro e se entreolham.

211	51'51"	Primeiríssimo plano	Pedro está com o rosto virado em $\frac{3}{4}$ para câmera, olhando em direção a Tonho e diz que tem outra coisa para falar com ele.
212	51'55"	Primeiro plano	Os três estão no mesmo plano. Tonho está de costas, Judite de frente e Pedro de perfil para câmera que está fixa. Tonho pergunta o que é o assunto. Pedro se vira para Judite e pede para ela esperar um pouco longe da conversa. Ela se vira e sai andando no sentido oposto ao deles até uma certa distância e a câmera reenquadra ela em plano americano. Ao fundo, está a praia.
213	52'08"	Primeiríssimo plano	Pedro está com o rosto virado em $\frac{3}{4}$ e logo vira de maneira frontal para a câmera. Pedro começa a falar a Tonho que Judite não tem culpa e que eles não fizeram por mal. Fora de campo, ouve-se o som do trânsito e a câmera permanece fixa.
214	52'15"	Primeiro plano	Em contra-plongée, um dos meninos está sentado no chão e enquadrado em primeiro plano; em segundo está outro garoto e ao fundo está o monumento do Cristo Redentor. Um dos garotos diz que queria estar no Estádio do Maracanã e o outro responde que se fosse o Super-Homem já estaria lá. Neste momento, o garoto abre os braços e gera uma rima visual com o Cristo Redentor ao fundo do plano. Em seguida, o primeiro menino vê um carro cadillac, levanta-se e sai correndo. A câmera permanece fixa.
215	52'21"	Plano geral	A câmera fixa, acompanha a chegada e um carro que, logo, para e desce alguns

			senhores. Em seguida, o garoto que se levantou na cena anterior se aproxima do carro e oferece os amendoins que está vendendo. Os homens empurram o garoto e Dr. Durão diz que vai cumprir uma de suas promessas e rejeita, novamente, a oferta de venda dos amendoins. Em seguida, o homem sai andando. Ao fundo, vê-se do alto a paisagem da cidade do Rio de Janeiro pela vista do Corcovado.
216	52'40"	Plano conjunto	A câmera fixa, em <i>plongée</i> , posicionada em cima da escada, acompanha dois homens subir. Eles caminham até estarem na mesma altura da câmera, em primeiro plano. Um dos homens pergunta ao suplente de deputado quantos empregados ele tem. O homem responde que tem 1.200 homens e mais alguns de outras de suas propriedades.
217	52'53"	Meio primeiro plano	A esposa de chama pelo marido Francisco e diz que ela não pode subir as escadas. A câmera fixa e, em segundo plano, está o carro que chegaram.
218	52'57"	Meio primeiro plano	O homem, de perfil, desce as escadas em direção à mulher que o chamou. A câmera acompanha seu caminhar até ele sair de quadro e aparecer uma mulher. Ao fundo, vê-se a paisagem do Rio de Janeiro do alto.
219	53'01"	Meio primeiro plano	Francisco chega até a esposa. Ambos estão de perfil, a câmera fixa. Ao fundo, vê-se a paisagem do Rio de Janeiro. O homem interpela de maneira muito preocupada se o problema que a impede de subir as escadas é o “do coração”. Essa foi uma deixa para

			que o casal deixasse que a filha Maria Helena acompanhasse Dr. Durão até o Cristo Redentor.
220	53'09"	Meio primeiro plano	Maria Helena responde ao pai que ela poderia acompanhar o doutor Durão até o Cristo Redentor. Ela caminha até ele, a câmera a reenquadra em <i>contra-plogée</i> . Todos aparecem em plano americano. Ela chega até eles e, logo, todos continuam subindo as escadas. A câmera acompanha o movimento dos personagens que passam a ser enquadrados de perfil, em um plano médio.
221	53'27"	Primeiro plano	Francisco e a esposa, ambos virados em ângulo de $\frac{3}{4}$, olham Doutor Durão e a filha subirem as escadas. A mulher repreende o marido dizendo que quase que ele estraga tudo, visto que o casal tem o plano de casar a filha com dr. Durão, percebendo o interesse dele para com a moça. Francisco se descola de um lado e passa para o outro, enquanto dizia que a mulher quase deixou todo o plano evidente. Em seguida, ela responde que era culpa dele por não ter se atentado ao plano e menciona que a filha, a partir daquele momento, cuidaria de tudo.
222	53'38"	Meio primeiro plano	Com foco, Francisco está enquadrado em primeiro plano e a mulher, ao fundo, em segundo. Ele de costas para ela, em ângulo frontal para a câmera, diz que sua filha é um anjo de bondade e, em seguida, dá uma visível suspirada.

223	53'41"	Meio primeiro plano	Ao fundo vê-se, do alto do Cristo Redentor, a cidade do Rio de Janeiro. Maria Helena sob as escadas à frente, em seguida, segue o Dr. Durão e seu acompanhante. Todos andando de perfil para a câmera e o Rio de Janeiro em segundo plano. Em off, ouve-se um som instrumental. A câmera acompanha os personagens com enfoque na filha do casal e em Dr. Durão. Ambos se entreolham e caminham enquanto fazem movimentos de um possível diálogo que a cena não evidência.
224	54'13"	Primeiro plano	De costas para a câmera, o casal e o acompanhante continuam andando. O plano se abre para plano americano, pegando outras pessoas no reenquadramento. Dr. Durão caminha ao lado de Maria Helena e, em certos momentos, ele olha para o bumbum dela.
225	54'37"	Plano geral	O casal, enquadrado de frente para a câmera e de costas para os pés do Cristo Redentor. Eles descem a escadaria em direção à câmera enquanto conversam sobre a vida de Dr. Durão em Minas Gerais. Ele pede para ela ser menos formal e não o tratar por Senhor e não ter muita “cerimônia”. Ambos concordam e continuam conversando em um jogo de conquista. Eles descem todos os degraus, param e Dr. Durão pergunta o que o pai de Maria Helena quer com ele. Ela desvia da pergunta e sai andando até ficar fora de quadro. Dr. Durão pede para seu

			acompanhante dar uma volta e, em seguida, segue a moça.
226	55'13"	Meio primeiro plano	Em primeiro plano, Dr. Durão e a moça continuam o diálogo, em ângulo frontal. Logo em seguida, viram-se, ficam de nuca para a câmera e se apoiam na mureta. Ao fundo, em segundo plano, está ampla vista do Rio de Janeiro.
227	55'20"	Meio primeiro plano	Em contra-plongée, o casal está apoiado na mureta, ao fundo, vê-se o alto do Cristo Redentor. Dr. Durão insiste e pergunta à moça o que o pai dela quer com ele. Ela diz que o pai se meteu em uma história e não sabe como sair.
228	55'26"	Meio primeiro plano	Miro vende amendoim por 1 cruzeiro em um local onde têm vários transeuntes. Ao fundo, em segundo plano, está Paulinho só observando o homem. Som ambiente de pessoas conversando e caminhando.
229	55'39"	Meio primeiro plano	Miro vai até o garoto e deixa com ele umas notas. Paulinho está em ângulo frontal para a câmera e, quando Miro vai de encontro ao menino, ele se vira e fica de nuca para a câmera. Após deixar umas notas com Paulinho, Miro retorna ao local e continua a vender amendoins.
230	55'44"	Meio primeiro plano	Outro homem, amigo de Miro, também vende amendoins para as pessoas que passam. Ao contrário de Miro que estava em ângulo frontal, este está de perfil para câmera oferecendo amendoins às pessoas que passam ao seu lado. Ele caminha até certo ponto que ele e Miro entram em quadro. Um

			em primeiro plano e outro em segundo, ambos vendendo amendoim entre os passantes. Depois, ao fundo do plano, eles vão até Paulinho. Dão uma olhada no dinheiro que conseguiram e Miro pede que eles esperem, enquanto vai comprar as entradas da partida de futebol e sai.
231	56'00"	Plano médio	O homem que saiu vai até um outro local. Várias pessoas estão transitando pelo lugar também. Miro que está de costas para a câmera, debruça-se próximo a uma pilastra, confere algo e, em seguida, retorna. Luz ambiente do sol erradia forte sobre o espaço. Várias pessoas continuam transitando pelo local. Som ambiente de carros e pessoas.
232	56'14"	Plano americano	Em ângulo frontal, Miro caminha em direção à câmera mexendo no bolso da camisa, como se estivesse guardando algo. Ao fundo, pessoas transitam. Som ambiente. Miro caminha até ficar reenquadrado em plano médio, para, olha em uma direção e, em seguida, sai correndo.
233	56'18"	Plano geral	Um carro um pouco veloz para próximo à calçada. Dois policiais saltam dele com pressa e correm. Ouve-se, rapidamente, o som ambiente e um barulho de sirene.
234	56'22"	Plano americano	Um dos policiais se aproxima correndo de uns dos vendedores de amendoim que o empurra. Miro e o amigo saem correndo. A câmera acompanha, à distância, os homens se afastando entre as pessoas. Ao fundo, ouve-se som ambiente e o barulho de um

			apito de polícia. Os homens somem entre as pessoas.
235	56'29"	Primeiro plano	Tonho, irmão de Judite, está de braços cruzados e cabeça baixa. Em ângulo de $\frac{3}{4}$.
236	56'31"	Primeiro plano	Judite olha em direção ao irmão com um rosto de expectativa, também em um ângulo de $\frac{3}{4}$. Ansiosa, ela pede para ele dizer alguma coisa e ajudá-la. Ouve-se o som ambiente.
237	56'36"	Primeiro plano	Tonho permanece de braços cruzados mas, agora, levantou ligeiramente o rosto e olha para a irmã com cara de bravo e diz que ela perdeu a cabeça.
238	56'40"	Primeiro plano	Judite e Pedro estão no mesmo quadro, ela em primeiro plano e ele atrás dela, em $\frac{3}{4}$. Ambos manifestando preocupação. Ela pede para que Tonho a perdoe e vai em direção dele.
238	56'43"	Primeiro plano	Tonho permanece de braços cruzados e Judite vai até ele e segura em seu braço pedindo perdão. Tonho desfaz os braços. Ele em $\frac{3}{4}$ e Judite de costas para a câmera e vai se virando aos poucos na direção de Pedro até ficar de frente perfil para a câmera que acompanha seu movimento e Tonho, em <i>off</i> , diz que se a gravidez dela tivesse acontecido na terra deles, as coisas seriam diferente mas que, ali, na cidade grande as coisas são de outra maneira. Pedro dá um passo em direção a Judite e comunica que eles vão se casar e ela, ao se virar para Tonho, pede ajuda para ele de novo.

239	56'59"	Meio primeiro plano	Tonho, em 3/4 , diz que não vai se meter da vida de Judite e nem contar nada a para mãe deles. Ao fundo, pessoas passam na rua e Tonho se vira para sair.
240	57'08"	Primeiro plano	Judite se vira em direção a Pedro com o rosto um pouco cabisbaixo. Em seguida, ambos se viram, de costas para a câmera, e saem andando, viram a esquina e a câmera os acompanha de longe, reenquadrando em um plano conjunto. Ao fundo, está a praia de Copacabana, Avenida Atlântica e uns transeuntes. À medida que o casal vira a esquina, afasta-se e sai de enquadramento, entram dois homens que andam pela calçada. Em seguida, ambos ouvem um carro buzinando e parando que correm até o carro. Em seguida, os dois homens atravessam a avenida e vão até o carro. Ao fundo, ouve-se o som ambiente.
241	57'42"	Plano médio	Carro está parado, em ângulo frontal à câmera. Ao fundo, vê-se toda a Avenida Atlântica, com prédios de um lado e a praia de Copacabana do outro. Os homens atravessam a pista e entram no carro. Eles conversam com o amigo que lhes dá carona. O motorista diz que, agora, é um rapaz sério e que vai virar pai de família. O carro de desola em pouca velocidade, em ângulo frontal. Ouve-se o barulho do carro e o som ambiente.
242	57'56"	Meio primeiro plano	Em contra-plongée, dr. Durão e Maria Helena ainda apoiado na mureta do Corcovado com o alto do Cristo Redentor

			ao fundo. Luz ambiente, céu limpo. Dr. Durão diz para a moça não se preocupar com os problemas que o pai dela está envolvido e que vai ajudar o Compadre Chico (pai dela). A moça está com uma expressão contente e tímida. Em seguida, de maneira rápida, dr. Durão pega no queixo dela.
243	58'01"	Meio primeiro plano	De nuca, o casal ainda apoiado na mureta, se vira para a câmera. Eles conversam e a moça diz que achava que ele fosse do “- tipo homem velho” e ele responde que é “- mais moço que muito rapaz por aí”. Ela, então, pergunta o porquê de ele não ter se casado ainda. Ao fundo, aparecem nuvens.
244	58'11"	Primeiro plano	Dr. Durão coloca o chapéu na cabeça, ao passo que responde à pergunta da moça dizendo que “esse negócio de virar cavalo amarrado não me interessa”. O vento bate em seu chapéu movimentando a aba. E, por fim, ele diz que vai ficar no Rio de Janeiro.
245	58'21"	Primeiro plano	Com uma leve inclinação em contra-plongée, a moça aparece segurando o cabelo por causa do vento e com uma expressão sorridente. Ao fundo, aparece o céu.
246	58'24"	Primeiro plano	Dr. Durão continua respondendo que permanecerá no Rio de Janeiro e que precisará de uma secretária para trabalhar três vezes por semana, lançando indiretas para moça.

247	58'31"	Contra-plongée	A moça ainda segurando o cabelo, está atenta ao que dr. Durão e logo repõe surpresa pelos poucos dias de trabalho.
248	58'33"	Plano americano	O casal sai andando e continua conversando sobre a proposta de trabalho. Ambos em ângulo de $\frac{3}{4}$. Passam mais perto da câmera em um meio primeiro plano, continuam andando e sobem as escadas em um plano conjunto. Dr. Durão chama o companheiro dele para seguir junto.
249	58'45"	Meio primeiro plano	Chico, o pai da moça, em ângulo frontal, comenta que, se a filha quiser casar logo, eles farão um festão.
250	58'50"	Meio primeiro plano	A mãe da moça, em $\frac{3}{4}$, está sentada dentro do carro com o telhado conversível. Francisco caminha até entrar em cena também e para ao lado do carro, de perfil. A mulher disse que, primeiro, Chico (Francisco) tem que ir ao ministro. Ele responde dizendo que o problema já foi resolvido e conversam sobre negócios. Ele anda novamente, fica próximo da câmera de costas, em primeiro plano, a mulher ao fundo, em segundo.
251	59'01"	Plano americano	Chico, de costas para a câmera, em primeiro plano, entra no carro, senta-se no banco do motorista. Ao fundo, Maria Helena, dr. Durão e seu companheiro descem a escadaria e entram no carro também. Dr. Durão comenta sobre a experiência no Rio de Janeiro. A câmera, em $\frac{3}{4}$, enquadra o carro pela parte traseira que, em ré, vai se aproximando da câmera que acompanha o

			movimento do carro manobrar para sair do local. Em off, ouve-se o som de um rádio narrando um jogo de futebol, provavelmente, vem do rádio do carro. O carro anda e sai de quadro. A câmera fica, de longe, acompanha o movimento.
252	59'43"	Meio primeiro plano	Vários homens, em ângulo frontal, estão sentados numa espécie de arquibancada assistindo ao jogo de futebol. Fora de campo, ouve-se a narração do jogo.
253	59'47"	Meio primeiro plano	Vários homens, em ângulo frontal, estão sentados numa espécie de arquibancada assistindo ao jogo de futebol. Em <i>off</i> , ouve-se a narração do jogo.
254	59'48"	Plano conjunto	Em <i>contra-plongée</i> , vários homens estão assistindo ao jogo, alguns sentados, outros em pé.
255	59'50"	Meio primeiro plano	Um jogador em campo, frontal. Em segundo plano, aparece a arquibancada. Ouve-se o som ambiente de torcida.
256	59'52"	Meio primeiro plano	Vários homens, em ângulo frontal, estão sentados numa espécie de arquibancada assistindo ao jogo de futebol. Ouve-se a narração do jogo.
257	59'54"	Plano aberto	Visão do campo de futebol, jogadores correndo. A câmera acompanha a bola, em <i>plongée</i> . Ouve-se o som da torcida ao fundo.
258	1h00'06"	Meio primeiro plano	Vários homens, em ângulo frontal, estão sentados numa espécie de arquibancada comemorando um lance da partida. Em seguida, começam a discutir sobre o jogo.

259	1h00'14''	Plano aberto	Visão do campo de futebol, jogadores correndo. A câmera acompanha a bola, em plongée. Ouve-se o som da torcida ao fundo.
260	1h00'17''	Meio primeiro plano	Em ângulo $\frac{3}{4}$, um homem de terno assiste a partida de maneira apreensiva. Ouve-se, ao fundo, o som ambiente do jogo.
261	1h00'25''	Plano conjunto	O plano retorna aos vários homens em contra-plongée, que estão assistindo ao jogo, alguns sentados, outros em pé.
262	1h00'26''	Meio primeiro plano	Retorna aos vários homens, em ângulo frontal, que estão sentados numa espécie de arquibancada assistindo ao jogo de futebol. Desta vez, não se ouve a narração do jogo, mas o som ambiente do estádio.
263	1h00'27''	Plano aberto	Visão do campo de futebol, jogadores correndo. A câmera acompanha a bola, em plongée. Ouve-se o som da torcida ao fundo.
264	1h00'36''	Meio primeiro plano	Retorna aos vários homens, em ângulo frontal, que estão sentados numa espécie de arquibancada. Alguns comemoram o lance da partida e outros ficam frustrados. Ouve-se o som ambiente do estádio.
265	1h00'42''	Plano aberto	Retorna para a visão do campo de futebol, jogadores correndo. A câmera acompanha a bola, em plongée. Ouve-se o som da torcida ao fundo.
266	1h00'49''	Plano conjunto	Jogadores em campo passando a bola entre eles. Fora de campo, ouve-se o som da torcida.

267	1h00'51''	Plano conjunto	Jogadores em campo passando a bola entre eles. Fora de campo, ouve-se o som da torcida.
268	1h00'52''	Meio primeiro plano	Retorna aos vários homens, em ângulo frontal, que estão sentados numa espécie de arquibancada assistindo ao jogo de futebol. Fora de campo, ouve-se o som ambiente do estádio e os torcedores discutindo entre si.
269	1h01'02''	Plano aberto	Visão do campo de futebol, jogadores correndo. A câmera acompanha a bola, em <i>plongée</i> . Fora de campo, ouve-se o som da torcida ao fundo.
270	1h01'09''	Plano conjunto	Jogadores em campo passando a bola entre eles. Fora de campo, ouve-se o som da torcida.
271	1h01'10''	Primeiro plano	Frontal, torcedor xingando os jogadores.
272	1h01'12''	Primeiro plano	Frontal, um homem e uma mulher torcem e vibram.
273	1h01'15''	Primeiro plano	Frontal, homem em primeiro plano e, ao fundo, um garoto. Ambos na torcida com outras pessoas comentam sobre o jogo.
274	1h01'23''	Plano conjunto	O plano retorna aos vários homens em contra- <i>plongée</i> , que estão assistindo ao jogo, alguns sentados, outros em pé.
275	1h01'28''	Plano aberto	Visão do campo de futebol, jogadores correndo. A câmera acompanha a bola, em <i>plongée</i> . Ouve-se o som da torcida ao fundo.
276	1h01'32''	Meio primeiro plano	Frontal, dois homens de terno comentam o jogo na arquibancada. Som ambiente.
277	1h01'35''	Plano aberto	Visão do campo de futebol, jogadores correndo. A câmera acompanha a bola, em

			<i>plongée</i> . Ouve-se o som da torcida ao fundo.
278	1h01'39''	Meio primeiro plano	De perfil e $\frac{3}{4}$, dois homens que assistem ao jogo comentam a partida. Som ambiente.
279	1h01'42''	Plano geral	Câmera frontal, suspensa na altura da grade superior do gol. Um jogador, em campo, chuta a bola que passa próximo ao travessão do gol. Som ambiente.
280	1h01'44''	Meio primeiro plano	O plano retorno aos dois homens, um de perfil e outro em $\frac{3}{4}$, que assistem ao jogo comentam a partida.
281	1h01'44''	Meio primeiro plano	Vários homens, em ângulo frontal, que estão sentados numa espécie de arquibancada assistindo ao jogo de futebol. Ouve-se o som ambiente do estádio e os torcedores discutindo entre si sobre o lance anterior.
282	1h01'55''	Primeiro plano	De perfil, em contra-plongée. Jogador no meio do campo. Ao fundo, aparece parte da torcida na arquibancada. Som ambiente.
283	1h01'56''	Meio primeiro plano	Em plongée, dois de perfil, um de frente para o outro sentados conversando. Som ambiente da torcida.
284	1h01'57''	Meio primeiro plano	Frontal, dois homens de terno comentam o jogo na arquibancada. Som ambiente.
285	1h'01'58''	Primeiríssimo plano	Frontal, torcedor comenta algo sobre a partida. Som da torcida.
286	1h02'00''	Primeiríssimo plano	Frontal, torcedor muito agitado comenta algo sobre a partida. Som da torcida.
287	1h02'02''	Primeiríssimo plano	Frontal, outro torcedor muito agitado comenta algo sobre a partida. Som da torcida.

288	1h02'05''	Meio primeiro plano	Vários homens, em ângulo frontal, que estão sentados numa espécie de arquibancada assistindo ao jogo de futebol. Um garoto entra em quadro e fica em primeiro plano. Os torcedores brigam para que ele sente e, sem seguida, ele senta e sai de quadro. Ouve-se o som ambiente do estádio e os torcedores discutindo entre si sobre o lance anterior.
299	1h02'15''	Plano aberto	Visão do campo de futebol, jogadores correndo. A câmera acompanha a bola, em <i>plongée</i> . Ouve-se o som da torcida ao fundo.
300	1h02'24''	Primeiro plano	Dois homens, em ângulo $\frac{3}{4}$, xingam o juiz. Os mesmos homens que pediram para o menino se sentar. Agora, um deles pede para o outro calar a boca. Ouve-se o som ambiente da partida de futebol.
301	1h02'28''	Plano aberto	Visão do campo de futebol, jogadores estão posicionados para cobrança de um pênalti, em <i>plongée</i> . Ouve-se o som da torcida ao fundo e apito do juiz autorizando a cobrança do pênalti.
302	1h02'30''	Plano conjunto	De nuca, jogadores posicionados em parede para a cobrança do pênalti. A câmera está posicionada atrás do gol, de forma que dê para ver os jogadores do outro lado da rede do gol. O pênalti é batido, alguns jogadores da parede de cobrança acompanham a bola em direção ao gol. O goleiro aparece e não consegue segurar a bola que entra no gol. Som ambiente da torcida no estádio de futebol.

303	1h02'32''	Meio primeiro plano	Os jogadores que estavam discutindo entre si, agora, estão comemorando o gol. Eles aparecem focados em segundo plano, enquanto outro torcedor está em primeiro e desfocado.
304	1h02'41''	Plano aberto	Visão do campo de futebol, jogadores ao centro do campo retomando a partida após o gol. A câmera acompanha a bola, em <i>plongée</i> . Ouve-se o som da torcida ao fundo.
305	1h02'48''	Primeiríssimo plano	Frontal, torcedor na arquibancada ouvindo o jogo através de um rádio próximo ao ouvido. Ouve-se a locução do jogo pelo rádio e o torcedor gritando na expectativa de um gol.
306	1h02'55''	Plano aberto	Visão do campo de futebol, jogadores correndo. A câmera acompanha a bola, em <i>plongée</i> . Ouve-se o som da torcida ao fundo.
307	1h02'58''	Primeiro plano	Em leve contra-plongée, em $\frac{3}{4}$, torcedor levanta as mãos torcendo. Som ambiente do jogo.
308	1h02'59''	Meio primeiro plano	Frontal, dois homens de terno assistem ao jogo na arquibancada. Som ambiente.
309	1h03'01''	Primeiro plano	Jogador, em ângulo frontal, aparece torcendo ferozmente da arquibancada.
310	1h03'03''	Primeiro plano	Um jogador em campo, frontal com olhar na altura dos torcedores da arquibancada. Em segundo plano, aparece a arquibancada. Ouve-se o som ambiente de torcida.
311	1h03'05''	Primeiro plano	Em $\frac{3}{4}$, torcedor de terno assiste ao jogo. Dessa vez, a câmera só foca em um deles, apesar de dar para perceber a presença do

			outro homem de terno ao lado. Ouve-se som ambiente da torcida.
312	1h03'07''	Primeiríssimo plano	Em $\frac{3}{4}$, torcedor com camiseta amarrada na cabeça torce.
313	1h03'09''	Plano americano	De perfil, dois torcedores em pé vibram da plateia. A câmera se movimenta lentamente reenquadrando, em meio primeiro plano, outro torcedor que está sentado, meio quieto. A câmera enfoca nele devagar. Ao fundo, ouve-se a plateia torcendo.
314	1h03'14''	Plano aberto	Visão do campo de futebol, jogadores correndo. A câmera acompanha a bola, em <i>plongée</i> . Ouve-se o som da torcida ao fundo.
315	1h03'26''	Plano aberto	Frontal para a torcida que faz um paredão em pé perto da grade e vai se acumulando ao até o fundo da arquibancada. Aparece parte de uma faixa onde mal se dá para ler o que está escrito porque está fora de quadro e a luz estoura.
316	1h03'30''	Meio primeiro plano	Frontal, dois homens de terno assistem ao jogo de maneira apreensiva. Um deles se levanta primeiro e, em seguida, o outro. Ambos vão saindo de quadro. Som ambiente.
317	1h03'34''	Plano conjunto	A câmera está na altura dos jogadores e acompanha o passe de bola entre eles. Ouve-se o som da torcida na arquibancada.
318	1h03'35''	Plano geral	Jogador, em campo, em ângulo quase frontal, chuta a bola. Ao fundo, aparece a torcida. Som ambiente.
319	1h03'36''	Plano aberto	Frontal para a torcida que faz um paredão em pé perto da grade e vai se acumulando

			ao até o fundo da arquibancada. Aparece parte de uma faixa onde mal se dá para ler o que está escrito porque está fora de quadro e a luz estoura.
320	1h03'38	Primeiríssimo plano	Frontal, torcedor na arquibancada. Ouve-se o som torcida ao fundo.
321	1h03'40	Primeiríssimo plano	De perfil, a câmera foca no homem que estava sentado e meio quieto. Ele tem olhar levantado em direção a algo. Em seguida, abaixa o olhar e vira para outra direção. Som ambiente da torcida.
322	1h03'42"	Primeiríssimo plano	Em $\frac{3}{4}$, jogador em leve contra-plongée. Ao fundo, ouve-se o som ambiente da torcida.
323	1h03'45"	Meio primeiro plano	Miro e o amigo, ambos em perfil, estão em um bar apoiados na bancada e, em seguida, viram-se em direção ao som do jogo de futebol sendo narrado em um rádio. Um deles, ao se virar reclama alguma coisa com outro homem que não aparecem em quadro. Iluminação bem baixa. Som da narração em off.
324	1h03'51"	Primeiro plano	Frontal, um homem (um dos homens que apareceu na cena anterior) e uma mulher estão apoiados em uma mesa do bar, tomando alguma bebida. O fundo está bem escuro, pois a iluminação está baixa, de forma que não dá para ver o que está no fundo do plano. A mulher comenta, com um aspecto meio bêbado, que os homens “não têm o que o fazer”. O homem ao lado dela diz para ela “deixar para lá” e incentiva a “afogar o desgosto” junto dele. Em seguida, o amigo é puxado no ombro por Miro que

			está ao lado dele e fala para não se meter a com mulher. A câmera, em um momento rápido, vira-se reenquadrando os dois homens e mulher fica fora de quadro. O amigo questiona a Miro como eles vão pagar a conta que responde dizendo que deve ir ao morro pegar o dinheiro para pagar a conta. O homem então resmunga pois perderá o jogo de futebol e Miro, com um tom um bravo e incisivo, diz que depois conta para ele quem ganhou o jogo. O homem já de costa para a câmera, por ter se virado, levanta-se lentamente e sai de cena contornando por trás de Miro. Fora de campo, ouve-se a narração do jogo de futebol e a menção continuada ao nome do jogador “Foguinho”. Miro, em perfil, sentado e apoiado na bancada, continua bebendo e acompanha a saída do amigo com os olhos. Ao fundo do plano com iluminação ainda baixa, vê-se pessoas no bar. Miro se vira – na direção que seria o do garçom – e pede outra bebida bem gelada.
325	1h04'25”	Primeiro plano	Frontal, a mulher que estava do lado do do amigo de Miro que saiu na cena anterior, permanece sentada e olha em direção a Miro. Na frente do plano, há uma garrafa que parece ser de cerveja. A mulher está enquadrada ao centro segurando um copo. Ao fundo do plano, vê-se pouco de algumas bebidas. A mulher murmura algo, meio bêbada, sobre “dor de cotovelo”, referindo-

			se a algum término amoroso. Ouve-se, em off, a narração do jogo.
326	1h04'29"	Meio primeiro plano	Seu Joaquim, marido de dona Ana, em $\frac{3}{4}$, toca um trombone e, em seguida, para e diz para Alberto, namorado de Alice, que está na sua frente: “eu cascava a miracema”, ambos riem em voz alta.
327	1h04'39"	Plano conjunto	Em contra-plongée, Seu Joaquim e Alberto estão sentados um frente para o outro, de modo que um está em $\frac{3}{4}$ de frente e o outro em $\frac{3}{4}$ de nuca para a câmera. Alberto diz: “aí, o senhor mandava”. Ambos riem alto novamente. A locação é o quintal da casa de dona Ana, dá para ver uma grande parede branca com uma espécie de escada apoiada ao lado. Eles continuam conversando e, em seguida, levantam-se e a câmera faz um leve movimento acompanhando-os. Seu Joaquim começa a tocar novamente. Em seguida, dona Ana entra em plano e passa, enquanto eles começam a caminhar cada vez mais próximo da câmera. Ao fundo, dá para ver uma morro alto com um coqueiro. Seu Joaquim fica reequadrado em um contra-plongée mais acentuado e em primeiro plano, em segundo plano; Alberto o observa tocar até parar e lamentar por não ter mais fôlego para tocar. Ao fundo do plano, aparece Alice andando em direção a eles.
328	1h05'15"	Primeiro plano	Alberto que estava ao fundo do plano, de perfil, assiste seu Joaquim tocar o trombone até que Alice caminha e se aproxima dele,

			em segundo plano. Fora de campo, ouve-se o som do trombone. Alberto e Alice se entreolham enquanto assistem seu Joaquim tocar o instrumento. Alberto abraça Alice e diz brinca dizendo “Eu estou aqui hoje a fim de roubar a menina” e que quero casar com ela. Ele diz isso para seu Joaquim. Ao fundo, aparece dona Ana que tinha passado por eles anteriormente e olha em direção ao casal.
329	1h05’30”	Primeiro plano	Dona Ana para e fica olhando em direção ao casal, em $\frac{3}{4}$.
330	1h05’31”	Meio primeiro plano	Frontal, o Seu Joaquim, também olha em direção ao casal e responde positivamente dizendo que Deus os abençoe.
331	1h05’34”	Plano americano	O casal, em ângulo frontal. Alberto se vira em direção à Alice tirando algo do bolso da camisa. Em seguida, Seu Joaquim caminha em direção a eles entrando no quadro e ficando de nuca para a câmera, em primeiro plano do enquadramento. Ele comenta com a dona Ana, que os assiste de longe, que o pedido de casamento já tem “aliança e tudo”. Alberto responde dizendo que também tem igreja.
332	1h05’43”	Meio primeiro plano	Seu Joaquim de nuca para a câmera, em primeiro plano, dona Ana em segundo que responde dizendo que ele já festejou muito hoje e que precisa ir trabalhar. Ela, então, segurando um pano, vira-se e sai andando.

333	1h05'49''	Meio primeiro plano	Seu Joaquim de perfil e enquadrado em primeiro plano, olha a mulher sair. Ao fundo, Alberto e Alice saem andando e se despedem de Seu Joaquim que responde e os observa enquanto segura o trombone.
334	1h05'57''	Plano conjunto	Em ângulo frontal, o casal desce as escadas do local onde estão parece ser uma comunidade, a mesma que aparece no início do filme. À medida que desce, o casal comenta sobre o pedido de casamento. Eles caminham até ficarem próximos da câmera e o homem conta sobre as experiências de sua infância e como o morro/comunidade que estão se assemelha ao local onde cresceu. Eles param e ficam enquadrados em um meio primeiro plano. De perfil, ele pergunta porque ela está com a expressão de incômodo, tendo em vista que hoje é o dia dela (pelo pedido do casamento). Ela começa a responder que é por causa de seu pai e andam novamente em direção à câmera até sair do enquadramento.
335	1h06'22''	Meio primeiro plano	Ambos andando de perfil, continuam conversando sobre as circunstâncias do casamento e do pai da noiva. Lamentando sobre a situação financeira de seus pais, visto que ela também contribui para a renda e, casar-se e sair de casa, reduziria a renda dos pais. Ela, então, pede para eles esperarem um pouco para poder se casarem. O homem se vira surpreso.
336	1h06'29''	Meio primeiro plano	Alice está de frente enquanto o Alberto está de nuca, com a câmera posicionada atrás

			dele. Ela está em contra-plongée, pois está em nível mais alto da câmera do que seu de noivo que a questiona “Até quando?”. Ela responde que até as coisas melhorarem pois quer casar direito.
337	1h06’34”	Meio primeiro plano	Ambos em contra-plongée, o noivo em um nível mais baixo que a noiva. Ele responde para ela que as coisas vão melhorar e não só para eles, mas para todo mundo do morro/comunidade (ele aponta para o local) que também sofre. Ela sai andando e se lamentando que queria uma casa assim como sua mãe teve.
338	1h06’48”	Primeiro plano	Em ângulo frontal e ao se virar olhando para o noivo, Alice comenta que o dinheiro que eles têm só dar para morar no morro.
339	1h06’52”	Plano americano	O noivo, de lado em $\frac{3}{4}$ ou quase perfil, continua descendo as escadas em direção à noiva. A câmera, em contra-plongée, acompanha Alberto até se aproximar de Alice, reenquadrados em meio primeiro plano, de perfil e, ao fundo, está o morro. Eles permanecem conversando sobre o assunto casamento, moradia e dinheiro e, em seguida, saem andando de mãos dadas na altura do peito do noivo.
340	1h07’03”	Plano aberto	Em câmera frontal, em contra-plongée, o casal continua descendo o morro de mãos dadas e conversando alegremente. Ao fundo, vê-se a paisagem do morro e toca uma trilha sonora instrumental alegre.
341	1h07’10”	Plano conjunto	A câmera posicionada em quase perfil e em contra-plongée, acompanha o casal

			descendo. O noivo ajuda a noiva a descer. Ambos estão felizes e a trilha sonora instrumental alegre permanece. Eles passam pela câmera e ficam de costas e caminham em direção a algumas pessoas que estão arrumando o local para a festa da comunidade com a escola de samba.
342	1h07'28"	Plano americano	O casal encontra uma mulher e param para conversar. A mulher começa a conversar com Alberto, enquanto um homem (Alcebíades) se aproxima de Alice e ambos saem conversando. Ao fundo, ouve-se som ambiente de pessoas conversando.
343	1h07'31"	Meio primeiro plano	De quase perfil, um de frente ao outro, o homem pede para Alice não levar o noivo para a festa da escola de samba que irá acontecer à noite. Ela contesta e pergunta se estão com medo do Valdomiro.
344	1h07'42"	Meio primeiro plano	Ambos de perfil e de frente um para o outro, Alberto e a mulher que estava conversando com ele estão arrumando algo como um fio de bandeirolas. Ao fundo, aparece um homem (José) chamando Alberto pelo apelido de "Baiano". Ambos se cumprimentam rapidamente e a mulher sai de cena. Os dois homens se abraçam em plano americano. Ao fundo do plano, algumas pessoas estão trabalhando no que parece ser a decoração do espaço para o evento de samba. Eles conversam sobre o trabalho, até que o José diz a Alberto que vai apresentá-lo a Alcebíades.

345	1h07'58"	Plano americano	Um de frente para o outro, em quase perfil, conversam e a Alice argumenta sobre o Alberto não ser um estranho. Ele contra argumenta dizendo que ela sabe da própria vida. Em seguida, Alberto e José entram em cena para que Alberto seja apresentado a Alcebiades como “Baiano” que o cumprimenta e, em seguida, é chamado por alguém e sai de cena. A noiva se aproxima do noivo.
346	1h08'09"	Meio primeiro plano	De perfil, Alcebiades se aproxima do homem (amigo de Miro do bar) que o havia chamado ao amigo que pede a ele 50 pratas. Ele argumenta que o dinheiro é para o Miro e que, depois, ele o pagará. Alcebiades, então, tira o dinheiro do bolso da camisa e dá ao amigo que está ansioso para receber. Por fim, ele pergunta quem o camarada que está com Alice. Alcebiades então responde: “ela diz que é noivo dela”, referindo-se ao Alberto. O amigo bate no ombro de Alcebiades, que olha em direção ao casal (que não está em cena) e, em seguida, o amigo sai.
347	1h08'24"	Plano conjunto	Em <i>plongée</i> , em quase perfil, vários homens (jogadores de futebol) sobem escada em fila indiana, eles passam ao lado da câmera, que está parada, e seguem em frente. O último homem é abordado por outro de terno que o chama, ambos e entram numa sala. Ao fundo, ouve-se o som ambiente de um estádio de futebol lotado.

348	1h08'35''	Meio primeiro plano	Frontal, dentro de uma sala, o homem de terno entra segurando o braço do parece ser o técnico. Ambos entram rapidamente, com um pouco de pressa. Eles se viram e ficam de perfil para a câmera. O homem de terno pergunta o que aconteceu e outro responde que o garoto está apavorado. Em seguida, o homem de terno manifesta preocupação, coloca as mãos na cintura, vira-se e sai do enquadramento. O técnico, de perfil, responde que não tem culpa. Ouve-se, fora de campo, o som do estádio.
349	1h08'43''	Meio primeiro plano	Frontal, o homem interpela o técnico sobre ele não ter culpa. O técnico, fora de enquadramento, responde que não disse bem isso. O homem mais nervoso interpela mais uma vez, levantando o dedo e apontando diretamente em direção à câmera que está na posição do jogador. O homem de terno questiona e o acusa de ter colocado ele em uma situação difícil com a torcida e à diretoria. Ao fundo, em off, ouve-se o som do estádio.
350	1h08'51''	Meio primeiro plano	O homem de terno está de costas para a câmera e o técnico de frente que responde que não queria escalar o garoto. O homem de terno anda em direção ao outro e se vira de perfil para a câmera. O técnico também acompanha o movimento e se posiciona de perfil. Ambos debatem sobre a escalção do garoto. O técnico reafirma que foi o outro homem que escalou o garoto. Fora de campo, ouve-se o som do estádio.

351	1h08'57''	Meio primeiro plano	O técnico em quase perfil de costas, o homem de terno também de quase perfil de frente para a câmera. Ambos permanecem conversando sobre o garoto escalado e as promessas para que ele jogue bem na próxima partida. Fora de campo, ouve-se o som do estádio.
352	1h09'09''	Meio primeiro plano	Frontal, o técnico olha para o homem de terno que não está enquadrado e ouve a promessa de que, se o garoto (Foguinho) escalado jogar bem, ele terá o contrato renovado por mais 1 ano. O técnico ouve, vira-se e sai pela porta. Fora de campo, ouve-se o estádio.
353	1h09'17''	Plano conjunto	De quase perfil de costas, há um homem abanando vários outros homens (jogadores) que estão deitados em maca. Em seguida, um homem (o técnico) entra por uma porta ao fundo do plano e caminha até o homem que está abanando com uma toalha os jogadores e o afasta. O técnico, então, começa a passar uma mensagem enérgica e positiva aos jogadores para que ganhem o jogo que, aparentemente, estão perdendo.
354	1h09'30''	Meio primeiro plano	Frontal, o técnico continua o discurso de otimismo para o time. O homem que estava abanando está em segundo plano, dobrando uma toalha. Fora de campo, ouve-se o som ambiente do estádio de futebol.
355	1h09'37''	Plano americano	De quase perfil, em um leve plongée, vários jogadores estão semideitados, observando a fala do técnico, em seguida, todos olham na mesma direção (do jogador Foguinho)

			quando o técnico menciona que a defesa do time adversário está fraca do lado direito. Fora de campo, som ambiente do estádio.
356	1h09'38"	Meio primeiro plano	Frontal, um jogador está olhando para baixo enquanto o técnico continua seu discurso (como se tivesse consentindo tacitamente com a fala do técnico e os olhares do colegas). É o mesmo jogador que estava sob o olhar dos jogadores no final da cena anterior. Som ambiente ao fundo.
357	1h09'39"	Meio primeiro plano	De nuca, em primeiro plano, está o técnico que continua seu discurso. De quase perfil, estão os jogadores que o ouvem e estão semideitados um ao lado do outro. O técnico anda um pouco para o seu lado direito e esquerdo enquanto menciona o Foguinho (o mesmo jogador que foi alvo de gritos na torcida) ao dizer que o mesmo vai melhorar o seu padrão de jogo e utilizar dele como elemento surpresa como ponta de lança, ou seja, todo o ataque do time será através do Foguinho. Som ambiente do estádio fora de campo.
358	1h09'54"	Meio primeiro plano	Frontal, jogador (que parece ser o Foguinho pois aparece logo após a fala do técnico sobre o mesmo) está observando o discurso estratégico para a partida. Por fim, o técnico finaliza o discurso de maneira otimista. Som ambiente do estádio fora de campo.
359	1h09'59"	Meio primeiro plano	De nuca, o técnico está em meio primeiro plano enquanto os jogadores, em quase perfil, estão em plano americano e semideitados. Logo em seguida, os

			jogadores se levantam para saírem. O técnico, então, puxa para um canto o Foguinho, mesmo jogador que apareceu na cena anterior, e comenta que a responsabilidade dele agora é maior. O jogador comenta receio sobre o que foi dito, o técnico o encoraja e, em seguida, sai.
360	1h10'18''	Meio primeiro plano	De quase perfil, de costas, o homem de terno que estava nas cenas anteriores com o técnico, diz que é só nervosismo e que Foguinha vai dar conta. Ele, de quase perfil, mais frontal, responde que a torcida está contra ele. O técnico responde para ele esquecer a torcida e que os jornalistas conhecem o futebol dele e finaliza dizendo que um torcedor ofereceu uma proposta caso ele faça um gol.
361	1h10'31''	Primeiro plano	De quase perfil frontal, o homem de terno fala com o Foguinho que está de quase perfil de costas que lhe incentiva com mensagens de otimismo, mencionando que ele é capaz de jogar em nome da tradição do time. Som ambiente do estádio fora de campo.
362	1h10'38''	Primeiro plano	Foguinho em quase frontal, abaixa um pouco a cabeça e sai andando devagar com um semblante preocupado, após a saída do homem de terno. Em seguida, ele levanta o olhar. Som ambiente do estádio.
363	1h10'43''	Meio primeiro plano	De nuca, Foguinho entra por uma porta que foi aberta por um homem que para o jogador e diz que ele precisa se defender, antes de mais nada. Foguinho fica parado escutando

			o homem. Som ambiente do estádio fora de campo.
364	1h10'54"	Primeiro plano	Frontal, o homem que abre a porta está falando com Foguinho que está de costas para a câmera em quase perfil. O homem interpela se Foguinho gostaria de fazer outra coisa na vida e o mesmo responde que “não”. Som ambiente do estádio fora de campo.
365	1h10'58"	Primeiro plano	Frontal, Foguinho observa o homem falar para ele fazer o seu melhor porque, se não, não haverá outra chance. Som ambiente do estádio
366	1h11'04"	Meio primeiro plano	Os dois em enquadrados, de perfil, continuam a conversa. O homem, por fim, pergunta se Foguinho está com medo ainda que, em seguida, vira-se (de quase perfil olhando para trás) e lamenta que queria estar longe dali. O homem responde que, agora, é tarde e que ele deve pensar na torcida que o apoia que será recompensado. Foguinho lamenta para o outro homem que não sabe o porquê de ter sido escalado no lugar dele. O homem também é um jogador de seu time que responde que isso é outro assunto. Foguinho se volta em direção do outro jogador, que o acolhe, bate no ombro e comenta que haverá algum momento em que eles (jogadores) deixarão de ser mercadorias. Ambos passam pela porta. Som ambiente.
367	1h11'30"	Meio primeiro plano	Frontal, vários torcedores na arquibancada estão sentados e aplaudindo o que parece

			ser a entrada dos jogadores em campo. Enquanto alguns aplaudem, outros vão. Alguns também gritam o nome de Foguinho.
368	1h11'38"	Meio primeiro plano	Frontal, o homem de terno (o mesmo das cenas anteriores do jogo e dos bastidores), está sentado ao lado de outro homem de terno. Eles conversam algo rapidamente e, em seguida, outro homem se aproxima por traz, apoia a mãos no ombro de um deles e pergunta se é verdade que eles vão liberar o jogador Daniel. O homem de terno responde que não é verdade. Som ambiente do estádio.
369	1h11'49"	Meio primeiro plano	Frontal, vários torcedores na arquibancada assistem ao jogo. Som ambiente do estádio.
370	1h11'51"	Plano aberto	Visão do campo de futebol, jogadores correndo. A câmera acompanha a bola, em plongée. Ouve-se o som da torcida ao fundo.
371	1h11'56"	Meio primeiro plano	Quase perfil, plongée, dois homens estão sentados assistindo à partida. Som ambiente do estádio.
372	1h11'59"	Plano médio	Quase perfil, jogador em campo manuseando a bola. Ao fundo do plano, vê-se parte da torcida. Som ambiente do estádio.
373	1h12'01"	Primeiro plano	De quase perfil, o homem de terno assiste à partida. Som ambiente do estádio.
374	1h12'02"	Plano médio	Frontal, o jogador da cena anterior chuta a bola em direção ao gol (que não aparece em quadro). Som ambiente do estádio.

375	1h12'03''	Primeiro plano	O jogador que abordou Foguinho pouco antes do retorno ao campo, assiste à partida com expectativas. Som ambiente do estádio.
376	1h12'04''	Cintura para baixo	De perfil, a câmera filma na altura das pernas do jogador, de modo que ele fica enquadrado da cintura para baixo enquanto corre atrás da bola. Som ambiente do estádio.
377	1h12'08''	Plano geral	Vários jogadores correndo em campo. A câmera está localizada ao fundo da rede do gol de modo que enquadre o gol, em primeiro plano, e os jogadores em segundo. Em seguida, um jogador faz gol. Som ambiente do estádio.
378	1h12'12''	Primeiro plano	De quase perfil, vários torcedores na arquibancada comemoram o gol. Som ambiente da torcida vibrando pelo gol feito por Foguinho.
379	1h12'16''	Primeiro plano	Quase perfil, o jogador que foi substituindo por Foguinho observa o resultado com um semblante favorável. Som ambiente das comemorações da torcida.
380	1h12'18''	Primeiro plano	O homem de terno fuma um cigarro enquanto torcida comemora o gol de Foguinho. Em seguida, ele comenta algo para o homem ao seu lado, reafirmando algo que já havia dito, possivelmente, sobre Foguinho.
381	1h12'25''	Meio primeiro plano	Quase perfil, plongée, os mesmos dois homens estão sentados assistindo à partida. Som ambiente do estádio comemorando o gol.

382	1h12'29''	Primeiro plano	Perfil, um homem narra o jogo através de um aparelho e comenta sobre o melhor padrão de jogo de Foguinho. Ao fundo, som ambiente do estádio.
383	1h12'33''	Meio primeiro plano	Frontal, vários homens na arquibancada assistem ao jogo, enquanto um deles ouve a partida através de um rádio próximo ao seu ouvido. O torcedor comemora os comentários positivos sobre Foguinho. Em seguida, eles gritam entusiasmados por Foguinho. Som ambiente do estádio.
384	1h12'49''	Plano geral	De quase perfil, um homem (banhista) sai da praia de Copacabana, atravessa a Avenida Atlântica para o outro lado e caminha em direção à câmera que está fixa e só acompanha sua aproximação. Ao fundo, vê-se o Pão de Açúcar, alguns prédios, carros, o restante da Avenida, a praia e alguns banhistas. Ele se aproxima mais até ser reenquadrado em total perfil, passa entre o casal Judite e Pedro. Ela está de quase perfil frontal e ele de quase perfil de nuca para a câmera. Ela está apreensiva e questiona quando eles vão se encontrar novamente. Ao fundo, ouve-se o som ambiente do mar e da cidade.
385	1h13'00''	Primeiro plano	Quase perfil, Pedro responde a Judite e, em seguida, um homem passa entre eles novamente, Pedro olha em direção a ele, de maneira automática, e volta a olhar na direção de Judite. E pergunta se ela concorda. Ouve-se, fora de campo, o som do mar.

386	1h13'04"	Meio primeiro plano	Ambos em quase perfil, um de frente para o outro, continuam conversando e Judite concorda com o dia proposto por Pedro. Em seguida, fica um curto silêncio entre eles até que Pedro pergunta o local e ela responde no mesmo lugar. Em seguida, vários meninos passam entre eles, o que deixa sugerido que eles estão em frente à saída de algum local que transita pessoas. Pedro, então, contorna Judite para sair do local que transita pessoas e fica reenquadrado de nuca para a câmera, enquanto Judite para a ficar de frente. Ele pergunta se está bom para ela, ela concorda e ambos se despedem. Ele se vira e sai primeiro, em seguida, ela se vira, volta de repente e chama por Pedro.
387	1h13'38"	Plano americano	De perfil, Pedro se vira em direção ao chamado de Judite e pergunta: "O que é?". Em segundo plano, está a extensão da Avenida Atlântica com carros e transeuntes, a praia de Copacabana e o Pão de Açúcar ao fundo. Som ambiente do mar.
388	1h'13'40"	Primeiro plano	Quase frontal, Judite olha ansiosa em direção a Pedro e responde que: "Não é nada, não", com uma expressão de que resolveu não falar o que queria. Em seguida, questiona: "É aquele lugar mesmo?"
389	1h13'48"	Meio primeiro plano	Frontal, Pedro caminha em direção à Judite até ser reenquadrado em primeiro plano e confirma o local do encontro entre eles no domingo. Em seguida, ele se despede, vira-se e sai andando. Ao fundo do plano, há a

			mesma paisagem da cena anterior. Som ambiente do mar.
390	1h13'52"	Primeiro plano	Quase frontal, Judite olha para baixa, manifestando uma sensação de frustração com algo. Som ambiente do mar.
391	1h13'54"	Plano americano	De nuca, Pedro sai andando na direção contrária a Judite, pela calçada, entre os transeuntes. A câmera, estática, parece expressar a perspectiva do olhar de Judite que acompanha Pedro se afastar cada vez mais até que ele cruza com uma mulher e, seguida, ambos se abaixam. Som ambiente do mar e carros.
392	1h14'05"	Meio primeiro plano	Quase perfil, ambos se erguem, olhando um em direção ao outro. A mulher pega algo no chão e olha sorrindo em direção a Pedro. Som ambiente de carros e do mar.
393	1h14'08"	Meio primeiro plano	Ambos em posição frontal para a câmera, a mulher em primeiro plano de costas para Pedro que está em segundo. Ao fundo, vê-se a paisagem da praia e do mar. Ambos sorrindo, a mulher se afasta graciosamente enquanto Pedro a observa, mexe no quepe e dá um passo à frente em direção à moça.
394	1h14'14"	Meio primeiro plano	De quase perfil, a moça está sorrindo e virada em direção a Pedro. Som ambiente do mar.
395	1h'14'15"	Meio primeiro plano	De quase perfil, Pedro também está sorrindo e olhando em direção à moça. Em seguida, ele olha para baixo. Som ambiente do mar.
396	1h14'16"	Plano médio	Em quase perfil, plongée, a câmera enquadra um bebê dentro de um carrinho.

			Em off, toca uma música instrumental com caráter de surpresa.
397	1h14'19"	Meio primeiro plano	De perfil, Pedro ainda com o olhar baixo em direção ao bebê, vira-se rapidamente e sai andando. Em off, a música instrumental permanece.
398	1h14'20"	Meio primeiro plano	De quase perfil, a moça com meio sorriso no rosto, observa, curiosamente, Pedro se afastar, e fica com uma expressão surpresa. Em off, a música instrumental toma toda a cena.
399	1h14'22"	Primeiro plano	De perfil, Pedro caminha pela calçada da Avenida Atlântica. Em segundo plano, vê a praia de Copacabana, transeuntes e carros. A música instrumental, em off, mistura-se ao som ambiente, dando um caráter mais fluído, como se deixasse os pensamentos de Pedro, enquanto caminha, mais dispersos na cena. Em seguida, ela se vira.
400	1h14'33"	Plano geral	De costas para a câmera, Pedro caminha pela calçada. Em seguida, um garoto (Jorge) o aborda rapidamente, Pedro o ignora, continua andando e atravessa a rua. Em off, a música instrumental permanece. A calçada está cheia de transeuntes.
401	1h14'43"	Plano geral	Algumas pessoas andam pela calçada e carros pela rua. A câmera está fixa em uma esquina, onde pessoas se viram quando vão ou vêm de diferentes regiões. De nuca, Jorge também caminha pela calçada e vai ao encontro de um homem que acabou de virar a esquina e estende a mão em direção a ele, como se estivesse pedindo algo. Em

			seguida, o homem para, tira algo do bolso e dá ao menino. Uma criança passa correndo por eles e para um pouco mais distante, de frente para câmera. Jorge corre até a criança e ambos saem correndo e viram a esquina. Som ambiente de carros e pessoas na rua.
402	1h14'54"	Plano conjunto	De nuca, câmera fixa, os dois meninos correm em se dispersam na multidão de pessoas que andam em diferentes direções. Em off, ouve-se a narração do jogo de futebol.
403	1h14'50"	Plano americano	De perfil, Jorge pede dinheiro a outro homem, a criança (seu amigo) está ao seu lado. O homem nega e ambos se decepcionam e saem. Ouve-se a narração do jogo a partir de um rádio que está na calçada e que um grupo de pessoas tentam ouvir.
404	1h15'04"	Plano geral	Várias pessoas estão paradas em frente à entrada de um estabelecimento e ouvindo o jogo, a criança e o menino pedem dinheiro e essas pessoas. De frente, eles andam em direção à câmera chateados por não receberam nada. Som ambiente de pessoas.
405	1h15'13"	Meio primeiro plano	Frontal, Jorge se depara com outros garotos (total de 4). Eles se comunicam entre eles saem andando na direção de Jorge. Som ambiente de pessoas e movimentação de carros e se ouve também a narração do jogo fora de campo.
406	1h15'15"	Plano americano	Frontal, o menino e a criança continuam andando depois de não terem conseguido receber nada do grupo de pessoas. Na direção oposta, o grupo de meninos da cena

			anterior vai de encontro a outros dois e que o pega na camisa de um deles violentamente. Eles comentam algo e tentam agredir Jorge que consegue se soltar. Todos saem correndo. Som ambiente de buzinas e movimentação de pessoas.
407	1h15'20"	Primeiro plano	De perfil, o menino olha para trás e continua correndo dos outros garotos. Ao fundo, vê-se pessoas.
408	1h15'22"	Meio primeiro plano	O grupo de garotos pega Jorge e batem nele. Em seguida, Jorge consegue escapar e todos saem correndo. Fora de campo, ouve-se a narração do jogo em um ritmo semelhante ao da cena, gerado uma rima entre ambas.
409	1h15'28"	Meio primeiro plano	Em contra-plongée, jogadores cabeceiam a bola de futebol no alto. Ao fundo, ouve-se o som da torcida no estádio.
410	1h15'29"	Plano geral	A bola caindo para algum lugar. Fora de campo, som narração do jogo e da torcida.
411	1h15'30"	Primeiríssimo plano	Torcedor apreensivo. Em off, som da torcida.
412	1h15'31"	Primeiríssimo plano	Torcedor fumando. Som da torcida.
413	1h'15'32"	Plano aberto	Visão do campo de futebol, jogadores correndo. A câmera acompanha a bola, em plongée. Ouve-se o som da torcida ao fundo.
414	1h15'33"	Primeiro plano	Em plongée, torcedor apreensivo. Som da torcida.
415	1h15'34"	Cintura para baixo	De perfil, jogador corre com a bola e, em seguida, chuta. Som da torcida em off.
416	1h15'37"	Primeiríssimo plano	Torcedor apreensivo. Em off, som da torcida.

417	1h15'40''	Plano americano	Frontal, Jorge se esconde apreensivamente. Em zoom-in, a câmera se aproxima do menino que passa a mão no rosto, como se estivesse limpando o suor, olha para o lado e sai correndo.
418	1h15'44''	Plano conjunto	De perfil, os quatro garotos correm e viram uma esquina, local onde Jorge se escondia e, em seguida, avançam sobre ele. Jorge consegue escapar e sai correndo. Fora de campo, ouve-se a narração do jogo em um ritmo semelhante à ação de perseguição do menino.
419	1h15'47''	Plano geral	De nuca, Jorge sai correndo, entra na pista e tenta alcançar um ônibus aberto que passava. Enquanto isso, os outros garotos correm atrás dele. Ouve-se, a narração do jogo fora e o som ambiente de carros.
420	1h15'49''	Plano da frente do ônibus	De quase perfil com a frente, a câmera enfoca a frente do ônibus. Som do ônibus em movimento.
421	1h15'51''	Plano geral	Frontal, em plongée (câmera posicionada na altura do ônibus), Jorge corre desesperadamente atrás da condução. Os garotos o perseguem ainda, mas ficam cada vez mais distantes. Som do ônibus em movimento.
422	1h15'53''	Primeiro plano	Frontal, plongée, Jorge está com o olhar levantado até a altura do ônibus, enquanto corre atrás do veículo. Som do ônibus.
423	1h15'55''	Plano da traseira do ônibus	Frontal, a câmera enquadra a traseira do ônibus em movimento, de modo que também pegue um pedaço da rua. Som do ônibus.

424	1h15'56	Primeiro plano	Frontal, plongée, Jorge está com o olhar levantado até a altura do ônibus, enquanto corre atrás dele até que a câmera enfoca em seu cocuruto rapidamente, como se ele tivesse saltado tentando alcançar o ônibus. Som do ônibus.
425	1h15'58"	Meio primeiro plano	De repente, Jorge aparece caindo no chão, em um movimento meio rápido. A câmera fixa, acompanha o todo o movimento. Jorge se assusta e grita. Ouve-se, em seguida, rapidamente, o som de freio de um carro.
426	1h15'59"	Plano médio (carro)	Frontal, carro se aproxima cada vez mais na direção da câmera. Ouve-se o som alto de freada forte na pista.
427	1h16'00"	Meio primeiro plano	Quase perfil, torcedores na arquibancada se levantam em comemoração ao algo no jogo. Alguns estão em primeiro plano, outros em segundo plano. Som ambiente da torcida comemorando.
428	1h16'04"	Plano americano	De perfil, jogador pega bola de dentro a bola de dentro do gol em sai comemorando em primeiro plano. Ao fundo, através da rede do gol, vê-se a torcida. Som da torcida comemorando.
429	1h16'06"	Primeiro plano	De perfil, o narrador do jogo narra a partida em primeiro plano; em segundo, um outro homem mexe em um pequeno equipamento. O narrador comunica que, nos minutos finais da partida, Foguinho consegue fazer o gol da vitória. Fora de campo, ouve-se o som da torcida no estádio ainda comemorando o gol.

430	1h16'11	Primeiro plano	Quase perfil, o homem de terno, que havia conversado com Foguinho no vestiário, está sentado na arquibancada e fumando um charuto enquanto mantém um sorriso de satisfação com a partida e movimenta com a cabeça. Ouve-se o som da comemoração da torcida.
431	1h16'14"	Meio primeiro plano	Quase perfil, plongée, dois homens estão comemorando, os mesmos que já apareceram anteriormente. Som ambiente do estádio comemorando da vitória.
432	1h16'16"	Meio primeiro plano	Quase perfil, o homem que estava sentado, levanta-se, ao fim da partida, sem manifestar entusiasmo pela vitória e caminha para sair do local ao passar por alguns de pé que estão comemorando. Som da comemoração da vitória.
433	1h16'22"	Plano aberto	Visão do campo de futebol, jogadores ainda em campo mas já nos movimentos finais da partida. A câmera acompanha a bola, em <i>plongée</i> . Ouve-se o som da torcida ao fundo comemorando o fim a vitória do time de Foguinho.
434	1h16'26"	Primeiro plano	Quase perfil, em leve contra-plongée, o árbitro apita o fim do jogo e mexe com as mãos na altura do rosto para sinalizar o fim da partida. Som do estádio comemorando o fim do jogo.
435	1h16'27"	Meio primeiro plano	Quase perfil, plongée, os dois homens, os mesmos que apareceram anteriormente, comemoram mais ainda após o apito de fim de jogo. Som ambiente do estádio comemorando da vitória.

436	1h16'29"	Plano aperto	Frontal, em leve contra-plongée, metade da arquibancada do estádio comemorando a vitória. Som da torcida em comemoração.
437	1h16'33"	Primeiríssimo plano	Quase perfil, contra-plongée, Foguinho está sorridente, olhando para cima (sugere-se que seja em direção à torcida). Fora de campo, ouve-se o som do estádio em comemoração.
438	1h16'35"	Meio primeiro plano	De quase perfil, vários homens da torcida estão comemorando de pé, abraçando-se, um deles segura um rádio pelo qual ouvia a narração do jogo. Um deles diz: "Foguinho é o maior". Som ambiente da comemoração.
439	1h16'41"	Plano fechado	Jornal no chão, em plongée, algumas pessoas passam e pisam nele. Não dá para se ler o que está escrito. Em off, ouve-se a comemoração.
440	1h16'43"	---	Frame preto.
441	1h16'44"	Plano fechado	Jornal no chão, em plongée, algumas pessoas passam e pisam nele. Não dá para se ler o que está escrito. Fora de campo, ouve-se a comemoração.
442	1h16'45"	Meio primeiro plano	Quase perfil, vários jogadores entram no vestiário tirando a camisa após o fim do jogo. Entram vários deles até que entra Foguinho acompanhado do narrador do jogo segurando um aparelho e param em ângulo frontal. O narrador anuncia que Foguinho falará em seguida. O ambiente está cheio, vários homens passando. Há um homem que o acompanha, o técnico de Foguinho (o mesmo homem que conversou

			com ele quando ele estava apreensivo antes de retornar à partida). Foguinho e o narrador saem em direção à câmera. O técnico que o apoiava está com a mão em seu ombro e o segura por traz até Foguinho se afastar o suficiente para que seu braço não alcance mais. Em seguida, o narrador volta em direção ao técnico e pede para que ele fale, passa a mão em seu ombro, aproxima o aparelho dele que comenta: “Foguinho se concentrou na vitória...”. Ambos saem andando, de perfil, em direção ao local que estão os outros jogadores, o narrador se despede da torcida pelo aparelho e sai por uma saída. Em seguida, chega outro homem que abraça o técnico e ambos comemoram. O local está cheio de outras pessoas. Ouve-se uma série de pessoas conversando no ambiente.
443	1h17'15”	Plano baixo (altura das panturrilhas)	Ângulo normal, em primeiro plano, enquadra-se a parte de trás das pernas de várias pessoas de pé olhando o menino caído e desacordado no chão. Em um zoom-in vagaroso, a câmera vai atravessando as pernas dos observadores e se aproximando do menino caído que está com uma mão sobre a barriga e outra estendida no chão. Há uma vela acesa ao lado do corpo aparentemente sem vida. Ouve-se uma trilha sonora instrumental um pouco dramática em off.
444	1h17'28”	Plano americano	De quase perfil, em contra-plongée, Xerife e Paulinho conversam um de frente ao

			outro, em primeiro plano; ao fundo, dá para ver algumas casas do morro onde moram. Uma pergunta ao outro porque ele não esperou e sobre o dinheiro.
445	1h17'31''	Meio primeiro plano	Frontal, em leve contra-plongée, o menino levanta os braços e abre as mãos mostrando que não tem nada nelas.
446	1h17'33''	Plano americano	Mesmo plano anterior em quase perfil, contra-plongée, os dois meninos conversam um de frente ao outro, em primeiro plano; ao fundo, dá para ver algumas casas do morro onde moram. Um deles levanta uma vara para tentar bater do outro em tom de ameaça por não estar com o dinheiro. Dona Elvira (mãe de Jorge) aparece na janela de uma das casas e chama o que está segurando uma vara que, antes de ir até dona Elvira, volta a ameaçar o outro menino e o manda ir para casa.
447	1h17'43''	Plano conjunto	Dona Elvira de quase perfil, o menino de costas, ambos em contra-plongée, conversam. Xerife questiona à Dona Elvira o porquê de tê-lo chamado. Ela pergunta se ele sabe sobre o Jorge. Ele responde que iria para o bairro de Copacabana e ela, em seguida, lamenta que ele está demorando voltar. Xerife olha para trás para ver alguma coisa, grita e acena para “Zeca”.
448	1h17'52''	Plano geral	Plongée, frontal, o menino Zeca corre em direção de Xerife que havia lhe chamado. Ele sobe parte da estrada, segurando uma lata de vender amendoins, comentando algo que parece ser sobre o jogo.

449	1h17'56"	Plano americano	De quase perfil, um de frente ao outro, os meninos estão em contra-plongée em primeiro plano e, ao fundo, está Dona Elvira na janela que também pergunta a Zeca sobre o menino Jorge e ele diz não saber. Os meninos conversam sobre as vendas de amendoim no dia. Zeca comenta que vendeu muito bem (com o dinheiro na mão) e o outro responde que o irmão (Paulinho) perdeu todo o dinheiro que receberam das vendas dos amendoins e comenta que o irmão terá que dizer onde está o dinheiro. Eles se viram, de perfil, e Zeca comenta sobre ter visto Sujinho. O outro também se vira e pergunta sobre o que é.
450	1h18'14"	Plano geral	Frontal, contra-plongée. Sujinho vem caminhando junto de um policial ou guarda que o segura pelo braço. Ambos sobem a ladeira do morro em direção ao local onde estão os dois meninos da cena anterior. Ao fundo do plano, vê-se casas e a rotina do local com transeuntes. À medida que sobem a ladeira, eles passam pela câmera e ficam de costas para ela. Sobem até o local onde estão os meninos e param, agora, em plongée, em um plano conjunto entre todos em cena: os meninos, o guarda, Sujinho e a Dona Elvira na Janela. O guarda pergunta onde mora o pai “desse menino”, Sujinho.
451	1h18'23"	Meio primeiro plano	Quase perfil, dona Elvira olha da janela alta em direção ao guarda que está embaixo. Som ambiente.

452	1h18'24"	Primeiro plano	De perfil, Sujinho mantém o olhar baixo e, devagar, vira o rosto em direção aos meninos e levanta um olhar triste em direção a eles. Uma trilha instrumental mais triste toca em off.
453	1h18'27"	Primeiro plano	Frontal, os dois meninos estão um ao lado do outro olhando na direção de Sujinho com um olhar atento. A trilha sonora se torna levemente mais forte.
454	1h18'29"	Primeiro plano	Quase perfil, Sujinho e o guarda estão um ao lado do outro, o guarda está apoiando a mão no ombro de Sujinho por trás que bate a mão no ombro dele e responde para si mesmo que o menino vai com ele (ninguém havia respondido sua pergunta sobre o pai de Sujinho). Ambos se viram em direção aos outros meninos e ficam quase de frente para câmera. Em seguida, um dos meninos comenta para deixá-lo lá e o guarda olha para o menino.
455	1h18'35"	Plano americano	Todos enquadrados na cena, o guarda e menino de costas, os dois garotos de quase perfil e Dona Elvira em frontal. O guarda responde que não pode deixá-lo ali e que seu superior pediu para ver Sujinho tinha pai ou mãe. Dona Elvira responde, em seguida, que ele não tem mesmo pai ou mãe. A trilha permanece sobreposta pelos diálogos.
456	1h18'41"	Meio primeiro plano	De quase perfil, Dona Elvira olha para baixo em direção ao guarda e os meninos. Ela responde que ele vive na casa dela junto

			do filho dela e que dá tudo para ele. A trilha permanece sobreposta pelos diálogos.
457	1h18'45''	Primeiro plano	Frontal, o guarda olha em direção aos meninos, como se estivesse pensando sobre o que foi dito. A trilha sonora toma a cena.
458	1h18'47''	Primeiro plano	Frontal, os dois meninos estão um ao lado do outro olhando na direção do guarda e de Sujinho com um olhar atento. A trilha sonora permanece.
459	1h18'50''	Primeiro plano	Frontal, o guarda abaixa o olhar. A trilha sonora permanece.
460	1h18'51''	Primeiríssimo plano	Quase perfil, Sujinho está com o rosto virado olhando na direção dos meninos e, em seguida, abaixa o olhar. A trilha sonora permanece.
461	1h18'53''	Primeiro plano	Frontal, o guarda permanece com olhar baixo. A trilha sonora permanece.
462	1h18'55''	Plano conjunto	Todos enquadrados na cena, o guarda e menino de costas, os dois garotos de quase perfil e Dona Elvira em frontal na janela. O guarda libera Sujinho que sai correndo em direção à casa. Em seguida, o guarda se vira para sair e Dona Elvira o agradece. Os meninos permanecem observando. O guarda responde, em perfil, e sai andando. A câmera o acompanha até ele ficar de costas e ir descendo a ladeira enquanto retira o chapéu da cabeça, em plongée. Os garotos caminham e entram em cena, enquanto observam o guarda se afastar. A trilha sonora instrumental permanece, só que com um tom mais alegre.

463	1h19'10''	Meio primeiro plano	Em frontal, o Miro está sentado na mesa de bar tomando algo, enquanto outro o observa em pé e de costas para câmera. Miro, então, levanta-se e ambos se viram em ângulo frontal. Miro pergunta ao outro se ele ainda está lá (referindo-se a Alberto, noivo de Alice), enquanto acende um cigarro. O amigo responde que é natural que esteja. Miro sai e diz que vai “acabar com a festa”. Fora de campo, ouve-se a narração final da partida de futebol que havia terminado.
464	1h19'28''	Primeiro plano	Frontal, um soldado com a mão estendida em guarda, apita.
465	1h19'31''	Plano fechado (tambor)	Uma pessoa bate no tambor.
466	1h19'32''	Plano fechado (tambor)	Uma pessoa bate no tambor, aparece um pedaço de outro tambor em quadro.
467	1h19'35''	Meio primeiro plano	Frontal, um homem toca o que parece ser um cavaquinho. Ao fundo, vê-se uma parede. Som de instrumentos tocando uma espécie de começo de um samba.
468	1h19'41''	Plano fechado (tambor)	Uma pessoa toca o tambor.
469	1h19'44''	Plano fechado (pés dançando)	Vários pés dançando samba, a câmera está em ângulo normal.
470	1h19'46''	Plano fechado (pés dançando)	Vários pés dançando samba, a câmera está em ângulo normal.
471	1h19'48''	Meio primeiro plano	Frontal, um continua homem toca o que parece ser um cavaquinho. A cena está escura, pouca luz sobre o músico. Ao fundo, não se vê nada. Som de instrumentos tocando uma espécie de começo de um samba.

472	1h19'52''	Plano fechado (pés dançando)	Vários pés dançando samba, a câmera está em ângulo normal.
473	1h19'58''	Plano fechado (pés andando)	Cena bastante escura, os pés demoram a aparecer andando no escuro, em quase perfil, ângulo normal. Após, percebe-se que são duas pessoas andando, a câmera vai subindo levemente.
474	1h20'03''	Meio primeiro plano	Quase perfil, um homem anda com o semblante fechado. O fundo está escuro. Ouve-se o som dos passos.
475	1h20'08''	Meio primeiro plano	O músico, agora em ângulo frontal, canta um samba em primeiro plano. Ao fundo, em segundo plano, pessoas dançam e tocam instrumentos. A câmera, que estava em ângulo normal, vai subindo levemente, em plongée, através das bandeiras que estão penduradas no local. A câmera reposiciona o enquadramento, deixando o músico mais centralizado. O músico canta um samba sobre a história do povo negro no Brasil, mencionando o fim da escravidão com a Lei Áurea.
476	1h20'41''	Plano aberto	Em plongée, esquadra-se todo o local da festa com as bandeiras no alto, pessoas dançando e tocando o samba.
477	1h20'45''	Plano geral	De quase perfil, o músico continua cantando o samba sobre o fim da escravidão no Brasil. Pessoas ao redor do músico, tocam, cantam e dançam o samba.
478	1h20'50''	Plano americano	De perfil, Alice e Alberto se arrumam para o samba. Ela se vira e caminha até dona Ana que está em pé ao lado mesa e seu pai que está abraçado com o trombone, de cabeça

			baixa e sentado. Alice pergunta se não irão ao samba. Ela responde que não tem como ir. O casal de noivos se despedem e saem. A mulher ajuda o homem se levantar da mesa. Fora de campo, ouve-se em off, o som do samba.
479	1h21'04"	Meio primeiro plano	Frontal, um homem vai até ao microfone apresentar que acabam de chegar os amigos da Escola de Samba da Portela. Fora de campo, ouve-se o som do samba sendo tocado.
480	1h21'11"	Plano aberto	Em plongée, mostra-se a festa toda. Várias pessoas dançam e tocam samba. Há um espaço no meio do local, há também bandeiras penduradas e um homem segura uma bandeira na mão. Em seguida, um homem entra sambando e conduzindo a bateria da Escola de Samba atrás, com uma mulher como porta-bandeira dançando ao seu lado. À medida que eles adentram ao espaço, a câmera vai descendo cada vez mais em direção ao ângulo normal. Todos chegam até um determinado local mais centralizado e continuam dançando.
481	1h22'02"	Plano americano	De quase perfil, Miro e o amigo caminham e entram em algum lugar. Som ambiente de seus passos.
482	1h22'13"	Plano geral	Um pouco mais alto que o ângulo normal, vê-se, ao centro, a porta-bandeira, o homem e vários sambistas dançando, local que está mais iluminado na cena. Ao redor, vê-se outras pessoas assistindo e dançando junto. No entanto, há menos luz nessas pessoas.

			Som ambiente do samba. Não dá para entender bem o que está sendo cantando por uma limitação técnica da própria cópia do filme. Por fim, alguém dá um comando, como uma espécie de apito final, e todos param de tocar.
483	1h23'03"	Meio primeiro plano	Dois homens enquadrados de perfil, um de frente ao outro. O homem que havia apresentado a chegada da Escola de Samba da Portela, passa o microfone ao outro, que caminha até ficarem próximos e de frente para a câmera. O homem então agradece aos diretores da Unidos do Cabuçu (comunidade onde a maioria dos personagens do filme residem) e menciona a proximidade entre as Escolas de Samba: Unidos do Cabuçu e Portela e deseja felicitações para o próximo carnaval. Em seguida, o outro homem o agradece e o representante da Portela se retira do palco. O homem vai até o microfone e anuncia que irão ensaiar, pela primeira vez, o samba-enredo da Escola neste ano. Outro homem chega por trás e anuncia alguma coisa no ouvido do apresentador que comunica ao público que o samba vencedor do samba-enredo foi o “Relíquias do Rio Antigo”.
484	1h23'43"	Meio primeiro plano	Frontal, um homem começa a tocar algo. Ao fundo do plano, alguns músicos com ternos brancos também começam a tocar. Ouve-se uma voz por cima dos sons dos instrumentos (que parece ser uma voz em off) dizendo: “Prestem muita atenção!”

485	1h23'48''	Meio primeiro plano	Quase perfil, em contra-plongée, cena está bastante escura, um músico toca o que parece ser um cavaquinho. Além do som do instrumento, ouve-se algumas conversas em off.
486	1h23'53''	Plano fechado (tambor)	Uma pessoa toca o tambor.
487	1h23'54''	Meio primeiro plano	Em quase perfil, ângulo normal, músico continua cantando em primeiro plano. Ao fundo, estão alguns músicos e pessoas dançando. Ouve-se o som do samba.
488	1h24'01''	Plano médio	Em primeiro plano, aparecem as pernas de um sambista dançando, filmada em ângulo baixo, normal. Em segundo plano, vários sambistas estão ao lado um do outro e são gradativamente enquadrados em ângulo médio. Aqueles que estão mais próximos da câmera aparecem com os rostos cortados no enquadramento e, à medida que se afastam da câmera, são enquadrados por completo. O sambista que abre o plano dançando, vai caminhando em direção oposta à câmera, de maneira a ir se enquadrando por inteiro no plano e, depois, sair de cena. Ouve-se o som do samba.
489	1h24'15''	Plano conjunto	De perfil, várias pessoas estão ao lado uma da outra dançando, estão posicionadas de modo que todas olhem para o centro da roda de samba. Uma mulher passa por cada uma das pessoas deixando um papel que suponho que seja a letra do samba a ser cantado. Ouve-se o samba.

490	1h24'30''	Meio primeiro plano	De quase perfil, Seu Nagib conversa com outro homem. Estão um de frente para o outro. Seu Nagib quer desligar as luzes do local e o apresentador o evento tenta convencê-lo a não fazer. Seu Nagib diz que quer seu dinheiro. O outro homem, confirma seu pedido, bate no ombro dele e sai. Ouve-se o som fora de campo.
491	1h24'43''	Meio primeiro plano	De nuca, vários homens estão olhando na direção oposta à da câmera. O homem que negociava com Seu Nagib pede para um dos que assistiam ao samba de costas para ele, pegar um dinheiro na caixa. O homem se vira e sai. Som do samba em off.
492	1h24'53''	Meio primeiro plano	De perfil, o homem volta ao encontro de Seu Nagib, em seguida, chega o outro com o dinheiro ao organizador do evento e sai. O dinheiro, então, é entregue a Seu Nagib que começa a contá-lo enquanto o outro homem espera. Seu Nagib reclama de algo, o homem tira mais um pouco de dinheiro do bolso e entrega a ele. Seu Nagib se despede e sai, o organizador do evento fica parado olhando. Ouve-se o samba fora de campo.
493	1h25'13''	Plano aberto	Em plongée, mostra-se a festa toda. Várias pessoas dançam e tocam samba. Os músicos estão ao centro da roda de samba e as pessoas ao redor.
494	1h25'25''	Plano conjunto	Frontal, dois homens caminham no escuro em direção à câmera e se aproximam até serem reenquadrados em primeiro plano. Ouve-se som de passos.

495	1h25'36"	Plano aberto	Em plongée, mostra-se a festa toda. Várias pessoas dançam e tocam samba. Os músicos estão ao centro da roda de samba e as pessoas ao redor. A câmera vai descendo aos poucos até ficar em ângulo normal e as pessoas passam dançando e batucando com as mãos em frente à câmera.
496	1h25'55"	Plano geral	De nuca, homens continuam dançando e tocando instrumentos. A cena está bastante escura, vê-se somente bandeirolas em primeiro plano e, em segundo, os sambistas. Ouve-se o samba seguido de um anúncio de que a rainha da escola de samba Unidos do Cabuçu acabara de chegar. A câmera, então, começa a se mover e desvelar melhor a cena. As pessoas estão uma atrás da outra dançando e se movendo pelo espaço.
497	1h26'41"	Plano geral	Em primeiro plano, de nuca, algumas pessoas dançam samba e, em segundo plano, frontal, sambistas tocam. Entre as pessoas e os sambistas, há um espaço por onde algumas pessoas passam, inclusive, o que parece ser a rainha da escola de samba (a cena ainda está bastante escura). A câmera acompanha o trajeto deles até a rainha da escola de samba chegar ao local de apresentação. Ela, juntamente do organizador do evento e outras pessoas olham para as outras pessoas, em quase perfil. Todos aplaudem. A câmera, que estava um pouco mais alta, começa a descer até ficar em contra-plongée. O organizador convida um representante da escola de

			samba da Portela para coroar a rainha do Cabuçu.
498	1h27'11"	Meio primeiro plano	De perfil, o representante da Portela caminha até a rainha da escola de samba do Unidos do Cabuçu que está frontal para a câmera. A cena está mais clara nas pessoas que estão no palco, em primeiro plano, ao fundo, a cena está mais escura. Todos aplaudem. Som de palmas.
499	1h27'21"	Plano americano	De quase perfil, Miro e seu amigo continuam andando pela rua. A câmera está fixa e acompanha o trajeto dos homens que passam por ela e fica de nuca para a câmera. Algumas crianças aparecem ao fundo do plano correndo atrás dos homens. Ouve-se, fora de campo, o som da cena anterior em que a rainha da escola de samba agradece.
500	1h27'28"	Meio primeiro plano	Frontal, Miro caminha em direção à câmera ao adentrar o espaço da roda de samba, o seu amigo está logo atrás. Vagarosamente, ele vai adentrando ao espaço, em quase perfil, olhando em direção do palco, onde Alice, a rainha da escola de samba, está sendo coroada. Ouve-se aplausos.
501	1h27'40"	Plano conjunto	De quase perfil, Miro e o amigo passam pela câmera que está fixa, ao fundo do plano, várias pessoas assistem e parabenizam a coroação. Em seguida, Miro esbarra Alberto e questiona o que ele está fazendo ali que responde que está lá pela noiva dele, Alice. Eles já se conheciam.
502	1h27'49"	Meio primeiro plano	De quase perfil, Miro olha em direção a Alberto em quem esbarrou.

503	1h27'50''	---	Frame preto
504	1h27'51''	Plano americano	Quase perfil, todos em cima do palco olham em direção às pessoas.
505	1h27'51''	Meio primeiro plano	Em plongée, várias pessoas estão se aglomerando no que parece ser um desentendimento entre elas. Ouve-se discussões.
506	1h27'55''	Primeiro plano	Frontal, o organizador do evento assiste à bagunça e Alice chega e fica ao seu lado. Ouve-se o som das discussões em off.
507	1h27'56''	Meio primeiro plano	Quase perfil, Miro encara Alberto. Há uma certa tensão no ar.
508	1h27'57''	Primeiro plano	Frontal, um outro homem olha apreensivamente.
509	1h27'58''	Primeiro plano	Perfil, Alice também olha apreensivamente.
510	1h27'59''	Meio primeiro plano	Quase perfil, Miro encara Alberto. A câmera se aproxima gradativamente dele, reenquadrando-o em primeiro plano que, em seguida, esboça um leve sorriso.
511	1h28'07''	Primeiro plano	Frontal, Alberto permanece olhando apreensivamente e, em seguida, sorri também, como se fosse uma resposta à cena anterior.
512	1h28'09''	Primeiro plano	De quase perfil, Miro começa a soltar gargalhadas.
513	1h28'14''	Meio primeiro plano	Quase perfil, Alice, Miro e Alberto estão reunidos rindo. Ele elogia Miro comenta algo sobre terem aguentado uma greve juntos. Alice sai da cena em seguida. Miro, ao se aproximar da câmera com o homem, pergunta se ele já se recuperou da paulada que responde dizendo que já está pronto

			para outra. Ambos riem. Fora de campo, bem baixo, ouve-se o samba.
514	1h28'35"	Plano geral	Do alto, a câmera filma em plongée a roda de samba. Ao centro, estão as porta-bandeiras e os mestres-salas. As pessoas ao redor cantam e dançam. Ouve-se as pessoas cantando o samba.
515	1h28'55"	Meio primeiro plano	De nuca, vários homens, assistem à sambista e também rainha da escola cantar "A voz do morro" em segundo plano e ângulo frontal.
516	1h29'02"	Primeiro plano	De perfil, duas pessoas assistem à sambista. Ouve-se o samba.
517	1h29'04"	Plano geral	Do alto, a câmera filma em plongée a roda de samba. Ao centro, estão as porta-bandeiras e os mestres-salas. As pessoas ao redor cantam e dançam. Ouve-se a sambista fora de campo.
518	1h29'11"	Meio primeiro plano	Quase perfil, a sambista canta, portanto da faixa de rainha da Unidos do Cabuçu. Ao seu lado, estão dois homens.
520	1h29'15"	Meio primeiro plano	De nuca, vários homens, assistem à sambista em frontal contar o samba.
521	1h29'19"	Plano fechado (pernas dos sambistas)	A câmera está em ângulo baixo e filma somente as pernas de um dançarino de samba com corte na altura da cintura. O dançarino está ao fundo do plano. Em off, ouve-se o samba.
522	1h29'29"	Plano geral	Do alto, a câmera filma em plongée a roda de samba. Ao centro, estão as porta-bandeiras e os mestres-salas. As pessoas ao redor cantam e dançam. Ouve-se a sambista fora de campo.

523	1h29'45''	Plano fechado (pés dos dançarinos)	Frontal, plano fechado nos pés de dançarinos com sapatos masculinos. Ouve-se o samba.
524	1h29'47	Plano fechado (pés de dançarino)	Frontal, plano fechado nos pés de dançarina com sapatos femininos e pouco da barra da saia rodada branca. Ouve-se o samba.
525	1h29'50''	Meio primeiro plano	Em contra-plongée, frontal, sambista toca o que parece ser um cavaquinho. A cena está bastante escura. Ouve-se o samba.
526	1h29'52''	Plano fechado (tambor)	Uma pessoa bate no tambor, aparece um pedaço de outro tambor em quadro. Ouve-se o samba.
527	1h29'53''	Plano fechado (tambor)	Uma pessoa toca o tambor. Ouve-se o samba.
528	1h29'54''	Plano fechado (pés de dançarinos)	De quase perfil, pés de dançarinos com sapatos dançam o samba. Ouve-se o samba.
529	1h29'57''	Meio primeiro plano	Mestre-sala e porta-bandeira dançam ao centro da roda de samba. Em volta, em segundo plano, as pessoas assistem. Ouve-se o samba.
530	1h30'00''	Primeiro plano	De perfil, dois homens (um deles parece ser Miro), assistem à apresentação. Ouve-se o samba.
531	1h30'03''	Plano geral	Do alto, a câmera filma em plongée a roda de samba. Ao centro, estão as porta-bandeiras e os mestres-salas. As pessoas ao redor cantam e dançam. Ouve-se a sambista fora de campo.
532	1h30'11''	Meio primeiro plano	Contra-plongée, a sambista continua cantando “A voz do morro”, acompanhada de dois homens à sua volta. Nesse momento de enfoque na sambista, ouve-se,

			principalmente, sua voz. Em outros momentos, ouve-se, majoritariamente o samba cantando pelas pessoas.
533	1h30'15"	Plano geral	Do alto, em ângulo normal, a câmera vai fazendo um giro vertical sobre seu eixo e, gradativamente, vai mostrando a bandeira da escola de samba, em primeiro plano, até o enquadramento ser completamente tomado pelo céu escuro da noite. Em seguida, dando continuidade a um falso plano sequência, a câmera desvela dona Elvira apoiada em uma janela ao fundo do plano, as sombras das folhas das árvores ajudam a gerar a noção de desvelamento da imagem à medida que a câmera dá um zoom-in em direção à dona Elvira na janela. Em seguida, a câmera faz o mesmo giro vertical sobre seu eixo até o plano se tornar, de novo, completamente escuro e revelar, gradativamente, bem ao fundo do plano, a imagem do Corcovado, com o Cristo Redentor bem iluminado e as luzes da cidade ao redor. A câmera faz uma panorâmica e releva, aos poucos, outras partes da cidade: como o Aterro do Flamengo e o Pão de Açúcar. A perspectiva da panorâmica parte do Zona Norte para a Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. Em seguida, aparece a palavra “FIM” em zoom-in. Ouve-se ainda, em off, o samba “A voz do morro” até a palavra “FIM” tomar toda a tela.

ANEXO II

Etnografia filmica (Decupagem)

Filme: Terra em Transe (1967)

Direção: Glauber Rocha

Direção de Fotografia: Luiz Carlos Barreto

Plano	Tempo (início do plano)	Tipo	Descrição
1	00'01''	Plano fixo	Mapa Difilm
2	00'05''	Plano fixo	Jardel Filho
3	00'10''	Plano fixo	Paulo Autran
4	00'14''	Plano fixo	José Lewgoy
5	00'19''	Plano fixo	Glauber Rocha
6	00'24''	Plano fixo	Paulo Gracindo
7	00'27''	Plano fixo	Hugo Carvana Danuza Leão
8	00'32''	Plano fixo	Terra em Transe
9	00'38''	Plano branco	Plano todo branco

10	00'39"	Plano geral aberto	Câmera em movimento em um plano sequência aéreo do mar aberto em direção à praia. Inicialmente silencioso, uma música entra gradativamente em off. A música é cantada em alguma língua africana e o som de tambores, gradativamente, vai ficando mais forte. Entre 01'15" e 01'22" entram e saem os seguintes créditos: <i>Fotografia – Luiz Carlos Barreto; Câmera – Dib Lufti.</i> Entre 01'46" e 01'53" entram e saem os seguintes créditos: <i>Música Original – Ricardo Sérgio; Montagem: Eduardo Escorel.</i> Entre 02'17" e 02'22" entra e sai o seguinte crédito: <i>Produtor – Zelito Viana.</i> A câmera que ainda percorria do alto o mar e a encosta da praia, aos 02'23", entra completamente na parte terrena filmando as matas atlânticas, ainda em plano sequência aéreo. Entre 02'55" e 03'02" entram e saem os seguintes créditos: <i>(Eldorado. País Interior. Atlântico).</i>
11	03'02"	Primeiríssimo plano	Ângulo $\frac{3}{4}$, Nuca. A câmera acompanha um homem (governador Felipe Vieira), enquanto ele anda por uma espécie de longo corredor. Em seguida, aparecem as seguintes palavras: <i>Província de Alecrim – Palácio do Governador Vieira.</i> Quando o plano se inicia, há uma ruptura imediata da música cantada em língua africana da longa sequência anterior para o um som, em off, de tambores acelerados que lembram uma sequência contínua de tiros.

12	03'09"	Plano fechado	Um homem segura uma arma de perfil que ocupa quase todo o cenário. Ao longo da trama, descobriremos que se trata de Aldo. O homem está com o dedo no gatilho da arma como se estivesse pronto para atirar. Ele veste um terno escuro com roupas mais claras por baixo. Após focalizar a arma, a câmera sobe percorrendo o corpo do homem até seu rosto, em primeiríssimo plano que, em seguida, começa a andar com o semblante determinado. Som em off de tambores permanece, fornecendo uma sensação de continuidade com a cena anterior.

13	03'14"	Plano americano	Felipe Vieira continua andando, enquanto examina e descarta alguns papéis apressadamente. Quando ele vira o corredor, percebemos quem são as personagens que o acompanha. Do seu lado direito, está Aldo, ainda empunhado com a arma e um passo atrás de Felipe Vieira; do seu lado direito, também um passo atrás, está Sara segurando alguns papéis e tentando acompanhar o ritmo do governador. Em off, ouve-se ainda o som dos tambores que, mais ao fim da sequência, fora de campo, ouve-se também alguns diálogos mais exaltados.
14	03'19"	Plano aberto	No que parece ser o terraço do Palácio do Governador (mais a frente, é possível perceber que locação é o palácio do Parque Lage, na cidade do Rio de Janeiro - RJ), há um grupo de 8 homens que caminham de um lado para o outro conversando entre eles de maneira exaltada e pouco organizada, parecem diálogos soltos. É o mesmo som que se ouve junto ao som dos tambores que acompanha a última cena. Há mais essa conexão sonora, para além dos sons dos tambores entre a cena anterior e esta. Alguns homens estão vestidos de ternos, alguns segurando pasta, um homem veste uma batina e outros estão com trajes comuns. A câmera, em ângulo normal frontal, caminha em direção ao grupo. É perceptível o movimento do caminhar da câmera. Ouve-se ainda, além dos diálogos atravessados, o

			som dos tambores em off que parece perder força sutilmente para o som dos diálogos. Ao fundo da locação, vê-se uma mata verde.
15	03'23"	Primeiro plano	Alguns homens estão um ao lado do outro formando uma espécie de pequeno círculo, enquanto debatem exaltadamente entre si. É possível perceber que Felipe Vieira compõe a roda, acompanhado de Sara e Aldo. A câmera que caminhava no plano anterior em direção ao grupo de homens, agora, em primeiro plano, de nuca, faz um movimento panorâmico levemente acelerado ao redor do grupo disposto em quase círculo, de maneira que, ao enquadrar um personagem de costas enquadra os outros de perfil e de frente. Assim, a câmera consegue captar o máximo possível de expressões, movimentação e da ambientação. À medida que a câmera se movimenta ao redor do grupo, ela também se aproxima e se afasta dos personagens em primeiríssimos planos, planos detalhes, revelando com mais precisão algumas expressões de Felipe Vieira e Sara. Ambos manifestam expressões de incompreensão e questionamento. O som dos tambores em off ganha maior destaque, de modo que as conversas e discussões ficam abafadas. A velocidade da câmera, de certa maneira, acompanha a velocidade das batidas dos tambores.

16	03'34"	Meio primeiro plano	Felipe Vieira está em ângulo frontal para a câmera estática, enquanto Sara está ao seu lado direito, o repórter ao seu lado esquerdo e outro homem mais ao lado de Sara. Há também dois homens parados atrás de cada lado de Felipe Vieira, enquanto outros passam ao fundo. De repente, Felipe Vieira grita imperativamente "- Calma!". O grito é levemente abafado pelo som dos tambores que permanece em off.
17	03'36"	Meio primeiro plano	De quase perfil e leve contra-plongée, Felipe Vieira com a cabeça mais abaixada, sobe um pequeno lance de escadas do local onde estava (na cena anterior) para uma parte superior do mesmo prédio (também aberta e com vista para a mata ao fundo). Atrás dele, estão Sara e um fotógrafo que correm para manter o mesmo ritmo do governador. A câmera fixa, acompanha a subida dos personagens de modo que, ao passar por ela, eles ficam enquadrados de nuca. Quando Felipe Vieira chega o novo local, já há um fotógrafo, enquanto o outro corre para ultrapassá-lo e enquadrá-lo de frente. Sara segue logo atrás do político, enquanto os outros homens também vão chegando no local. À medida que vai adentrando ao local, a câmera vai descendo e passa a enquadrar as figuras humanas em plano geral levemente em contra-plongée, de maneira que, quanto mais próximo da câmera, mais perceptível é a posição deste ângulo. Ao

			fundo do plano e de costas, Felipe Vieira caminha até o parapeito do terraço, apoia suas mãos e mantém o olhar para baixo. Sara está parada ao seu lado esquerdo e os outros homens parados mais ao fundo de Felipe Vieira e mais próximos do ponto fixo da câmera. Os únicos que se caminham no local são os fotógrafos em busca do melhor ângulo. Ao fundo do plano, vê-se uma ampla mata. Em off, o som dos tambores arrefece levemente.
18	03'56"	Primeiro plano	De quase perfil e de nuca, um homem (mais a frente saberemos que é o poeta Paulo Martins) dirige. Dá para perceber que a câmera está dentro do veículo e mantém a figura humana bem escura, de forma que o delineado do homem fica bem aparente ao se contrapor à claridade da parte externa do carro, ao fundo do plano. Dá para perceber que o Paulo Martins está chegando em algum lugar (mais à frente, fica revelado que é o Palácio do Governador Felipe Vieira). Em off, o som dos tambores está mais forte que na cena anterior.
19	04'04"	Plano geral	Em ângulo frontal, câmera no interior do ambiente, Paulo Martins abre uma porta que possui um pé direito bem alto, em que só é possível ver sua silhueta, por ele estar contra a luz e adentrar um ambiente com baixa luminosidade. Ao fundo do plano, vê-se o ambiente externo muito claro. Essa característica reafirma, desde a cena

			anterior, o mistério de sua figura que não desvelou seus traços faciais por completo. Ele abre somente a porta direita da entrada composta por duas grandes portas, e sua silhueta caminha em direção à câmera, à medida que o som dos tambores, em off, vai gradativamente amenizando.
20	04'09"	Meio primeiro plano	Em um semicírculo, a câmera está apontada para centro. De uma lado, está Felipe Vieira de perfil e um repórter em quase perfil, do outro, de perfil, está um homem que fala com Felipe Vieira de frente; mais ao centro, estão Sara e um outro homem mais ao fundo do plano. O repórter está com o microfone posicionado para o governador, este questiona ao homem, à sua frente, se ele têm novas informações. O homem responde dizendo que o presidente exige a renúncia de Felipe Vieira em até 5 horas. Em off, o som dos tambores está mais brando e o diálogo é priorizado na cena.
21	04'16"	Plano médio	Em plongée, quase perfil, Paulo Martins sobe um pequeno lance de escadas para acessar a outra parte do terraço onde está Felipe Vieira. Ouve-se, fora de campo, alguém dizendo que a Infantaria Federal já se deslocou de Alecrim (a província de Eldorado governada por Felipe Vieira). Uma música instrumental misteriosa toca suavemente em off. A câmera acompanha a chegada de Paulo Martins, de modo que ele passa a ser enquadrado em plano conjunto,

			quase perfil, à medida que vai adentrando o local onde estão as outras pessoas. À sua esquerda, Aldo entrega uma arma ao poeta que passa a portar duas, contando com o revólver que trouxe consigo. Paulo Martins caminha em direção a Felipe Vieira e, utilizando uma das armas, afasta o homem que falava com o governador. Ambos estão de perfil para a câmera e de frente um para o outro. Em seguida, Paulo Martins diz a Felipe Vieira que, agora, terão que "ir até o fim" e lhe passa uma das armas. Sara, à direita do governador, acompanha a ação.
22	04'35"	Primeiro plano	À frente, de costas, Felipe Vieira está enquadrado em primeiro plano. Paulo Martins, à sua frente, está em meio primeiro plano. Aldo, ao fundo, está em plano médio. Paulo Martins está posicionado quase no centro de um grande arco que compõe a locação, formando uma espécie de aura no poeta, enquanto os outros dois personagens enquadrados não participam dessa composição. Em resposta a Paulo Martins, Felipe Vieira diz que o sangue das massas é sagrado e ouve do poeta, em seguida, que o sangue não tem importância. Nesse momento, a câmera faz um movimento panorâmico pela sua esquerda e contorna Felipe Vieira até enquadrá-lo em quase perfil. Depois, em primeiro plano, enquadra ambos, o poeta e o governador, em perfil. Em frontal, Sara assiste, em meio primeiro

			plano ao fundo, o diálogo de ambos. Paulo Martins, então, continua dizendo: "- Será o começo de nossa história. Se perdermos, Diaz subirá ao poder". Felipe Vieira responde que a luta não vale a pena, pois serão esmagados. Ambos continuam discutindo, e o político diz ao poeta que a aventura deles terminou. Após uma curta discussão, Felipe Vieira grita o nome de Sara (que está ao seu lado direito), enquanto permanece encarando Paulo Martins à sua frente. A câmera continua se movimentando e, em quase perfil, enquadra o primeiro homem com quem Felipe Vieira conversava. Ambos, o poeta e o governador, encaram este homem, e Felipe Vieira pede que cumpram suas ordens e que dispersem os resistentes. A câmera continua se movimentando e enquadra frontalmente Felipe Vieira entre as cabeças do poeta e do outro homem que recebe a ordem. Nesse momento, Paulo Martins se vira e sai. A música instrumental continua tocando em off.
23	05'07"	Plano Fechado	Em um movimento da direita para a esquerda, a câmera enquadra vários rostos. O primeiro rosto é o de Porfírio Diaz, em ângulo frontal, com rosto levemente inclinado para baixo (como se estivesse preocupado), olhando o lado oposto pelo qual a câmera se movimenta; em seguida, aparece o Padre Gil, com uma expressão de

			preocupação parecida à de Porfírio Diaz e com rosto levemente abaixado, a câmera se aproxima bem de seu rosto, de forma a enquadrá-lo também em primeiríssimo plano; por fim, um outro homem, em quase perfil, olhando para baixo. Em off, a música instrumental continua tocando só que mais baixa que na cena anterior.
24	05'17"	Plano fechado	Em leve quase perfil, Sara olha preocupada em direção aos homens da cena anterior, mas que estão fora de campo. Devagar, ela vai girando o rosto em direção à câmera até ficar em ângulo frontal, abaixar o olhar e, em seguida, girar completamente o rosto, olhar para trás de si. A câmera começa a recuar e passa a enquadrá-la em meio primeiro plano e quase perfil, só que agora com o rosto mais voltado para o lado de Felipe Vieira, ou seja, oposto ao lado que começou a cena. Neste momento, o governador também aparece enquadrado em meio primeiro plano, frontal e com rosto abaixado. Em seguida, começa a ditar um discurso para Sara que já está com o caderno aberto para anotar. Ambos começam a andar em direção à câmera que também acompanha seus movimentos. Felipe Vieira começa seu discurso mencionado o impasse político que está devido aos grandes empreendimentos de interesses econômico e social. De repente, Paulo Martins passa de perfil para câmera, cortando um lado ao outro da cena, lançando

			a seguinte questão: "- Pra que esse documento? Pra quê?". Sara olha de canto de olho para ele. Felipe Vieira não lhe dá ouvidos e continua ditando para Sara e começa a finalizar dizendo que passa o governo ao Supremo Poder Federal. Ao fundo, fora de campo, ouve-se as interpelações de Paulo Martins: "- Os discursos... Os princípios... As promessas..." que passa novamente de um lado ao outro da cena, em perfil e meio primeiro plano.
25	06'15"	Plano conjunto	Em ângulo frontal, Felipe Vieira, Sara, o repórter e outro homem andam em direção à câmera, enquanto o governador continua seu discurso. Ao fundo, em segundo plano, Paulo Martins está andando de costas para a câmera e com a arma em punho. De repente, ele se vira, volta e passa na frente dos quatro e de perfil para a câmera. Os quatro, agora, estão parados. O poeta diz: "- Quem são os inocentes?, enquanto o político se encaminha para o desfecho de seu discurso mencionando Deus e pedindo as bênçãos sob Eldorado. Paulo Martins caminha de encontro ao grupo por trás e em ângulo frontal, para entre Sara e Felipe Vieira, e começa a questionar a Sara e aos presentes em voz alta: "Quem era o nosso líder? O nosso grande líder?".

26	06'46"	Plano aberto	Plano fixo, ângulo frontal, aparece parte superior do Palácio do Governador, com toda uma mata ao fundo. No centro do tela, está um arco da construção, em que aparece Felipe Vieira ao centro, Paulo Martins e o repórter em cada lado.
27	06'47"	Primeiro plano	Em ângulo frontal, dentro do carro estão Sara e Paulo Martins. Sara, de perfil, olha para o poeta que está na direção do veículo. Ambos estão conversando de maneira um pouco eufórica. Paulo Martins diz que Felipe Vieira é um homem fraco. Sara pondera dizendo que morreria muita gente e que haveria muito sangue, enquanto ele responde dizendo que não se muda a história com lágrimas. Sara menciona a tomada de armas para a luta e Paulo Martins diz que assume os riscos de uma luta armada, mesmo sendo, em suas palavras: "burgueses e fracos". Sara diz para ele parar de loucura, o poeta diz que sua loucura é sua consciência e que ela está "no momento da verdade, na hora da decisão, na luta, mesmo na certeza da morte!". Sara retruca dizendo que não precisam de heróis.
28	07'20"	Plano aberto	Na perspectiva de quem está na direção do carro, em ângulo frontal aparece a estrada, com uma montanha ao fundo e nuvens no céu. Dois homens, que parecem ser policiais, estão parados com suas respectivas motos em cada lado da pista e gesticulando para o carro que se aproxima cada vez mais. Fora

			de campo, ouve-se o Paulo Martins gritando: "- Precisamos resistir, resistir, e eu preciso cantar..." Ao dizer a última palavra, o carro passa entre os policiais que se jogam para fora da pista.
29	07'24"	Plano geral	De quase perfil, ao centro da tela, estão o carro com Paulo Martins e Sara dentro, sendo perseguidos por um polícia na moto ao lado do carro. Paulo Martins continua gritando "- Eu preciso cantar!". Em seguida, a moto acelera e passa a frente do carro.
30	07'25"	Plano americano	De quase perfil, o policial na moto em alta velocidade está atirando em direção ao carro. Fora de campo, ouve-se Paulo Martins terminando de gritar a palavra "cantar".
31	07'26"	Plano americano	De quase perfil, o policial na moto em alta velocidade está atirando em direção ao carro. Fora de campo, ouve-se Paulo Martins terminando de gritar a palavra "cantar".
32	07'27"	Meio primeiro plano	De quase perfil, o policial na moto em alta velocidade está atirando em direção ao carro. Fora de campo, ouve-se Paulo Martins terminando de gritar a palavra "cantar".
33	07'27"	Meio primeiro plano	De quase perfil, o policial na moto em alta velocidade está atirando em direção ao carro. Fora de campo, ouve-se Paulo Martins terminando de gritar a palavra "cantar".
34	07'27"	Plano geral	Frontal, dois policiais com suas motos em cada lado da pista perseguindo e atirando no carro ao centro. Ao fundo, aparece o restante

			da estrada, com uma montagem e nuvens. O carro parece perder o controle.
35	07'30"	Plano fechado	De quase perfil, dentro do carro, Paulo Martins dirige pertubadamente o carro. Sara de perfil, ao seu lado, tenta ajudá-lo. O poeta começa um longo discurso, questionando a forma de se fazer política, questionando o alinhamento entre Deus, a guerra, política, a ingenuidade da fé... Enquanto fala, ele se deita sua cabeça nos ombros de sara, dirigindo de maneira atrapalhada.
36	07'49"	Plano geral	Frontal, em contra- <i>plongée</i> , Paulo Martins está quase no centro da tela, andando em direção à câmera em uma paisagem com vários tons de cinza que parece unir as partes, de forma que o solo e céu parecem ter uma continuidade marcada somente pela linha do horizonte, por meio da qual o poeta vai surgindo. Ao fundo do plano, lado esquerdo, há uma montanha quase toda encoberta de nuvens. Uma locação com uma certa atmosfera desoladora. À medida que vai se desvelando na linha do horizonte, Paulo Martins vai erguendo e apontando uma arma para o céu, enquanto uma música instrumental mais dramática vai ascendendo em off. Nesse momento, aparece na tela o seguinte trecho de um poema do poeta brasileiro Mario Faustino: "não consegui firmar o nobre pacto / entre o cosmo sangrento e a alma pura / ... / gladiador

			defunto, mas intacto / (tanta violência, mas tanta ternura)". Por cima do poema, Paulo Martins vai dizendo um monólogo: "Estou morrendo agora, nesta hora, estou morrendo neste tempo. Estão correndo o meu sangue e minhas lágrimas. Ah, Sara! Todos vão dizer que sempre fui um louco, um romântico, um anarquista que sempre... Ah, não sei, Sara...". De repente, o poema some da tela e Paulo Martins, já quase todo visível, permanece em pé e com arma apontada para o céu. Ele gira seu rosto e seu corpo vagarosamente para seu lado esquerdo, de modo a olhar para trás de si, mas sem girar o corpo por completo e sua camisa, meio desabotoada, movimenta-se ao efeito do vento. A música, em off, vai diminuindo até quase sumir. Paulo Martins, então, continua a se movimentar de maneira trôpega, abaixa a arma e, de perfil para a câmera, retoma seu monólogo: "Onde estava há dois, três, quatro anos? Onde? Com Porfírio Diaz navegando nas manhãs. O meu deus da juventude, Dom Porfírio Diaz.". Neste momento, ele já ergueu a arma para o céu novamente, enquanto as nuvens, ao fundo, movem-se lentamente.
37	09'48"	Primeiro plano	De perfil, com o rosto altivo, Porfírio Diaz, um político conservador em ascensão, está portando uma cruz com Jesus Cristo nela, e com a mão esquerda, uma bandeira toda preta. Ele veste um blazer preto, uma gravata

			escura e uma camisa branca por dentro. Ao fundo do plano, há uma paisagem tropical, com uma espécie de plantas altas que parecem coqueiros. Porfírio Diaz está em pé e com o rosto ao vento, como se estivesse sendo transportado por um automóvel. Em off, ouve-se o som de certos tambores de maneira ascendente, ao passo que o personagem vai erguendo sua cruz para o alto e esboçando um sorriso.
38	09'58"	Plano aberto	Em off, o som da cena anterior está mais forte nesta cena e, além dos batuques, entram também vozes cantando uma canção em alguma língua de matriz africana. Em ângulo $\frac{3}{4}$, as ondas do mar quebram na praia. A câmera faz um movimento da direita para a esquerda, revelando algumas pessoas andando pela areia. Há três pessoas, na ponta tem um homem vestido de uma certo traje tradicional ou fantasia; ao centro, Porfírio Diaz segura, de maneira estendida, a mesma bandeira preta da cena anterior, em que não há nada escrito; no outro extremo, há um homem vestido com algum traje religioso católico. Na medida em que ambos caminham, a câmera vai se suspendendo e revelando o lugar. As três pessoas caminham em direção a uma grande cruz fincada na areia, onde há um homem vestido com trajes ostensivos e segurando um cajado, ao lado.

39	10'21''	Primeiro plano	De cima para baixo, em ângulo frontal, a câmera vai revelando algumas penas que fazem parte de uma indumentária na cabeça de um homem. Ele também porta alguns colares com dentes, sementes, tem o rosto pintado com dois círculos em cada bochecha e três riscos no queixo. Ele olha para a câmera estaticamente. Ao fundo do plano, há algumas pedras e areia da praia. Em off, ouve-se a mesma música cantada na cena anterior.
40	10'25''	Plano aberto	Câmera fixa, Porfírio Diaz e os outros dois homens ainda caminham em direção à cruz. De costas para a câmera, o outro homem espera segurando seu cajado. Ao fundo, aparece um outro homem, o mar e umas pequenas montanhas. Porfírio Diaz está com sua bandeira estendida que, ao chegar próximo da cruz, balança e fica a bandeira na areia. Em off, ouve-se ainda o mesmo som da cena anterior.
41	10'33''	Primeiro plano	Frontal, o homem que estava à espera ao lado da cruz, olha fixamente para a câmera, segurando sua grande indumentária de cabeça composta por tecido, pérolas, pedras, com desenhos de círculos, estrelas, pequenas flores, entre outros. Em zoom-in, a câmera se aproxima do rosto dele até chegar perto de um primeiríssimo plano. O homem está com o semblante sério, possui uma sobrancelha levemente arqueada, um bigode bem desenhado. Está vestido com uma roupa

			superior ostensiva que lembra a composição da indumentária da cabeça. Em off, ouve-se o mesmo som da cena anterior.
42	10'37"	Meio primeiro plano	Frontal, Porfírio Diaz está de joelhos ao centro do plano. Ao seu lado esquerdo, está o homem com a indumentária ostensiva que, agora, dá para vê-la por completo e mais detalhes e parece com roupas da realeza, só que mais extravagantes. Ao seu lado direito, está a bandeira preta fincada no chão. Ao fundo, o mar. Porfírio Diaz, segura um cálice com as duas mãos, vai erguendo e bebendo lentamente. Após beber, volta lentamente o cálice e olha para o alto, em direção ao que parece ser a cruz. Em off, ouve-se ainda o mesmo som da cena anterior.
43	11'03"	Plano geral	De nunca, contra-plongée, Porfírio Diaz sobe uma grande escada com tapete ao centro. Ele está portando, no seu lado esquerdo, a mesma bandeira preta das cenas anteriores. A escadaria parece ser de uma palácio. À medida que ele sobe, a câmera o acompanha. Quando chega ao fim da escada, sua sombra aparece projetada na parede à sua frente, duplicando sua imagem. Em seguida, ele à direita sob seu eixo e releva a cruz com Jesus Cristo que segurava com sua mão direita. Ele permanece com uma postura altiva, agora, em ângulo frontal. A câmera vai se aproximando de sua figura e, em seguida, ele fala pela primeira vez desde que seu personagem foi apresentado. Ele

			discursa como se estivesse falando para uma multidão, no entanto, ele está sozinho na cena. O contra-plongée da câmera sugere uma noção de palanque político. Seu discurso diz sobre sua entrada e sua devoção à vida pública, também faz menções a Cristo e sua relação com o povo. Em off, bem baixinho, ouve-se trechos instrumentais que parecem um hino em alguns momentos. Por fim, seu discurso relaciona política e Deus e, quando ele está quase finalizando, a câmera se aproxima de seu rosto em primeiro plano e contra-plongée. Ele segura a cruz próxima ao seu peito, fecha os olhos e entra, em off, uma música instrumental ascendente.
44	12'29"	Primeiro plano	Porfírio Diaz está dançando uma valsa com sua companheira, Sílvia, dentro do mesmo palácio da cena anterior. Ele veste um smoking e ela um vestido longo branco, de tecido leve e solto. Eles se entreolham, à medida que dançam, até aproximarem seus rostos. Em off, ouve-se o som de uma valsa. Porfírio Diaz está com o rosto feliz e Sílvia expressa certa languidez.
45	12'43"	Primeiro plano	De perfil, sentado e olhando entre as frestas de uma grade, Paulo Martins observa Porfírio Diaz e Sílvia dançarem. O poeta, então, começa a narrar mentalmente as circunstâncias de Porfírio Diaz e diz que ele estava feliz, pois havia sido eleito senador com grande votação e, portanto, ele teria se fechado em sua casa apenas com Sílvia e

			Paulo Martins para comemorar. O poeta continua sua narração dizendo que é um amigo e seguidor de Diaz, mesmo nas condições mais adversas de Eldorado. À medida que ele narra a história, a câmera se desloca dele e, em zoom-in, enquadra o casal dançando, em contra-plongée. A câmera parece estar em um andar superior. Ouve-se, fora de campo, a voz de Paulo Martins por cima da valsa que toca em segundo plano. A câmera, então, recua em um zoom-out, enquadrando Paulo Martins de costas apoiado em um para-peito, lamentando seus dias em Eldorado, dizendo que o país é um inferno, enquanto mantém seu olhar para baixo.
46	13'21"	Plano americano	Porfírio Diaz e Sílvia, de perfil, continuam dançando. Fora de campo, ouve-se Paulo Martins narrando sua relação de amizade com o senador, enquanto, em off, ouve-se o som da valsa em tom mais baixo que a narração. A câmera acompanha o casal dançando pelo espaço. Ambos, agora, expressam um semblante contente. O enquadramento varia de plano americano e plano conjunto conforme a câmera se aproxima ou se afasta do casal.
47	13'37"	Primeiro plano	Quase perfil, vestido de smoking, Porfírio Diaz segura uma taça, olha a sua frente (na direção de Paulo Martins) e faz brinde "Ao nosso poeta que será deputado nas próximas eleições". Em seguida, vira seu rosto

			esboçando um sorriso em direção à Sílvia, à sua esquerda, e brinda em sua homenagem também pois "será a senhora Paulo Martins".
48	13'43"	Primeiríssimo plano	Frontal, Sílvia está com o rosto abaixado enquanto Porfírio Diaz acaba de completar a frase dita na cena anterior fora de quadro. Os cabelos de Sílvia caem um pouco sobre seu rosto. A câmera se movimenta em um leve zoom-out.
49	13'46"	Primeiro plano	Quase perfil, Paulo Martins olha atentamente na direção de Porfírio Diaz, sem manifestar nenhuma emoção aparente. A câmera se movimenta levemente, de forma que dá para perceber que não está fixa.
50	13'47"	Primeiro plano	Quase perfil, Porfírio Diaz bebe seu drink. Seu rosto está mais sério e olha fixamente em direção a Paulo Martins. A câmera, levemente, aproxima-se do senador que então questiona o poeta: "Não está satisfeito?".
51	13'57"	Primeiríssimo plano	Frontal, rosto baixo, Paulo Martins responde a Porfírio Diaz balançando a cabeça negativamente dizendo que "não, não é isto". Ao completar a frase, ele levanta o rosto em direção ao senador e menciona a amizade e admiração por ele, mas que tem ressalvas por entrar na política pelas mãos de Diaz, se ele poderia começar sozinho.

52	14'12"	Primeiríssimo plano	Continuando a ação de plano e contra plano, Porfírio Diaz em quase perfil, questiona a Paulo Martins: "não quer ser afilhado de Dom Diaz?". Em off, ouve-se uma trilha instrumental bem baixa.
53	14'15"	Primeiríssimo plano	Em quase perfil, Paulo Martins, olha atentamente para Diaz que, fora de quadro, questiona o poeta se é por orgulho. Martins abaixa a cabeça e responde que não sabe, mas que se continuasse a sua poesia, uma poesia nova, escrever falando de coisas mais sérias e se pudesse falar [...] Nesse momento Porfírio Diaz o interrompe.
54	14'30"	Primeiríssimo plano	Quase perfil, Porfírio Diaz olha em direção a Paulo Martins e o interrompe e questiona: "De ideias políticas?". Em seguida, abaixa o olhar para seu lado esquerdo e começa a andar. A câmera o acompanha ainda em primeiríssimo plano, enquanto fala: "Somos radicais extremistas na juventude... "
55	14'37"	Primeiríssimo plano	Frontal, Paulo Martins escuta Diaz de cabeça baixa. Em seguida, responde e ergue o rosto: "Pensei muito. Não devo mais lhe procurar".
56	14'44"	Primeiríssimo plano	Em quase perfil, Porfírio Diaz, olha para sua direita e comenta: "Você e seus amigos... Você e Álvaro!"
57	14'49"	Primeiríssimo plano	Perfil, Paulo Martins tem o olhar voltado para baixo, enquanto responde a Porfírio Diaz dizendo que foi uma decisão sua.

58	14'54"	Primeiríssimo plano	De quase perfil, Porfírio Diaz com o olhar erguido em direção a Paulo Martins e questiona: "E abandona Sílvia também? Vai fazer o quê?". Fora de campo, Martins responde dizendo que não sabe e não se interessa saber, enquanto Diaz o olha fixamente.
59	15'03"	Primeiríssimo plano	De perfil, Paulo Martins, com o olhar baixo, questiona a Diaz: "Você me permite pelo menos isto?". Em seguida, vira-se rapidamente em direção ao senador e questiona novamente: "Você me permite escolher meus próprios caminhos?". Em segundo plano, aparece Sílvia rapidamente à direita do enquadramento.
60	15'09"	Primeiríssimo plano	Continuando o jogo de plano e contra-plano, em quase perfil, Porfírio Diaz responde: "Nunca me enganei, Sílvia... Nunca me enganei". Neste momento, ele tem o olhar erguido e na direção oposta a Sílvia e Paulo Martins e continua: "Um dia, um dia ainda..." e volta a olha na direção de ambos, abaixa o olhar e finaliza: "Boa noite, com licença", vira-se e sai andando. A câmera subjetiva o acompanha. Em off, ouve-se uma música instrumental ascendente.
61	15'40"	Primeiro plano	De perfil, Sílvia e Paulo Martins estão dançando alegremente. Em off, ouve-se uma valsa. Ambos dançam sem compromisso com os passos e de maneira mais divertida.

62	15'47"	Primeiro plano	De perfil, Sílvia e Paulo Martins continuam dançando alegremente. Em off, ouve-se uma valsa. Ambos dançam sem compromisso com os passos e de maneira mais divertida. A câmera acompanha a movimentação, aproximando-se e se afastando dos personagens.
63	15'57"	Primeiro plano	Ambos de perfil, Paulo Martins bebe um drink enquanto Sílvia está deitada em seu peito segurando uma taça. Em zoom-in, a câmera se aproxima bastante do rosto de Sílvia, de forma a tornar mais visível sua alegria. Ambos trocam carinhos e beijos em primeiríssimo plano. A valsa, em off, fica mais forte. Em zoom-out a câmera se afasta de ambos, agora, em quase perfil, bebendo seus respectivos drinks. A câmera revela mais do cenário, em que Sílvia está apoiada em uma coluna grega. Paulo Martins, vira-se e joga a taça no chão, em seguida, Sílvia também joga. A câmera acompanha os cacos da taça no chão de azulejo com formas desenhadas.
64	16'21"	Plano aberto	Plongée, frontal, no piso alto do palácio, Sílvia e Paulo Martins caminham de mãos dadas até o para peito central. O poeta estende seu braço direito ao alto e inicia um monólogo: "Velejo campos de agonia, velejo mares do não... Na ponta da minha espada trago os restos da paixão que herdei daquelas guerras, umas de mais, outras de menos, testemunhas enclausuradas do sangue que

			nos sustenta". Neste momento, já de mãos soltas, Paulo Martins se vira em direção de Sílvia, pega em seus ombros e ambos se olham fixamente.
65	16'49"	Primeiro plano/Plano médio	De quase perfil, ângulo normal, Paulo Martins está sentado nos degraus mais baixos da escada com um olhar reflexivo. Em segundo plano, contra-plongée, plano médio e frontal, Sílvia desce as escadas com seu longo vestido branco em direção a Paulo Martins sentado abaixo. O poeta inicia novamente um monólogo: "A morte nos construindo, florindo, devorando". Nesta hora, Sílvia já está ao seu lado, ele vira seu rosto em direção a ela. Em off, ouve-se uma música instrumental lenta.
66	17'06"	Plano detalhe (mãos)	Ângulo normal, de perfil, Paulo Martins e Sílvia estão de mãos dadas, de forma que mostra só uma parte do punho da camiseta dele e uma parte do vestido dela. Ele vai soltando a mão dela devagar e a câmera se reposiciona de quase perfil de costas para Sílvia e quase perfil frontal para Paulo Martins, vai subindo e percorrendo o corpo de ambos até a altura dos cabelos de Sílvia, de maneira a contornar a sua nuca, em plano detalhe. Ao fundo, mostra rapidamente o rosto de Paulo Martins, percebemos que ele não está falando o monólogo, o que intuí que a voz seja de seu pensamento: "Convivemos com a morte. Dentro de nós a morte se converte em tempo diário, em derrota do

			quanto empregamos, ao passo que vamos, recuamos".
67	17'24"	Plano conjunto	Ambos de costas descendo um lance de escadas, Sílvia em ângulo normal e Paulo Martins em plongée, caminham em direção a uma porta central enorme, composta de vidros e grades que, aparentemente, dá acesso a rua, pois é possível ver pessoas passando através dela. Sílvia desce mais lentamente e Paulo Martins de maneira mais rápida. Em off, ouve-se uma música instrumental.
68	17'34"	Plano aberto	Plano aéreo sob a província de Alecrim, em que há algumas casas, ruas e, ao fundo, há montanhas. Em seguida, aparece escrito na tela "Alecrim". A câmera vai girando para a esquerda, ao passo que dá um zoom-in em uma região específica. Ouve-se, em off, o som de um som instrumental ritmado que não parece com música e que, gradativamente, vai sobrepondo outro som instrumental em off, mais lento que parece ser de um violino.
69	17'51"	Plano americano	De costas em quase perfil, Paulo Martins anda por uma calçada com uma mão no bolso e outra solta, olhando para o lado direito. Uma câmera caminha junto dele logo atrás, de forma a enquadrar parte da locação que se assemelha ao centro de uma cidade, com lojas, transeuntes, pessoas em

			situação de rua e carros estacionados. Em off, ouve-se o mesmo som instrumental ritmado em off.
70	17'58"	Plano médio	Em plongée, frontal, Paulo Martins sobe um lance de escadas em espiral. À medida que sobe, ele vai se desvelando para um local mais iluminado. Em seguida, aparece em tela: "Aurora Livr - Jornal Independente e Noticioso". Ao passar pela câmera, ele continua subindo o lance de escadas, agora em contra-plongée, de costas e vai desaparecendo no escuro superior da escada mal iluminada. Som ambiente.
71	18'15"	Plano fechado	De perfil, contra-plongée e com foco na mesa cheia de fotos com crianças em situação de vulnerabilidade social, jornal e outros papéis, um homem circula algo no jornal. O homem tem parte do rosto cortado pelo enquadramento, revelando somente a parte inferior de seu rosto. Em seguida, a câmera faz um giro, revela rapidamente o rosto do homem, sobe em ângulo normal e revela (através de um corredor), em plano conjunto, três homens dentro de uma sala conversando. Logo após, em leve plongée, sentado em frente a uma máquina de escrever em quase perfil, está Paulo Martins ao lado de uma janela com bastante luminosidade. Ele está segurando uma caneta na boca e também circulando partes de um texto que está datilografando. A câmera continua seu movimento, posiciona-

			se mais perto e atrás de Paulo Martins, enquanto ele datilografa o texto. Em zoom-in, a câmera se aproxima da máquina de escrever. Ouve-se o som ambiente de conversas fora de campo e o som da máquina de escrever.
72	18'39"	Primeiro plano	Frontal, ângulo normal, Sara entra por uma porta de uma repartição, segurando uma pasta na altura do peito e usando óculos escuros. A câmera acompanha ela entrar. Em seguida, ela para, tira os óculos e olha para sua direita. Som ambiente.
73	18'47"	Primeiro plano	O mesmo plano anterior se repete agora, só que com uma música instrumental no piano, em off, que dá um tom mais dramático à cena, acrescida pela repetição do plano anterior.
74	18'59"	Plano detalhe	Em plongée, a câmera enquadra algumas fotografias de crianças em situação de vulnerabilidade social, enquanto o homem vai colocando mais fotos sobre a mesa e comenta com uma mulher (fora de campo) que são crianças sem escolas, com fome e que precisam fazer alguma coisa. A mulher pega uma das fotos e levanta para vê-la mais de perto (parece ser Sara), a câmara acompanha o movimento de forma a enquadrar a foto e a mão da em perfil.
75	19'12"	Primeiríssimo plano	De perfil, Paulo Martins comenta: "Precisam de um líder político. Isso sim..." A câmera gira para a esquerda, mesma direção em que

			Paulo Martins está olhando, e passa a enquadrar, também em primeiríssimo plano e perfil, Sara que abaixa o olhar e, depois, olha para ele novamente. Ouve-se, em off, a mesma música instrumental no piano na sequência anterior com Sara.
76	19'25"	Plano médio	Quase frontal, Felipe Vieira entra, em contra luz, por uma sala escura com luminosidade nas janelas e portas ao fundo do plano. Ele caminha pela grande sala que possui mesas, grandes vasos, lustres, quadros, castiçais, longos tapetes e a câmera o acompanha em ângulo frontal, à medida que ele vai acessando outras salas. Ao passo que ele se aproxima da sala que dá para uma área externa, sua silhueta vai se perdendo e revelando seu corpo e o charuto que ele está fumando um charuto. Ao passar pela porta, ouve-se, em off, uma narração: "Es el pobre en su orfandad, de la fortuna el desecho. Porque nadie toma a pechos el defender a su raza."
77	19'53"	Plano conjunto	Felipe Vieira está em ângulo frontal; Paulo Martins está em perfil virado para o governador; ao fundo e encoberta pela figura de Paulo Martins, está Sara em ângulo frontal. Ambos estão dentro de uma grande sala, com prateleiras de livros, móveis, poltronas, castiçais, entre outros. Percebemos agora que a voz em off da cena anterior é a de Paulo Martins que continua lendo o trecho em espanhol para Felipe

			Vieira: "Debe gaucho tener casa, escuela, iglesia y derechos." Martín Fierro. Ao longo da leitura, Sara se desloca e aparece por completo. Ambos caminham para outra sala: primeiro, Felipe Vieira se vira fumando e sai na frente; em seguida, Paulo Martins e Sara o acompanham um ao lado do outro. Há uma certa cumplicidade nesse movimento dos dois que se entreolham e caminham lado a lado, com parte da figura de Felipe Vieira aparecendo na brecha que há entre eles. Em seguida, todos os três se viram. Ouve-se, em off, uma música instrumental ao piano.
78	20'20"	Plano conjunto	Os três sentados à mesa, em uma área externa. Felipe Vieira está ao centro da mesa redonda, em ângulo frontal. Paulo Martins e Sara em cada lado, em perfil. Todos riem e se divertem. O governador fuma um charuto, enquanto ri com Paulo Martins que está bastante confortável na cadeira. Sara bebe um vinho e também ri com Felipe Vieira. A câmera, gradativamente, faz um zoom-in em direção à mesa. É perceptível que não é travelling, mas câmera na mão (como em quase todos os momentos do filme em que a câmera se desloca). Som ambiente de risadas e comentários.
79	20'36"	Primeiro plano	Em quase perfil e plongée, Felipe Vieira está sentado à mesa segurando uma taça de vinho, um charuto e rindo bastante. Fora de campo, ouve-se as gargalhadas de Paulo Martins e Sara. O governador se vira na

			direção de Paulo Martins e diz que um homem como ele nunca deveria ficar trabalhando para o Diaz. A câmera, então, em uma plano sequência, passa a enquadrar Sara que está rindo e segurando uma taça de vinho. Fora de campo, ouve-se o poeta dizer que tinha que retribuir alguns favores para Diaz. Sara comenta para Paulo Martins que, quando leu seu artigo no jornal, nunca imaginou que ele seria tão engraçado. Martins, então, responde a ela (fora de campo) que ele é, na verdade, "um trágico". Nesse momento, a câmera já reenquadrou Sara e Felipe Vieira em primeiro plano e quase perfil. O governador diz, olhando para o Paulo Martins, que Sara veio da cidade grande para dar nova vida a Alecrim e que é uma professora eficiente. Ouve-se, fora de campo, o poeta dizendo para o governador que quem ganhou com isso foi ele. Neste momento, ele coloca a mão por cima dela e se aproxima mais de seu rosto. A câmera dá um zoom-in em direção a eles. Felipe Vieira olha para Sara, enquanto ela olha para Paulo Martins e diz a ele que gostou de seu último livro.
80	21'04"	Meio primeiro plano	Em quase perfil, bastante à vontade na cadeira, Paulo Martins responde a Sara: "coisas da juventude... Eu acho que a política... Eu gostaria mesmo era de fazer política." Nesse momento, ele se ajeita na cadeira e se aproxima mais da câmera com

			um ar mais interessado. Ouve-se, fora de campo, Sara assentindo com o que acabou de dizer.
81	21'12"	Primeiro plano	Quase perfil, Sara levanta uma taça de vinho e bebe alegremente. A câmera, em zoom-in, aproxima-se de seu rosto em primeiríssimo plano. Ela levanta a taça e olha na direção de Felipe Vieira. Em off, ouve-se uma música instrumental mais alegre.
82	21'20"	Meio primeiro plano	Paulo Martins e Sara sentados à mesa de perfil e um olhando para o outro alegremente. Ao centro do plano, em frontal, Felipe Vieira está sentado à mesa olhando em direção a Paulo Martins. Em zoom-in, a câmera se aproxima de Felipe Vieira, de maneira que passa entre Sara e Paulo Martins. O governador, então, começa a contar sobre sua carreira política, diz que veio "de baixo", como um vereador e que teve que enfrentar o mau-caratismo, a corrupção. Em off, ouve-se ainda a mesma música instrumental alegre do plano anterior.
83	21'43"	Primeiro plano	Em quase perfil, Sara presta atenção ao que Vieira está falando. Fora de campo, ouve-se que ele sempre esteve intuído das "causas mais nobres e, por isso, as mais difíceis". Sara esboça um sorriso de canto, enquanto segura, próxima ao queixo, a taça de vinho que não aparece em quadro.

84	21'46"	Primeiro plano	Quase perfil, sentando bastante à vontade na cadeira, Paulo Martins está prestando atenção ao que Vieira está falando com o dedo indicador apoiado na boca. Em seguida, ele diz que acredita que Felipe Vieira é um excelente candidato, enquanto se ajeita na cadeira.
85	21'50"	Meio primeiro plano	De costas, Sara está sentada, enquanto Paulo Martins está em quase perfil e Felipe Vieira em perfil e em plano americano. A câmera se movimenta ao redor da mesa, enquanto todos brindam ao Vieira, após Paulo Martins ter dito que está à inteira disposição dele. A câmera se afasta um pouco dos três. Em seguida, Vieira diz que: "O país precisa de poetas. Dos bons poetas, revolucionários, como aqueles românticos do passado...". Paulo Martins comenta em seguida "Vozes que levantaram multidões...". Sara erguendo sua taça de vinho, comenta também: "A praça, a praça é do povo, como o céu é do condor." Neste momento, a câmera, em zoom-in, aproxima-se de Felipe Vieira, que está fumando seu charuto, de forma a enquadrá-lo em primeiro plano frontal.
86	22'18"	Primeiro plano	Paulo Martins, em quase perfil, bate palma alegremente e a câmera se movimenta pela mesa. Todos riem. Fora de campo, ouve-se Paulo Martins comentar que farão "majestosos comícios nas praças de Alecrim". A câmera se fixa em Felipe Vieira,

			posicionado em frontal e fumando seu charuto. Em seguida, Sara e Martins aparecem em quadro batendo palmas, enquanto Felipe Vieira, em regozijo, está sentado fumando seu charuto. Todos os três se aproximam um do outro, de forma que os rostos dos três ocupam toda a tela, enquanto todos riem e batem palmas.
87	22'37"	Plano geral	Ao centro do plano, está Felipe Vieira em ângulo frontal rodeado de pessoas aplaudindo ele em uma área externa da cidade. O grupo de pessoas ocupa o primeiro plano e a cidade com casas, bananeiras e outras árvores em segundo plano. Na tela, aparece a seguinte mensagem: "Para governador: vote Felipe Vieira". Sobrepondo o som das palmas, ouve-se Vieira dizer: "Melhores dias pros pobres e vida nova pra todos, minha gente!". Ao passar por entre as pessoas, em zoom-in, a câmera vai se aproximando de Felipe Vieira que está acenando e gesticulando para as pessoas e ao seu lado, está o Padre Gil.
88	22'51"	Meio primeiro plano	Felipe Vieira e uma senhora da região andam lado a lado, ambos em quase perfil. Atrás deles, há uma multidão de pessoas que os seguem. Felipe Vieira conversa com a senhora querendo ouvir o que ela tem para lhe dizer: "Fala, minha velha. Pode falar, não tenha medo, não." A câmera então reenquadra a senhora em plongée e perfil. Ela olha para Felipe Vieira, gesticula a boca

			mas não é possível ouvir o que o ela diz (parece que não há som para ela), o que ouvimos é som da multidão atrás, por mais que a câmera centralize a figura da senhora gesticulando a boca, em primeiro plano, não é possível escutá-la. Felipe Vieira olha para ela, mas não parece escutá-la de fato e diz: "É uma gente boa, Eminência... Toma nota". Neste momento, a câmera dá um zoom-out e reenquadra novamente Felipe Vieira, a senhora e a multidão ao fundo. O governador, então, olha para a senhora e para um homem que o acompanha e diz que ele está tomando nota de tudo. A senhora está batendo palmas, Vieira a acompanha e a multidão segue com eles batendo palmas. À medida que caminham, Felipe Vieira responde à senhora com algumas frases soltas, a impressão que gera é que ele está falando sozinho, tendo em vista que senhora parece não lhe dirigir nenhuma pergunta ou comentário. Ambos caminham lado a lado.
89	23'11"	Meio primeiro plano	Dentro de um grande galpão, Felipe Vieira está acenando e gesticulando para algumas pessoas que batem palmas, jogam alguns papéis para o alto e gritam "Vieira", enquanto ele caminha por um corredor de pessoas e vai de encontro e abraça alguns homens em comemoração. Ele está fumando um cigarro e abraçando algumas pessoas.

90	23'26"	Meio primeiro plano	Em área externa, em quase perfil, Felipe Vieira está rodeado de pessoas gritando seu nome, enquanto ele acena para elas pedindo calma. Ao lado dele, está o jornalista que apareceu nas primeiras cenas do filme. Um casal da região que está ao lado de Vieira, pede para o governador, em nome do pessoal da região, água para melhor as terras e, de maneira bastante hesitante, o homem iria pedir alguma coisa e Felipe Vieira o interrompe dizendo que também vai acabar com os abusos e pede para seu assessor tome nota daquilo. A câmera se afasta, e o homem diz a Vieira que queria falar mais alguma coisa, mas não chega a dizer. Ouve-se o barulho da multidão agitada.
91	24'15"	Primeiro plano	De perfil, Felipe Vieira está rodeado de pessoas em um ambiente interno. É possível ver algumas mãos ao seu redor, alguns rostos ao fundo plano. Alguns homem se aproxima e o abraça cumprimentando. A câmera se movimenta entre as pessoas, reenquadrando e tentando se manter próxima a Felipe Vieira, enquanto algumas da multidão passam em frente à câmera e ocupam todo o plano. Felipe Vieira está fumando um cigarro e acenando para as pessoas. Neste momento, ele ergue os braços e a câmera acompanha sua mão erguida segundo o cigarro no alto. Em off, ouve-se alguém gritar: "Atenção!".

92	24'46"	Plano americano	Em uma área externa de Alecrim, em plano frontal, Felipe Vieira caminha acompanhado de Padre Gil e algumas pessoas da região. Vieira está segurando uma criança no colo. Em segundo plano, vê-se, do alto, parte da região. Todas as pessoas caminham alegremente e batendo palmas. Em off, ouve-se o som de uma fanfarra e um discurso: "Meu objetivo principal é fazer nosso trabalho pacífico, que através de eleições livres, levarão ao poder os legítimos representantes do povo!"
93	25'00"	Meio primeiro plano	Em leve contra-plongée, Felipe Vieira está ao centro do plano, acompanhado de alguns homens ao seu lado. Dentre eles, está Padre Gil, Aldo, e algumas pessoas comuns. Percebe-se que o discurso em off da cena anterior é o de Felipe Vieira nesta cena atual que continua a frase: "Os legítimos representantes do povo, são aqueles que lutarão pelas necessidades imediatas do povo! Pão, escola!". Em continuidade, ouve-se, em off também, o som de fanfarra que estava presente na cena anterior.
94	25'10"	Plano aberto	Posicionada do alto, em plongée, a câmera enquadra um multidão de pessoas aglomerada em ruas com parapeito. Várias pessoas estão utilizando guarda-sol. Em zoom-out, a câmera vai se afastando e mostrando mais ainda o local e a multidão. Som ambiente.

95	21'15"	Plano aberto	Também posicionada do alto, em plongée, uma multidão de pessoas acompanha um carro que anda lentamente entre as ruas aglomeradas. Som ambiente.
96	25'24"	Plano médio	Em contra-plongée, acompanhado de um outro homem ao seu lado, Vieira acena para o povo do piso superior de uma espécie de galpão. Em seguida, aparecem alguns músicos com trajes populares e se posicionam atrás de Felipe Vieira que continua acenando para o povo enquanto fuma. Ouve-se a multidão gritando fora de quadro.
97	25'58"	Primeiríssimo plano	De perfil, Paulo Martins abraça uma mulher que, após o zoom out, percebemos que é Sara com a cabeça apoiada em seu ombro. A câmera desce até enquadrar o rosto de Sara que está com o olhar baixo, enquanto Martins afaga a cabeça dela com sua mão. Lentamente, eles vão girando ainda abraçados e Paulo Martins desce suas mãos até o rosto e as costas de Sara e vira seu rosto por entre os cabelos dela. Som ambiente.
98	26'22"	Plano geral	Ao centro do plano, sentados à mesa, estão Paulo Martins e Sara em uma área externa com pilastras e colunas que parecem emoldurar a cena. A câmera, em zoom-in, aproxima-se devagar do casal sentado à mesa. É perceptível um movimento livre e de câmera no ombro, sem o uso do recurso de traveling, enquanto ouvimos, pela voz do

			poeta as seguintes palavras: <i>E vencemos! As coisas que vi naquela campanha... Uma tragédia muito maior do que nossas forças. Na calma da mesma varanda onde tínhamos planejado em festa a luta..</i> Não é perceptível se ele está falando na cena mesmo ou se uma narração em <i>off</i> .
99	26'51"	Plano detalhe	Em plongée, um cinzeiro e alguns rodeado de papéis são filmados enquanto a câmera percorre a mesa até chegar nas mãos de Sara e Paulo Martins que estão escrevendo algo em suas respectivas folhas. A câmera continua a percorrer o local e sobe acompanhando os braços de Sara, em primeiro plano. Uma mão está apoiada em sua testa, enquanto a outra escreve decididamente. Em seguida, a câmera passa a enquadrar Paulo Martins sentado em sua cadeira em meio primeiro plano, enquanto lê o que escreveu. Enquanto isso, ouve-se, em <i>off</i> , a narração do poeta: <i>eu, agora, ao teu lado, pensava nos problemas que surgiriam e me perguntava: "Como responderia o Governador eleito às promessas do candidato?" Sobretudo, eu perguntava a mim e aos outros: "Como reagiríamos nós?"</i>
100	27'14"	Plano aberto	Em um movimento de quase 180º graus, a câmera enquadra um palanque e uma multidão de pessoas à sua frente.

101	27'27"	Meio primeiro plano	Ao centro, um homem caminha acompanhado de uma multidão de pessoas. Ele para, comunica-se com o grupo de pessoas e caminha em direção à câmera. Parece ser uma manifestação ou uma passeata de algum protesto. Ouve-se, em off, um som com batucadas e misterioso.
102	27'51"	Primeiro plano	De perfil, Vieira sai de dentro do carro segurando um cigarro e olha em alguma direção e caminha de costas para a câmera, até parar em um lugar de perfil para a câmera. De costas também, há alguns guardas parados. Em segundo plano, há algumas casas mais simples. Em off, ouve-se a mesma música da cena anterior.
103	28'06"	Plano conjunto	Em frontal, Aldo, mais à frente, e Paulo Martin, mais ao fundo, caminham em direção à câmera, enquanto ela dá um zoom-out e mostra parte do espaço com um carro parado ao lado esquerdo da tela. Paulo Martins está com um sobretudo e segurando um cigarro. Em off, ouve-se a mesma música da cena anterior.
104	28'10"	Quase meio primeiro plano	Frontal, ao centro do plano, Felipe Vieira está parado segurando um cigarro, enquanto olha fixamente à sua frente. Ao seu lado, estão mais 3 homens e, ao fundo, um carro está estacionado. Em zoom-in, a câmera se aproxima do rosto do governador. Mesmo som em off da cena anterior.

105	28'21"	Meio primeiro plano	De costas para a câmera, o homem que vinha acompanhado de uma multidão sobe em direção a um grupo de homens vestidos como seguranças ou como policiais que também desce em sua direção. Felipe Vieira caminha logo atrás do grupo de seguranças. Em off, o mesmo som da cena anterior.
106	28'33"	Primeiro plano	De perfil, Felipe Vieira gesticula com a cabeça para um dos seguranças que está ao seu lado e o grupo caminha para formar uma barreira na multidão de pessoas da região que acompanhava o homem. Em zoom-out, a câmera vai abrindo e revelando a disposição geral dos personagens na cena. Felipe Vieira permanece de perfil, o homem que lidera a multidão à sua frente, em quase perfil, e o jornalista entre ambos. Ao fundo do plano, os seguranças e a multidão. Mesmo som em off das cenas anteriores.
107	28'45"	Meio primeiro plano	O líder do grupo de pessoas, está de cabeça baixa e em quase perfil. Ao seu lado, estão o jornalista com o microfone e outro homem. Falando para Felipe Vieira, o líder conta a história da relação do grupo com as terras onde vivem e reivindicam permanecer e usufruir das mesmas, mesmo que outros homens que reivindicuem que a terra é de posse deles. A câmera, à medida que o líder expõe a situação, enquadra o rosto do repórter, em quase perfil, e de Felipe Vieira de perfil. Ambos estão atentos à fala do líder que, ao finalizar seu discurso, diz que se a

			justiça determinar a saída deles das terras, eles preferem morrer a deixá-las. Nesse momento, a câmera já voltou a enquadrar o líder.
108	29'46"	Quase meio primeiro plano	Mais à frente, está o líder local de costas, de frente e ao seu lado estão: Paulo Martins, Aldo, Felipe Vieira e o repórter. Paulo Martins se dirige a Felício, o líder local, e pede que ele se acalme e que respeite o governador. Martins encara Felício e caminha em direção a ele, que desce enquanto os dois mantêm o mesmo compasso de frente um para o outro. Felício diz: "Doutor Paulo... Doutor Paulo..." Como se estivesse se sentido acuado. A câmera, em zoom-in, passa entre eles e enquadra o rosto de Felipe Vieira olhando para baixo em segundo plano. Fora de campo, ouve-se Felício dizer: "A gente tem que gritar!" e Martins responde: "Gritar com o quê?".
109	30'04"	Plano conjunto	Felipe Vieira, o repórter, Aldo, Paulo Martins, Felício e dois outros homens estão enquadrados com parte da paisagem ao fundo. Em zoom-out, a câmera vai revelando mais do cenário e da ação dos personagens. Paulo Martins manda Felício calar a boca e diz que sua gente não sabe de nada. O diálogo entre eles começa a ficar mais direto, Felício acusa Martins de ter sido seu amigo e lhe prometer coisas, enquanto Martins o xinga. Felício vai para cima de

			Martins enquanto grita "Não diz isso, não diz isso, doutor Paulo!" Paulo Martins joga Felício no chão e o xinga novamente.
110	30'29"	Meio primeiro plano	Os guardas fazem uma corda de proteção contra a multidão de pessoas locais. A câmera caminha pelos seguranças formando barreira enquanto estão de costas e a multidão de frente para a câmera. Ao fundo do plano, mostra parte da cidade. Som instrumental acelerado em off.
111	30'40"	Plano geral	Ao lado esquerdo da tela, em meio primeiro plano, um casal se beija, só dá pra ver a sombra sinuosa do casal que está no piso superior de uma casa. O homem, que é Paulo Martins, desce as escadas, enquanto a mulher, Sara, vai até o para-peito. Paulo Martins se justifica, dizendo que bateu em um camponês por ter sido ameaçado. Sara também desce as escadas enquanto Martins, que parece estar exaltado por ter bebido, continua descendo as escadas e menosprezando o camponês. A câmera acompanha o movimento dos personagens. Paulo Martins se aproxima da câmera e senta em uma cadeira. Sara caminha atrás, em segundo plano, até chegar perto de Martins e continua menosprezando o camponês e as pessoas da região.
112	31'28"	Primeiro plano	Um grupo de pessoas da região está parada e rezando, as mulheres à frente, algumas com as mãos estendidas aos céus. A câmera

			vai caminhando entre as pessoas, enquanto é possível ouvir as mulheres rezarem "Ave Maria". Quatro homens carregam Felício desfalecido no chão. Ouve-se, em off e por cima da reza, o som de tambores que se assemelha ao barulho de tiros. A câmera acompanha o grupo de homens carregar Felício até outro lugar um pouco mais alto e colocá-lo no chão. O grupo de pessoas caminham atrás, rezando e chorando. Uma mulher chorando abraça Felício no chão, enquanto a câmera se aproxima de ambos. Ouve-se a mulher falar: "Eu bem falava para ele não se meter, parece que foi uma desgraça." e ela continua narrando uma perseguição a eles, seguida do assassinato de Felício.
113	31'37"	Plano americano	Um homem de costas em pé, o repórter e outro homem estão ao lado do corpo de Felício estendido no chão. Ao fundo, a multidão chorando e rezando. o homem ao lado grita: <i>"Foi Vieira o culpado do assassinato, é ele o assassino. Ele prometeu e não cumpriu. As promessas não foram cumpridas. Esse desgraçado traiu a nossa gente. O assassino trabalha para o governo..."</i>. A câmera se afasta e aproxima da ação do homem discursando e do corpo no chão. Em off, ouve-se o som instrumental com ar dramático.

114	32'57"	Primeiro plano	Felício está morto e estendido no chão, com o cocuruto virado para a câmera, sua esposa está deitada sobre ele com a mão segurando a cabeça dele. Ela está chorando de maneira abafada no corpo do líder camponês. Fora de campo, ouve-se o som das rezas sobreposto pelo som instrumental com ar dramático, em off.
114	33'04"	Plano geral	Felipe Vieira e um segurança/guarda estão de costas caminhando pela área externa de uma casa. Eles vão e voltam, como se estivesse pensando ou refletindo sobre algo. O guarda diz que há muita agitação nas ruas e que aguarda as ordens do governador, que lhe responde para não dispersar as manifestações porque todos têm o direito de protestar. O guarda acrescenta que eles terão que escolher entre as bases eleitorais ou os compromissos, tendo em vista que possível culpa do coronel Moreira. Em quase perfil e mais próximo da câmera, Felipe Vieira se senta em um banco e diz que não quer prender o coronel Moreira e o guarda, em pé, adverte-o da repercussão negativa que o fato terá em âmbito federal. Nesse momento, a câmera se aproxima de Vieira sentado e passa a enquadrá-lo em meio primeiro plano. O governador, então, interroga o guarda onde está Paulo (Martins).
115	34'12"	Plano de conjunto	De quase perfil, Felipe Vieira anda apressadamente pelo piso superior do Palácio do Governador (mesmo local das

			sequências iniciais do filme) e vai ao encontro de Paulo Martins que também está agitado e à sua espera. Já um pouco nervoso, Martins se afasta de Vieira de maneira rápida e a câmera dá um zoom-in em sua ação, passa a enquadrá-lo em meio primeiro plano e interpela: <i>"Romper de vez! Deixar o vagão correr solto..."</i>. A cena inicia com o som, em off, de tambores rápidos semelhante às primeiras sequências no Palácio do Governador e some quando Paulo Martins começa a falar.
116	32'25"	Primeiro plano	De perfil, Vieira anda pelo terraço do local. Ao fundo, em segundo plano, vê-se grande área verde da mata atlântica. O governador responde Martins com o rosto voltado para a direção contrária e diz que, primeiro, ele deve demitir os funcionários ("profissionais da desordem") sugeridos por Paulo. Antes do plano se encerrar, é possível ouvir o início da fala de Paulo Martins fora de quadro: <i>"Um homem morreu assassinado"</i>.
117	34'31"	Primeiro plano	Frontal, a câmera se aproxima de Paulo Martins que olha na direção de Vieira e continua sua fala: <i>"A família, todos pedem por justiça!"</i>.
118	34'35"	Meio primeiro plano	Frontal, Vieira olha na direção de Martins, caminha devagar em direção à câmera e diz: <i>"Política se faz com habilidade. Eu sou um governador!"</i>

119	34'38"	Primeiríssimo plano	Frontal, olhando para Vieira, Paulo Martins completa a frase dita pelo governador na cena anterior: <i>"Eleito!"</i> .
120	34'39"	Meio primeiro plano	Quase perfil, Vieira se justifica dizendo que o coronel Moreira e outros fazendeiros financiaram grande parte de sua campanha eleitoral.
121	34'42"	Quase plano americano	Quase perfil, Paulo Martins questiona a Vieira o seguinte: "E eu? E Sara? E os estudantes? Conseguimos o apoio das massas pra quê?". Ele está andando e se aproximando da câmera, abanando as mãos enquanto olha ao seu redor. Som bem suave, em off, dos mesmos tambores.
122	34'52"	Primeiro plano	Quase perfil, Vieira responde a Martins o seguinte: "Eles sabiam dos compromissos..."
123	34'53"	Meio primeiro plano	Quase perfil, Martins continua andando e responde Vieira: "Eu também tenho compromissos... Comigo! Eu não posso admitir tamanha mentira. Eu não sou polícia do seu governo para continuar resolvendo pela força, conflitos que você, você tem obrigação de enfrentar!" À medida que anda e fala, a câmera acompanha seu trajeto.
124	25'18"	Meio primeiro plano	Frontal, um pouco assustado, Felipe Vieira olha na direção de Martins e abre os braços. Neste momento, a câmera dá um rápido e curto zoom-out, deixando Vieira mais isolado em cena, ao revelar mais da locação,

			com o grande pátio superior ao fundo e parte da mata. Então, ouve-se, em off, a seguinte canção: <i>"A praça é do povo como o céu é do condor."</i> Neste momento, a câmera na mão volta a se aproximar de Vieira que está parado fitando Martins e, em seguida, abaixa a cabeça quando chega na outra estrofe da música: <i>"Já dizia o poeta dos escravos, lutador."</i>
125	35'35"	Primeiro plano	Ambos de perfil, Felipe Vieira e Paulo Martins conversam frente a frente. O governador, com a mão direita apoiada sobre o ombro de do poeta, promete a ele mais verbas para as escolas, assim que arrumar melhor as coisas do governo. Martins retruca dizendo que as verbas serão para os amigos e aliados de Vieira roubarem. Neste momento, Paulo se vira em ângulo frontal para a câmera, tira a mão de Felipe de seu ombro e diz que a caridade só a dia e agrava mais a miséria. Em seguida, diz a Vieira que um líder precisa de força moral e pede que prenda o coronel Moreira. Felipe Vieira ouve de cabeça baixa, vira-se frontalmente para a câmera e diz que, talvez, Martins tenha razão, mas acrescenta que, dessa maneira, é impossível prendê-lo. Martins interpela qual seria a forma dele e Vieira diz que é melhor esperar para ajudar. O poeta questiona então o que o Vieira vai fazer, a câmera na mão passa se aproxima e enfoca o rosto do governador que coloca o cigarro na

			boca de maneira pensativa e responde: <i>"Repressão policial"</i>. Em primeiríssimo plano e quase perfil, a câmera também se aproxima de Paulo Martins que olha para o lado pensativamente e diz: <i>"Então eu me demito"</i>, ele então respira, começa a andar e continua: <i>"Um dia, quando for impossível, impedir que os famintos nos devorem, então veremos que a falta de coragem, a falta de decisão... O que é que você é, Vieira? Diga! Um líder?"</i> Ao fundo do plano, por cima do ombro direito de Martins em primeiro plano, está a figura de Vieira de perfil e fumando.
126	37'01"	Meio primeiro plano	Interna, de perfil, Paulo Martins está sentado em uma cadeira de balanço, ao lado, de frente para a câmera, está Sara abaixada à altura do rosto de Paulo. De repente, ele se levanta lamentando e se repreendendo por ter ido à praça. A câmera acompanha seu movimento. Martins começa a repetir enquanto anda pela sala: <i>"Vai repelir os agitadores, vai repelir os agitadores."</i>
127	37'15"	Plano de conjunto	De costas, Paulo Martins está com os braços abertos tentando afastar a multidão de camponeses parados em frente a ele e de frente para a câmera. Som ambiente.
128	37'16"	Meio primeiro plano	Interna, frontal, Paulo Martins está em pé mais ao lado esquerdo da tela, enquanto Sara, em quase perfil e segundo plano, está ao lado direito. Paulo Martins começa a lamentar: <i>"Quando a mulher chorava na</i>

			minha frente, sabe quem era o assassino?". Neste momento, ele ergue a mão e aponta o dedo em direção à câmera. Sara se aproxima um pouco mais dele.
129	37'21"	Meio primeiro plano	Externa, frontal, a esposa de Felício deitada no chão, olha diretamente para a câmera (como se estivesse olhando Paulo Martins) e com a mão aberta em sinal de pare, diz desesperadamente: "O culpado é o senhor, doutor Paulo, o culpado é o senhor!". Em off, ouve-se um som instrumental dramático.
130	37'25"	Meio primeiro plano	De perfil, um homem se abaixa até o local onde Felício está morto com sua esposa ao lado e toda a multidão ao redor e grita: "Nós temos é que ir pra praça pública. O culpado tem que pagar por tudo isso. E o culpado disso tudo é o governador Vieira. Alguma coisa tem que ser feita". Em off, ouve-se o mesmo instrumental intenso das primeiras sequências no terraço do Palácio do Governador.
131	37'39"	Meio primeiro plano	Externa, Sara e Paulo Martins estão abraçados e se beijando de perfil para a câmera. Ao fundo, estão várias plantas. Em off, ouve-se o mesmo som instrumental intenso e parte da fala da cena anterior continuar na atual: "Vamos lutar, ele tem que morrer. Alguém tem que pagar por tudo isso". A câmera se aproxima lentamente do casal aos beijos.

132	37'51"	Copa das árvores	Em extremo contra-plongée, a câmera enquadra a copa das árvores e o céu com um branco estourado, em seguida, ela gira sobre seu próprio eixo verticalmente, revelando parte da locação cheia de árvores e mata fechada até mostrar, ao centro do plano, em uma área mais aberta, o casal da cena anterior se beijando de perfil e em plano aberto.
133	37'57"	Plano geral	De quase perfil, com o rosto virado para o céu, em pé e com os braços abertos para e o peito arqueado, Paulo Martins está no centro do enquadramento em um local tomado por árvores e vegetação nativa discursando o seguinte monólogo para ele mesmo: <i>"Mas eu recuso a certeza, a lógica, o equilíbrio... Eu prefiro a loucura de Porfírio Diaz..."</i> . Neste momento, ele se apoia em um barranco próximo.
134	38'06"	Primeiro plano	De perfil, Sara está com o olhar baixo e diz: <i>"Assim é tão fácil"</i> .
134	38'10"	Primeiro plano	De perfil, apoiado em uma pedra/barranco, Paulo Martins responde à provocação de Sara, enquanto a câmera dá um zoom-out: <i>"Fácil? Rompendo com tudo e com todos? Sacrificando as mais fundas ambições."</i>
135	38'23"	Primeiro plano	Frontal, Sara está com o olhar baixo, como se estivesse olhando na direção de Paulo Martins, e o responde provocativamente: <i>"O que sabe você das ambições? Eu queria me</i>

			casar; ter filhos, como qualquer outra mulher. Eu fui lançada no coração do meu tempo. Eu levantei nas praças o meu primeiro cartaz. E eles vieram, fizeram fogo, amigos morreram, me prenderam. E me deixaram muitos dias numa cela imunda, com ratos mortos e me deram choques elétricos. Me seviciaram e me libertaram com as marcas. E mesmo assim, eu levei o meu segundo, terceiro, e sempre cartazes e panfletos, e nunca por orgulho. Era uma coisa maior, em nome da lógica dos meus sentimentos. E se for as ambições normais de uma mulher normal... De que outra ambição posso falar que não seja de felicidade entre pessoas solidárias e felizes?"
136	39'17"	Primeiro plano	De perfil, Paulo Martins, agora, agachado (quase sentado) ouvindo Sara, vira seu rosto e olha para a câmera* e começa a falar: "<i>A fome do absoluto...</i>".
137	39'24"	Primeiríssimo plano	Frontal, Sara também olha diretamente para a câmera* e diz: "<i>A fome.</i>"
138	39'26"	Primeiríssimo plano	Em quase perfil, Paulo Martins vira o rosto na direção de Sara e comenta: "<i>Eu tenho esta fome. Vem comigo, Sara.</i>" Neste momento, Martins começa a caminhar na direção de fala enquanto continua sua fala: "<i>Não fique como os fanáticos à espera das coisas que não acontecem antes que nos acabemos.</i>

			<i>Vem comigo!''</i>. Enquanto caminha e a câmara na mão o acompanha, Sara também passa a ser enquadrada na cena, ambos de perfil e com os rostos muito próximos. Paulo, então, continua sua fala: <i>"A vida está acima da horas que vivemos. A vida é uma aventura!"</i>
139	39'44''	Meio primeiro plano	Interna. Paulo Martins e Sara estão abraçados. Sara está com o rosto virado para a câmara e Paulo com o rosto apoiado em seu ombro direito. Sara diz: <i>"Você não entende. Um homem não pode se dividir assim... A política e a poesia são demais para um só homem... Gostaria muito que você ficasse conosco. Volte a escrever."</i> Neste momento, a câmara já se aproximou mais do casal e, agora, de costas para Sara, enquadra ela de perfil e Paulo Martins, de frente para a câmara, em quase perfil e com o rosto ainda apoiado no ombro de Sara que responde a ela: <i>"Não anuncio cantos de paz. Nem me interessam as flores do estilo. Como por dia mil notícias amargas que definem o mundo em que vivo."</i> Após encerrar sua fala e com o rosto já erguido, Paulo fecha os olhos e aconchega o rosto nos cabelos de Sara que está de perfil e com semblante preocupado. Ele, então, continua: <i>"Sara..."</i>. Sara o responde: <i>"Não me causam os crepúsculos a mesma dor da adolescência. Devolvo tranquilo à paisagem, os vômitos da experiência..."</i>. Paulo Martins se

			aproxima de Sara e responde: <i>"A poesia não tem sentido... Palavras... As palavras são inúteis..."</i> Neste momento, Paulo encosta o rosto no rosto de Sara, ambos em primeiríssimo plano. Em off, começa a tocar uma música instrumental lenta e romântica, eles se beijam e a câmera, lentamente, começa a se afastar deles enquanto se abraçam e se beijam, e fica levemente desfocada.
140	41'38"	Plano aberto	Interior de uma espécie de galeria de lojas, com muita sombra, uma mulher ao centro da tela caminha em direção à luz na parte externa, na rua. Algumas pessoas também estão transitando pelo lugar. Ao fundo, em segundo plano, é possível ver carros passando na rua. Em off, ouve-se a voz de Paulo Martins: <i>"Quando voltei para Eldorado, não sei se antes ou depois. Quando revi a paisagem imutável, a natureza, a mesma gente perdida em sua impossível grandeza. Eu trazia uma forte amargura dos encontros perdidos e outra vez me perdia no fundo dos meus sentidos. Eu não acreditava em sonhos, em mais nada."</i> Neste momento, a câmera na mão que caminhava em direção à rua, sai da sombra e chega de encontro à luz. É possível, agora, visualizar parte de algumas lojas, transeuntes e algumas árvores. Paulo Martins, então, continua: <i>"Apenas a carne me ardia e nela eu me encontrava."</i>

141	42'16"	Primeiro plano	Interior, de perfil, um homem e uma mulher se beijam intensamente. Fora de campo, ouve-se o barulho de um lugar muito agitado com várias pessoas. A câmera vai se afastando do casal e revelando mais do local que parece estar acontecendo uma festa, com várias pessoas dançando, com música alta e alguns músicos tocando ao vivo. A câmera foca em um casal, em segundo plano se beijando, enquanto, em primeiro plano, o músico toca seu instrumento.
143	42'54"	Primeiro plano	Várias pessoas estão se beijando e dançando juntas, toda muito animadas e agitadas. Fora de campo, ouve-se risadas e músicas.
144	42'59"	Meio primeiro plano	Um casal está ao centro da tela, na pista de dança e várias pessoas ao redor. O homem grita: <i>"Eu, Júlio Fuentes"</i> . A mulher parece ser Sílvia. Em primeiro plano, um casal entra em cena dançando. O casal é Paulo Martins e uma outra mulher. Ele segura a cabeça dela e a beija intensamente. Enquanto isso, Júlio Fuentes continua sua fala: <i>"declaro estado de alegria em Eldorado"</i> . Ouve-se, fora de campo, risadas e a música.
145	43'06"	Meio primeiro plano	Julio Fuentes, Paulo Martins e a mulher que ele beijava estão em quase perfil, dançando animadamente. A câmera na mão, acompanha os personagens em cena, aproximando-se e se afastando. Julio Fuentes continua com sua fala: <i>"e saúdo Paulo Martins, poeta e patriota."</i> Neste

			momento, Martins está abraçado com duas mulheres, várias outras pessoas dançam e se aproximam em frente à câmera. Fora de campo, ouve-se risadas e música.
146	43'17"	Plano médio (homem no chão)	Em plongée, um homem rasteja pelo chão junto com outras mulheres. Fora de campo, ouve-se risadas e música.
147	43'23"	Meio primeiro plano	Sílvia e uma outra mulher estão de perfil, de frente uma para a outra. Elas se abraçam. Ouve-se, fora de campo, risadas e música.
148	43'30"	Meio primeiro plano (pessoas no chão)	Duas mulheres e um homem se beijam no chão, enquanto outras pessoas dançam ao redor. A câmera se aproxima deles. Uma mulher, em primeiro plano, dança em frente a câmera e o casal, ao fundo, beija-se. Júlio Fuentes se aproxima do homem que está no chão e tenta levantá-lo. Ao erguer o homem, duas mulheres abraçam Julio por trás e várias outras juntam-se a ele e ao homem erguido que parece estar bêbado. Enquanto isso, Julio comenta "Eis a imagem do homem destruído. Tome, gênio, sustenta essa ruína!". Paulo Martins se aproxima do homem, segura sua cabeça com uma espécie de carinho, ambos se entreolham e se abraçam. Julio as mulheres estão em segundo plano. O homem diz: "Paulo, meu amigo..." Sílvia se aproxima, enquanto o homem e Paulo se separam, Paulo segura ela pela cabeça, assim como segurou o seu amigo anteriormente. Em segundo plano,

			Julio Fuentes diz: "Sílvia, seu homem voltou!". Fora de campo, ouve-se o som de risadas e música.
149	44'33"	Meio primeiro plano (mulher no chão)	Mulher está deitada com o rosto virado ao lado oposto ao da câmera que se movimenta de maneira subverter a referência do espectador e a personagem também se vira e, em ângulo frontal, está com o rosto levemente erguido. Fora de quadro, ouve-se: <i>"Paulo, o meu amigo, voltou."</i>
150	44'42"	Meio primeiro plano	Paulo e Sílvia, em primeiro plano, estão de perfil; Julio, em segundo plano, em ângulo frontal, segura o pescoço de Paulo. Sílvia se aproxima e beija Paulo. O homem que fora erguido por Fuentes, diz: <i>"Larga a minha mulher, seu cachorro."</i> Em seguida, ele separa Sílvia de Paulo e começa a brigar com Julio. A câmera acompanha a movimentação, o homem cai no chão e duas mulheres pulam para cima dele. Fora de campo, ouve-se Julio Fuentes: <i>"Convivemos com os vermes... Mas é um perigo,"</i> . Ouve-se também, fora de campo, risadas e música.
151	44'55"	Meio primeiro plano	Júlio Fuentes continua: "eles podem devorar nossos intestino.". Ouve-se, fora de campo, risadas e música.
152	45'00"	Primeiro plano	Em quase perfil, Sílvia e Paulo Martins se beijam. Fora de campo, ouve-se ainda Julio Fuentes: <i>"As massas. As massas deviam invadir os palácios!"</i> , enquanto o casal se baixa mais forte. Em off, ouve-se, agora, o

			som instrumental mais intenso que já foi usado em cenas anteriores.
153	45'05"	Primeiro plano	Júlio Fuentes, frontal, olha* para a câmera, ri de maneira agitada e sacode a cabeça. Ao fundo do plano, as pessoas dançam. A câmera, lentamente, dá um zoom-in no rosto de Fuentes e, em seguida, rapidamente, dá um zoom-out. Neste momento, ele grita: " <i>As massas, Paulo</i> ", ele ri um pouco e continua: " <i>As guerrilhas</i> ." Ele, então, se vira e vai de contro a Paulo e o abraça e diz novamente: " <i>As guerrilhas</i> ". Paulo está meio tonto e Julio rindo. Várias mulheres dançam ao redor deles. A câmera se aproxima de Paulo Martins que, de perfil, olha para cima. Fora de campo, ouve-se risadas e a música.
154	45'44"	Meio primeiro plano	Exterior. De nuca em quase perfil, Paulo Martins anda por uma praia deserta carregando Sílvia no colo. O céu está cinzento, de forma que o céu e o mar se encontram na linha do horizonte como um só. A câmera na mão se aproxima mais deles, enquadrando-os em primeiro plano. Em off, ouve-se um jazz leve tocar.
155	45'55"	Plano de conjunto	Interior. Em perfil, Paulo está apoiado no corrimão da parte superior de uma escada em modelo de U, enquanto Sílvia está na parte inferior. Ambos se olham, Sílvia se aproxima lentamente de Paulo e se beijam. A câmera na mão se aproxima e sobe os

		primeiros degraus da escada, de forma a enquadrá-los em contra-plongée. Após se beijarem, Paulo sobe as escadas e Sílvia permanece apoiada na parede atrás de si. Em off, ouve-se também o mesmo som de jazz da cena anterior, só que mais baixo. Há vários quadros de arte contemporânea nas paredes. A câmera permanece enquadrando Sílvia apoiada na parede, em contra-plongée. Após Paulo subir, começa a seguinte narração em off com sua voz: <i>"Quando a beleza é superada pela realidade, quando perdemos nossa pureza nestes jardins de males tropicais, quando no meio de tantos anêmicos respiramos, o mesmo bafo de vermes em tantos poros animais, ou quando fugimos das ruas e dentro da nossa casa a miséria nos acompanha em suas coisas mais fatais..."</i> Neste momento, Sílvia já subiu o restante dos degraus logo atrás de Paulo, ao fim da escada, eles dão as mãos e andam lentamente pelo piso superior em frente a algumas estantes com vários livros. A câmera acompanhou o movimento deles e, passou a enquadrá-los, da inferior, em contra-plongée e em perfil. O som do jazz em off já havia se encerrado também. A narração então continua: <i>"como a comida, o livro, o disco, a roupa, o prato, a pele, o fígado em raiva arrebatando, a garganta em pânico, e um esquecimento de nós inexplicável. Sentimos, finalmente, que a morte aqui converge,</i>

			<i>mesmo com forma de vida agressiva.</i> " Neste momento, a câmera ainda em contra-plongée, apesar de ter subido mais alguns degraus, enquadra Paulo e Sílvia já de mãos separadas e mais distanciados um do outro e com um olhar perdido.
156	47'23"	Meio primeiro plano	Interior. Um músico, em quase perfil, toca uma bateria segurando um cigarro na boca, enquanto a câmera se aproxima e começa a fazer uma panorâmica no músico, de forma a revelar parte do local em segundo plano. Já ao fundo do músico, é possível ver um homem com a camisa desabotoada sentado meio caído em uma cadeira. Após, algumas mulheres dançando e outro músico tocando um violoncelo. A câmera passa a enquadrar, ao centro, as mulheres dançando.
157	48'07"	Primeiro plano	Em quase perfil, uma mulher está os braços cruzados ao peito e as mãos até a altura dos ombros que estão expostos. Ela está dançando com o rosto levemente erguido e lentamente. Fora de campo, ouve-se o som da banda tocando uma música lenta e envolvente.
158	48'14"	Meio primeiro plano	Em perfil, Paulo Martins segura o rosto de uma mulher a beija. Em seguida, outra mulher aparece por trás, abraça e o acaricia que, em seguida, vira-se e beija também a outra mulher. A câmera se aproxima e se afasta, realizando um movimento panorâmico e é possível perceber que várias

			outras mulheres também se aproximaram de Paulo Martins. Fora de campo, ouve-se o som da banda tocando uma música lenta e envolvente.
159	48'58"	Tela em branco	A tela está com um branco estourado e, lentamente, uma imagem vai se formando na tela. De costas, em quase perfil, Paulo Martins fecha uma persiana por onde passava a luz que estourou a imagem em um branco completo. Ele se vira e caminha até a cama, onde Silvia está deitada, e começa a beijá-la e acariciá-la com a mão por baixo das cobertas. Ambos se beijam. O jazz que tocava em off desde o início da cena, cessa ao fim dela.
160	49'40"	Meio primeiro plano	Interior do mesmo quarto da cena anterior. Em perfil, Paulo Martins está sem camisa e contra a luz que entra pela janela. Ele está com o telefone na orelha e coloca um cigarro na boca. Em seguida, ele retorna o telefone para o gancho. Em off, sua voz começa outro monólogo: <i>"Mar bravio que me envolve neste doce continente... A este esquecimento posso doar minha triste voz latina,"</i>. Neste momento, ele se vira e abre um jornal com o cigarro ainda na boca. A narração, em off, continua: <i>"mais triste que a revolta, muito mais... Vomito na calle o ácido dólar; avançando nas praças entre 'niños, sucios, con sus ojos de pajaros ciegos.'"</i> Ele fecha o

			jornal e pega um isqueiro para acender o cigarro que segura na boca. Em off, a narração continua: <i>"Vejo que de sangue se desenha o Atlântico, sob uma constante ameaça de metais a jato. Guerras e guerras nos países exteriores. Posso acrescentar que, na luta, um astronauta se deu por achado."</i> De maneira inquieta, ele se desfaz do isqueiro, se vira, apoia uma mão na cintura e outra na cadeira, e fica reflexivo. A narração continua em off: <i>"Todas as piadas são possíveis na tragédia de cada dia. Eu, por exemplo, me dou ao vão exercício da poesia."</i> Neste momento, ele pega uma câmera, se vira até a janela, abre mais a persiana, a luz de fora está completamente estourada, quase não se vê o ambiente externo, exceto por fracas linhas de prédios e telhados.
161	50'46"	Plano médio	Câmera fixa em uma escada de modelo espiral, Sara logo aparece em cena subindo os degraus e com o olhar para cima. Ela está vestindo uma saia até o joelho, com uma camisa mais formal por dentro e um blazer pendurado no mesmo braço que ela segura a alça da bolsa. Atrás dela, aparecem alguns homens de terno subindo as escadas também. Em off, ouve-se a seguinte letra de uma canção: <i>"Sei que você não quer lutar mais. E também não foi para lhe pedir mais"</i>. À medida que sobem pela escada, eles passam bem próximo a câmera, de

			modo que seus rostos são enquadrados em primeiríssimos planos e um pouco desfocados. Um dos homens que sobe, é Aldo.
162	51'05"	Primeiro plano	De perfil, Sara se vira e fica em ângulo quase frontal, apoia em uma porta atrás dela com o olhar suspenso. Em off, ouve-se a continuidade da música iniciada na cena anterior: <i>"Que eu procurei"</i> .
163	51'13"	Plano americano	Em um corredor, um homem de costas está em primeiro plano; em segundo e em quase perfil, está Aldo apoiado em um parapeito e, em terceiro plano, de perfil, Sara está encostada na parede segurando uma blusa com os braços cruzados. De repente, Paulo Martins abre a porta. Em off, começa a tocar uma música: <i>"Eu concordo, é bem melhor assim"</i> .
164	51'19"	Primeiro plano	De perfil, Paulo Martins encosta a cabeça no portal da porta, bem próximo do rosto de Sara que, timidamente, olha para baixo. Em off, a música da cena anterior continua a tocar: <i>"Era tempo. E o tempo fez-se fim"</i> . Ambos abaixam a cabeça em um gesto cúmplice e encostam a testa uma na outra.
165	51'31'	Plano de conjunto	Aldo, apoiado no parapeito, e o outro homem estão olhando na direção de Sara e Paulo Martins. Aldo e o homem se entreolham rapidamente. Em off, a música continua: <i>"Mas saiba, Você..."</i> .

166	51'37'	Plano americano	Mesmo plano no corredor de três sequências anteriores, só que agora, Paulo acena para que eles entrem. A música, em off, continua tocar: <i>"ainda não se foi. Você está em toda parte. Onde eu respiro."</i> Paulo fecha a porta.
167	51'49'	Plano geral	Interior da casa de Paulo Martins. Todos estão na sala. Sara se vira da janela na direção de Paulo, este acena para o Aldo se sentar. Em off, a música continua: <i>"Ou olho, ou sonho. Ou sou. A mudez das coisas, Fala de você"</i>
168	51'59'	Plano geral (Escada)	Plano fixo da escada da casa de Paulo Martins. Aldo aparece em quadro e, em seguida, do alto da escada, aparece Sílvia olhando para baixo. Ainda sem perceber Sílvia, Aldo vira seu rosto de perfil em outra direção, em seguida, se surpreende com ela descendo a escada lentamente até se sentar quadro degraus abaixo e olhar para ele. A câmera acompanha o movimento de Sílvia. Aldo olha para ela curiosamente. Em off, a música continua: <i>"De nós dois, Sem nós dois. Você esqueceu de lembrar... Você... "</i>
169	52'21'	Primeiríssimo plano	Frontal, o rosto de Sílvia está entre dois mastros da escada olhando para baixo. Fora de campo, ouve-se a voz de Sara, enquanto a música toca sutilmente em segundo plano: <i>"Foi o Vieira que me pediu para... Para lhe procurar e explicar"</i> . Sílvia permanece olhando para baixo.

170	52'27'	Plano médio	Em quase perfil, Paulo Martins caminha da parte interna de sua casa para uma área externa. Sara e os homens o acompanha. Sara continua sua fala dizendo que o Vieira não pode fazer tudo sozinho, enquanto Paulo Martins se menospreza e apresenta Sílvia, que acabou de entrar em cena, como sua amante. Sara acrescenta que Vieira foi torturado e que coisas muito graves estão acontecendo, coisas piores do que Paulo teria visto em Alecrim. O poeta responde Sara dizendo que tem escrito sobre a <i>"miséria de nossas almas"</i>. Em off, a música que ainda tocava sutilmente no início da cena, cessa de vez.
171	53'04'	Plano de conjunto	Paulo e Aldo estão sentados. Sara e o homem em pé ao redor deles. Ao fundo do plano, Sílvia está sentada em uma rede observando. A parte exterior à área externa da casa está completamente estourada. Aldo, olhando em direção a Paulo, diz: <i>"Você é um tipo anarquista, mas ainda pode ser aproveitado"</i>. Paulo responde e Aldo continua: <i>"Eu lhe faço uma pergunta: Quando trabalhava para Vieira, pensava em quê?"</i>. Paulo responde: <i>"Mudar Eldorado. Fazer o contrário do que queria Porfírio Diaz..."</i>. Aldo questiona: <i>"O que queria Diaz?"</i>. Paulo responde: <i>"Conservar, como uma múmia..."</i>. Aldo questiona novamente o porquê Paulo deixou Vieira. Paulo Martins responde: <i>"Porque Vieira ainda não tem..."</i>

			<i>Entende? Vieira também não queria mudar nada. Vieira é, no máximo, um paternal... "</i> O homem que está de pé retruca dizendo que não interessam as qualidades pessoais de Vieiras. Paulo o questiona: "<i>Históricas?</i>" e completa: "<i>Em suma, historicamente, Vieira pode salvar Eldorado pode salvar Eldorado do subdesenvolvimento...</i> " O outro homem grita: "<i>Da colonização da Companhia de Explotaciones Internacionales...</i>". Paulo, que já havia se levantado, vira-se em direção à câmera e de costas para as pessoas, acrescenta: "<i>Da Explint! E a Explint permite?</i>".
172	54'03'	Plano de conjunto	Do outro lado da área externa, Sara sentada em um banco em quase perfil, Aldo em perfil ainda sentado ouvem o diálogo de Paulo Martins, em quase perfil, e o homem de costas. Paulo continua: "<i>Vocês deduziram que a Explint permite, é?</i>". Neste momento, se aproxima baixo de Aldo que está sentado e fala isso bem próximo dele. Em seguida, vira-se e senta no mesmo banco que Sara, mas com o rosto virado para a parte externa, onde a luz estourada e, por fim, acrescenta: "<i>Ah, chega de teorias, sabe...</i>". Sara, sem olhar na direção de Paulo, diz: "<i>A Explint apoia Diaz. Mas se Diaz for enfraquecido...</i>". Paulo repete a última frase de Sara: "<i>Se Diaz for enfraquecido...</i>". Sara então propõe: "<i>Se você destruir Diaz...</i>" e Aldo acrescenta: "<i>Usando a imprensa de Júlio</i>

			<i>Fuentes</i>". Sara continua: <i>"Você que conhece toda a vida de Diaz."</i> Paulo se ofende e questiona: <i>"Eu trair Diaz... Você bem sabe que não pode me pedir uma coisa dessas"</i>. O homem, o único de pé, responde rispidamente: <i>"Você tem um compromisso!"</i>. Neste momento, a câmera dá um zoom-in em Paulo que questiona e abraça Sara: <i>"Eu tenho compromissos? Quais? Eu nunca assumi..."</i> Sara se mantém mais rígida ao receber o abraço e, então, diz: <i>"Você sabe, melhor do que eu. Você sabe que todos temos compromissos... Essas coisas você mesmo sabe, você mesmo escreve. Com o tempo..."</i>. Agora, a câmera enquadra somente Sara e Paulo, ambos em primeiro plano, ele ainda próximo do rosto dela. Paulo então diz: <i>"Antes eu queria mudar... E se mudarmos? Mudar, pra quê? Ir pra onde? E com que armas eu vou mudar?"</i>
173	55'23"	Primeiríssimo plano	Em quase perfil, o mesmo homem presente na cena anterior está com o olhar um pouco baixo. Ao fundo, vê-se parte da paisagem estourada. Fora de campo, ouve-se a voz de Sara: <i>"Recebi o do da voz, destas carnes fustigadas"</i>.
174	55'31"	Primeiríssimo plano	Em perfil, Aldo está com o rosto baixo e lentamente levanta o olhar para seu lado esquerdo. Fora de campo, a narração de Sara continua: <i>"destes olhos que sugaram muitas léguas caminhadas."</i>

175	55'37"	Primeiríssimo plano	Com o rosto quase frontal, Sílvia tem o olhar mais alto. Ao fundo, em segundo plano, vê-se algumas folhas se movem ao vento leve. Fora de campo, Sara continua: <i>"Neste esquecer horizontes que outros poetas buscaram..."</i>
176	55'44"	De baixo para cima (Alto de uma torre de metal)	Em zoom-out e em completo contra-plongée, a câmera vai abrindo e revelando mais de uma torre de metais. Resquícios de fumaça/névoa passam por entre as grades. O céu, ao fundo, está completamente cinza.
177	55'58"	Plano aberto	De um local alto que parece ser o terraço de um prédio, estão: em primeiro plano, Júlio Fuentes sentado em uma cadeira de ferro, de terno e gravata, com a perna cruzada em de costas para a câmera, mas com o rosto em perfil; em segundo plano, está um Álvaro de perfil, com óculos e blazer escuros sentado em um desnível do chão quadriculado; em terceiro plano, está Paulo Martins em pé, com uma camisa clara andando frontalmente na direção dos outros dois homens; ao fundo, está a torre metálica da cena anterior com só o topo das copa das árvores aparecendo sobre o parapeito do local, junto com bastante névoa. Sem olhar diretamente para nenhum dos presentes, Júlio Fuentes diz que importou os melhores aparelhos e que fará grandes campanhas. Enquanto isso, Álvaro sentado aponta, à sua frente, o local onde nasceu e Paulo Martins continua

			andando na direção deles, e diz com a cabeça baixo: <i>"Até brigar com Diaz"</i> .
178	56'11"	Plano de conjunto	Em primeiro plano, Álvaro continua sentado, só que agora em no chão, em ângulo frontal para e utilizando o desnível para apoiar seu braço. Em segundo plano, Julio Fuentes permanece sentado na cadeira, em quase perfil, e de costas para Paulo Martins que está de pé e de perfil. Ao fundo, é possível ver a silhueta de várias copas de árvores cobertas por uma névoa. Paulo Martins diz que Diaz terá uma nova televisão. Julio questiona ele sobre o dinheiro para o empreendimento e acusa Diaz de ser um senador sem ambições materiais e que chega a ter algo de santo, de gênio ou de mártir... Paulo retruca dizendo que um dia Diaz irá ferir Fuentes.
179	56'32"	Plano do alto (terraço do prédio)	A câmera está posicionada em um local muito alto, talvez na torre que fica próxima ao prédio, pois neste enquadramento, não é perceptível vê-la, como se ela fosse responsável pela câmera subjetiva. É possível ver o terraço do local onde estão os três homens e a região que parece ser distante da cidade, pois não há nenhum indício evidente de habitações, o esboço do que parece ser uma estrada ao lado direito da tela. É possível ouvir Julio dizer: <i>"Nunca... Aliás, eu jantei ontem com o doutor Cassius na Embaixada..."</i> . Paulo responde: <i>"Ele</i>

			<i>visita diariamente seu amigo. Discutem sobre plantas tropicais...</i> " Enquanto isso, Júlio permanece sentado e os outros dois caminham pelo local.
180	56'46"	Meio primeiro plano	Júlio, agora de pé, olha fixamente no que parece ser a direção de Paulo Martins. Ao fundo, vê-se parte da torre e da copa das árvores cobertas por uma névoa. Júlio responde a Paulo dizendo que importou algumas sementes. Em seguida, vira seu rosto para o alto de maneira e diz: "Maravilha!" e completa dizendo que também levou de presente para Fernandez, para os jardins do palácio e que conseguiu novos créditos no Banco Nacional. Diz ainda que Fernandez queria nomear Sílvia embaixatriz da beleza... e é interrompido por Paulo questionando sobre Vieira.
181	57'08"	Plano de conjunto	De perfil, Paulo está com as nádegas apoiadas no parapeito do local e de perfil, enquanto Júlio está de costas para a câmera e de quase perfil. Paulo acrescenta que Vieira é muito mais sério. Júlio o responde dizendo que Vieira é provinciano e demagogo. Paulo o interrompe e diz que Vieira seria capaz de mostrar a farsa e sugere que o país tem outra saída.
182	57'22"	Meio primeiro plano	Álvaro está com o rosto baixo. Ao fundo, vê-se copas das árvores, parte de uma cidade, o mar e algumas montanhas. Fora de campo, ouve-se Júlio questionar Paulo para onde

			seria a saída que ele comentou. A câmera se aproxima do rosto de Álvaro que vira e esboça um leve sorriso.
183	57'30"	Plano médio	Interior. Em ângulo frontal, Júlio Fuentes está sentado na cabeceira de uma longa mesa olhando diretamente para a câmera* e falando ao telefone: <i>"Doutor Cassius viajou? Não assinaram os novos contratos? Mas isso é um absurdo! Um absurdo!"</i> Enquanto a câmera se aproxima de seu rosto até enquadrá-lo em primeiro plano.
184	57'44"	Meio primeiro plano	Álvaro aparece, agora, em ângulo frontal e sem óculos, com Paulo Martins em segundo plano, ao fundo. Álvaro responde ao Júlio, enquanto a câmera se aproxima de seu rosto: <i>"Cortaram os contratos de publicidade"</i> .
185	57'49"	Primeiro plano	Em ângulo frontal, Júlio Fuentes olha diretamente para a câmera* e diz: <i>"De que adianta trabalhar? De quê? Eu quero desenvolver esse paisinho, protejo as artes, faço obras de caridade, coisas úteis!"</i> . Fora de campo, houve-se a voz de Álvaro: <i>"O Paulo, o Paulo lhe avisou."</i> Em seguida, ele aparece no enquadramento de perfil, ao lado de Julio que se vira em direção ao Álvaro e esbraveja: <i>"Cale a boca! O que você entende de negócios? Eu tenho as cartas de um grande jogo."</i> Paulo Martins entra em cena do outro lado de Julio, também em perfil, e acrescenta: <i>"E quando se perde o jogo?"</i> . Neste momento, Julio Fuentes está

			posicionado entre Paulo Martins e Álvaro e, então, olha novamente para a câmera, esboça um leve sorriso, dá um passo à frente entre os dois homens, a câmera se aproxima um pouco mais e ele então diz: <i>"Perder o jogo? Como?"</i>.
186	58'22"	Primeiro plano	De quase perfil, Júlio Fuentes está em primeiro plano. Em segundo e em perfil, está Paulo Martins. Eles conversam sobre Julio conseguir concorrer com empresas nacionais ou estrangeiras, como a Explint. Eles conversam sem olhar diretamente para um para o outro. Quando Julio questiona se a Explint consegue enfrentá-lo, Paulo olha para ele. A câmera então se aproxima do rosto de Paulo que menciona que a Explint já começou sua imposição, cortando anúncios...
187	58'50"	Primeiro plano	Em ângulo frontal, Julio Fuentes olha diretamente para a câmera* com um olhar meio desafiador e diz: <i>"Meu jornal e minha televisão são independentes. Continuarei fazendo uma política nacional."</i>
188	59'00"	Plano americano	Álvaro está em pé atrás de uma mesa, em ângulo frontal, olhando diretamente para a câmera* e com as mãos apoiadas na mesa. Ao fundo, vê uma paisagem tropical pintada na parede com plantas ao redor e o céu ao centro da pintura. Álvaro, então, fala diretamente a câmera*: <i>"O império Fuentes a maior organização econômica de</i>

			<i>Eldorado! O Império Fuentes pretende defender nossas riquezas da exploração da Explint! Mas o império Fuentes se esqueceu de uma coisa: fazer política para se defender da concorrência da Explint."</i> À medida que ele falava, a câmera se aproximava do rosto do personagem, enquanto ele permanece olhando fixamente para a câmera. Fora de campo, ouve-se a voz de Paulo: <i>"E o que foi que você fez até hoje em matéria de política?"</i>
189	59'28"	Plano de conjunto	Em primeiro plano, em plano americano, está: Álvaro, à esquerda da tela, e Paulo Martins, à direita. Ambos estão de costas para a câmera e andando na direção de Julio Fuentes, em segundo plano, que está entre a figura dos dois e com os braços abertos, ele responde à questão que fechou a cena anterior: <i>"Apoiei Fernandez."</i> E Paulo o questiona sobre quem é que mantém Fernandez na presidência; Fuentes responde que é a Constituição e, Álvaro e Paulo retrucam dizendo que é a Explint. Neste momento, ambos estão em cada lado de Fuentes, em perfil. A câmera se aproxima cada vez mais deles, até enquadrar os três homens em primeiro plano. Em seguida, Paulo questiona a Júlio se ele não lê seu próprio jornal.
190	59'38"	Primeiro plano	Olhando para a câmera*, Júlio Fuentes ouve atentamente Paulo Martins, em perfil, dizer bem próximo de seu ouvido: <i>"Anunciei os</i>

			<i>perigos, mas os ricos nunca pensam que um dia podem acordar pobres."</i> Quando Paulo termina de falar, Júlio não está mais olhando para a câmera e está com o olhar abaixado, em seguida, olha novamente e se aproxima da câmera, à medida que levanta e fala: "Fiz tantos favores a Fernandez." Fora de campo, Paulo diz: <i>"Ele prefere os mais fortes [...]"</i>
191	1h00'04"	Primeiro plano	Frontal, Paulo Martins continua a fala da iniciada na cena anterior: <i>"[...] Os filhos da Cidade Luz. Os homens civilizados. E foram eles realmente que o colocaram na presidência, para que ele proteja a exploração das nossas riquezas que você pensa em defender."</i> Neste momento, Paulo Martins para de andar pela enorme sala, olha para a câmera* e continua sua fala: <i>"Todos são muito simpáticos, desde que ninguém os ameace."</i> Após essa fala, olha para baixo e continua: <i>"Júlio Fuentes cresceu... Cresceu tanto, que agora a Explint não o suporta. E, por isso, se a Explint aperta um botão, Julio Fuentes morre."</i> De repente, ao finalizar a fala, Paulo Martins estende sua mão para um lugar, a câmera o acompanha o movimento e revela Júlio Fuentes atrás um pouco desconfortável. A câmera caminha até ele, que está olhando na direção de Paulo, e diz: <i>"Não! Não... Eu não posso morrer! Eu sou mais rico que todo Eldorado junto. Sou dono das minas de ouro, de prata, de urânio. Dono das plantações de frutas, de jazidas de</i>

			petróleo... Das metalúrgicas, das televisões... <i>Eu não posso, eu não posso morrer!</i>". Neste momento, Júlio fala as frases finais olhando diretamente para a câmara* de forma apelativa e preocupada.
192	1h01'12"	Plano geral (do alto)	Do alto do que parece ser uma torre, a câmara, em completo plongée, enquadra um carro parado com as portas abertas, algumas pessoas em volta e umas construções pequenas de telhado branco. Em off, ouve-se uma narração na voz de Paulo Martins: <i>"Há poucos dias, do alto de sua glória, você era o homem mais forte do mundo!"</i> Em seguida, ouve-se a voz de Júlio Fuentes dizer exaltadamente: <i>"Eu preciso de você! De você e de todos! Eu não posso morrer!"</i>. Em seguida, Paulo rigidamente diz: <i>"Tenha medo! Sofra!"</i> À medida que ouve-se a narração, a câmara, em zoom-in, aproxima-se da movimentação abaixo e vai revelando Paulo Martins com os braços apoiados no telhado do carro, Álvaro que está com eles contornando a frente do veículo e Júlio Fuentes em pé, ao lado da porta do motorista, com as mãos na cintura olhando para o alto na direção da câmara*.
193	1h01'27"	Primeiro plano	Em frontal, Júlio Fuentes está olhando diretamente para a câmara*, enquanto duas mulheres estão com a cabeça apoiada em seus ombros e de olhos fechados. Em off, ouve-se a voz de Paulo Martins dizer agressivamente: <i>"Pense!"</i>. Neste momento,

			Júlio esboça um leve sorriso e entra um silêncio de alguns segundos na cena. Em seguida, ele diz: <i>"Explint! Diaz! Fernandez! Destruirei a todos quando for oportuno."</i> A câmera se aproxima lentamente do rosto de Júlio que permanece olhando diretamente para ela e, em seguida, vira seu rosto para uma das mulheres que está apoiada em seu ombro e faz um carinho.
194	1h02'25"	Plano americano	Fuentes, Álvaro e várias mulheres, dentre elas Sílvia, estão ao redor dançando animadamente. Ao fundo, alguns músicos tocam. É perceptível que é a mesma festa de algumas sequências anteriores. Logo em seguida, Paulo Martins entra em cena, abraça e beija uma das mulheres. A câmera se aproxima deles e Julio Fuentes aparece rindo por trás de Paulo Martins e segura em seus ombros, que para de beijar a mulher e começa a beijar outra. Ouve-se o som da banda.
195	1h03'01"	Primeiro plano	Paulo Martins, de perfil, está sentado no chão com Júlio, em ângulo frontal, ao seu lado. Várias pessoas dançam atrás, só é possível ver as pernas delas. Júlio diz a Paulo que ele irá dirigir o jornal e a televisão com total liberdade e plenos poderes. Fora de campo, ouve-se a música da banda.
196	1h03'20"	Primeiríssimo plano	Em quase perfil, Paulo Martins parece meio atordoado, com a mão no rosto. Em off, ouve-se sua voz narrando: <i>"E nem eu mesmo"</i>

			sabia explicar porque investir contra Diaz. Naquele momento ia ferir o homem que tinha feito tudo por mim. Eu começava uma aventura política cujas consequências nem eu mesmo sabia. Mas eu sabia apenas que não aguentava o mundo em que vivia, e que, por isto mesmo, eu tinha de começar a abrir os caminhos, começar a qualquer jeito, mesmo que deixasse os caminhos pela metade, à espera de que outros mais lúcidos que eu pudessem chegar ao fim... Mas, se eu não estivesse morrendo agora, chegaria, também, ao fim." Enquanto a narração acontecia, Paulo já tinha se levantado de maneira trôpega, andando um pouco por entre as pessoas recebendo abraços e toques das mulheres que estavam dançando. Ao fim, ele para com um olhar perdido.
197	1h03'54"	Primeiríssimo plano	De perfil, deitado com o rosto apoiado no chão e com os olhos fechados, Paulo Martins está rastejando na areia segurando uma arma. Em off, ouve-se a continuação na narração iniciada na cena anterior: <i>"Chegaria, porque as minhas raízes não estavam podres... Só de uma coisa eu sabia: Sara, eu ia por amor a você, embora eu estivesse longe, lhe amava mais do que o próprio ódio que eu sentia por Eldorado. E destruir Diaz, Sara, era estar livre e voltar para você... Voltar para as promessas de Vieira. Acreditar no seu amor à pátria."</i> Em seguida, ouve-se, também em off, a voz de

			outra pessoa iniciando uma narração: <i>"Você precisa ligar para Vieira a Júlio Fuentes e destruir Diaz."</i>
198	1h04'25"	Plano de conjunto	A fala iniciada na cena anterior, continua na cena atual: "Você é o único que pode fazer isto.", "Eldorado não pode esperar!". Aldo, o homem, Paulo Martins, Sara e Sílvia estão na área externa da casa de Paulo, a mesma cena já iniciada sequências antes. Paulo Martins está sentado em um banco ao centro, enquanto o homem e Aldo andam ao redor dele. Sara e Sílvia ao fundo. Aldo e o homem discutem e expõem argumentos para que argumentos para que Paulo destrua Diaz por meio da imprensa de Júlio Fuentes. Proposta que Sara tinha sugerido anteriormente e que ele tinha hesitado. Ao fim da fala dos dois homens, Sara, que já havia se aproximado de Paulo Martins por trás, dá-lhe um abraço. A câmara se aproxima do rosto deles. Em off, ouve-se uma música instrumental secundária aos diálogos, dando uma atmosfera de mistério.
199	1h04'44"	Primeiro plano	Externa. Em quase perfil, Diaz está erguido, com o rosto ao vento em cima de um carro em movimento. Diaz está segurando a mesma bandeira preta que apareceu com eles nas cenas anteriores apoiada em seu ombro esquerdo. Ao centro, próximo ao peito, ele segura também o crucifixo com a imagem de Jesus Cristo. Ele está com uma expressão altiva, com o queixo levemente

			erguido e vestindo um terno escuro, com camisa branca e gravata escura. Ao fundo, em segundo plano, é possível ver vários prédios. Em seguida, aparece na tela as seguintes palavras por cima da imagem de Diaz: "TV ELDORADO apresenta". Logo após, aparecem essas outras palavras: "BIOGRAFIA DE UM AVENTUREIRO". Em seguida, Diaz começa a erguer o crucifixo na direção da câmera e aparecem essas outras palavras: "REPORTAGEM DE PAULO MARTINS". Em off, é possível ouvir um som instrumental mais grave com certo grau de suspense/mistério.
200	1h05'08"	Plano geral	Frontal, Diaz está andando por uma corredor de uma área externa com várias plantas e pilares ao seu lado direito e, do outro, pilares e as paredes do prédio. Ele está sorrindo para o local como se houvesse pessoas ali, enquanto anda em direção à câmera e acena para alguns lugares. Em off, é possível ouvir a seguinte narração como se fosse o conteúdo da reportagem de Paulo Martins exposta na cena anterior: <i>"E atenção, senhoras e senhores. Vejam como se fez um político. Vejam como um homem, sem nunca ter contato com o povo, pode se fazer grande e honrado nesta terra de Eldorado."</i>
201	1h05'20"	Plano fechado	Em uma placa entalhada em pedra e presa ao no muro coberto por plantas, está escrito: "EVOHE BAKKOS". Enquanto isso, ouve-se, em off, o fim da narração da última frase

			iniciada na cena anterior. A câmera, então, move-se pelo muro até mostrar o busto do deus do vinho, Baco, que está sorridente, com uvas penduradas em seu ombro e, à medida que a câmera sobe gradativamente, revela, em contra-plongée, Porfírio Diaz sentado nos ombros da escultura e com a o queixo e os braços apoiados no cocuruto de Baco. Ouve-se, uma música orquestral em off.
202	1h05'33"	Plano fechado	De perfil, uma mão está segurando uma arma apontada para baixo. À medida que a mão vai levantando a arma, a câmera se afasta e vai revelando Diaz empunhando a arma. Ele está em um jardim. Ao fundo do plano, é possível ver a escultura de outro busto. Lentamente, Diaz aponta a arma para o alto e a câmera se aproxima dele novamente. Em off, ouve-se uma espécie de ópera.
203	1h05'58"	Plano americano	Frontal e bem ao centro da tela, Diaz está abraçado por várias plantas em que é possível ver seu rosto parcialmente iluminado pela luz solar e sua mão estendida na altura próxima ao seu peito e empunhando a arma. A cena é bastante contrastada com jogo de luz e sombra. A câmera se aproxima de Diaz que está esboçando um leve sorriso e olhando para sua direita, em direção à parte do rosto que está iluminado. Em off, ouve-se o som de uma orquestra.

204	1h06'12"	Plano americano	Frontal, Diaz está caminhando pelo jardim e as folhas de várias plantas estão próximas dele. Ele está com a roupa um pouco desfeita, sem blazer, com a gravata frouxa e a camisa com o colarinho aberto. Ele está segurando a arma com a mão direita e um galho com uma folha grande com a mão esquerda. Ele caminha pelo local e se abana com a folha. A cena começa com o mesmo som orquestral da cena anterior, mas ao fim da cena, ele cessa.
205	1h06'40"	Plano médio	Frontal, Diaz está sentado em um banco do jardim. Está com as pernas cruzadas e as mãos segurando uma na outra em cima das coxas. De seu lado direito, está sombra no banco e de seu lado esquerdo está sol. Seu rosto está majoritariamente iluminado e esboçando um leve sorriso. Em off, ouve-se uma narração de jornal: <i>"Eis as principais manchetes sobre a vida de Porfírio Diaz. 1920. Aparece como líder extremista promovendo greves estudantis. Eleito deputado. 1933. Trai o movimento estudantil e apoia a ditadura de Villa Flores. Nomeado Secretário de Finanças. 1937. Trai Villa Flores e apoia a ditadura de Pancho Morales. Nomeado Secretário de Cultura. 1938. Trai Pancho Morales e apoia a ditadura de El Redentor. Nomeado Secretário do Exterior. 1939. Sugere ao governo comprar material bélico em mãos da Explint."</i> Enquanto a narração vai

			acontecendo, Diaz vai acenando positivamente de maneira a corroborar o que está sendo dito.
206	1h07'19"	Meio primeiro plano	Frontal. No meio do jardim, entre folhas, Diaz está em pé e com as mãos para trás. Em off, a narração da cena anterior continua: <i>"Lucra um milhão de dólares. 1941-1946. Eldorado vai à guerra. Perde treze mil homens. A Explint financia sua eleição para o senado."</i> Neste momento, Diaz que estava com uma expressão mais séria, dá um leve suspiro de lamentação. A narração continua: <i>"1948-1957. O senado depõe El Redentor. Diaz libera a eleição de Fernandez. Força Fernandez a fazer concessões à Explint"</i> . Neste momento, Diaz começa a rir e uma música instrumental ascendente começa a tocar em off.
207	1h07'56"	Plano geral	Frontal. Diaz está de pé, com a mão direita por dentro de seu blazer e a mão esquerda apoiada em uma estátua. Ele olha diretamente para a câmera* que se aproxima dele, enquanto, em off, a narração continua: <i>"Eis, senhoras e senhores, os principais traços deste homem que hoje, sem nunca ter visto povo."</i> Neste momento, ele tira a mão da estátua, que está segurando um cigarro, põe na altura de seu peito e esboça um largo sorriso. A narração continua: <i>"articula a queda de Fernandez e usa, para isso, de todas as armas que o possam levar ao poder. E, para isto, ele lutará usando todas as</i>

			<i>facções e ideias políticas, afirmando, hoje, as mentiras de ontem, negando, amanhã, as verdades de hoje. Eis quem é a imagem da virtude da democracia. Eis quem é o pai da pátria."</i> Neste momento, Diaz já está sorrindo expressivamente e olhando para a câmera.
208	1h08'30"	Plano médio	De costas, Diaz anda por uma sacada de frente para o jardim do local. Ele para e se apoia no parapeito da sacada, segura o rosto com as mãos. Em off, ouve-se o som de tiros como se fosse o de uma guerra. Ele continua andando, segura a cabeça fortemente, como se estivesse angustiado, enquanto a câmera o acompanha. Em seguida, apoia-se novamente no parapeito com as mãos segurando o queixo e com o olhar à sua frente. Em off, a narração de Paulo Martins continua enquanto a câmera enquadra Diaz em quase perfil: <i>"Ele estava morrendo como eu. Estávamos, ambos, sofrendo e, por isto, antes mesmo que ele mandasse me chamar, eu fui vê-lo carregado de ódio e de remorso..."</i>
209	1h09'10"	Primeiro plano	Interior. Em quase perfil, ângulo normal e com rosto baixo, Paulo Martins está encostado em uma parede e sentado. Em seguida, a câmera se afasta dele, ergue-se e passa a enquadrá-lo em plongée. Ao se deslocar, a câmera revela, de costas, um homem olhando para Paulo que, por meio de uma meia panorâmica, é possível ver o rosto

		de Porfirio Diaz que levanta a cabeça e com um olhar triste/preocupado começa a falar e andar: <i>"Eu, é nisto que eu insisto. Eu que lhe dei as primeiras oportunidades. Eu, que tantas vezes fui traído pelos mais sórdidos e desprezíveis! Eu! Eu não poderia ser traído logo por você!"</i> A câmera acompanhava frontalmente e em primeiro plano os movimentos de Diaz que para e olha para sua esquerda e para baixo e continua falando: <i>"E como você me agradeceu? Como?"</i> Após esse momento, ele olha diretamente para a câmera* e fala: <i>"Com a baixa linguagem dos interesses políticos."</i> Em seguida, Diaz olha novamente para baixo, na direção de Paulo, e a câmera o acompanha até mostrar Paulo sentado no mesmo local e com rosto baixo. A câmera se posiciona, enquadra Paulo de perfil e em primeiro plano. Ao fundo, em segundo plano, Diaz se aproxima e senta no mesmo local que Paulo está apoiado e continua a dizer olhando diretamente para Paulo: <i>"O que são os interesses políticos diante da amizade? Diante da amizade não existe nada."</i> Neste momento, Paulo vira seu rosto na direção oposta a de Diaz, enquanto este continua: <i>"Um amigo aceita, sempre aceita o outro, na mais absoluta degradação, um amigo sempre aceita o outro."</i>

210	1h10'40"	Plano de conjunto	Ambos sentados, Paulo Martins está quase deitado na cadeira, enquanto, Porfírio Diaz está ao seu lado. Acima da poltrona há uma haste com luzes que ilumina o local central da cena, onde eles estão sentados. Ao redor do cômodo, está mais escuro. Em seguida, Diaz continua a falar e logo se levanta: <i>"Você não se lembra de nada. De mais nada? E não me pede perdão? Nem mesmo perdão? Não me beija os pés? Quem, senão eu, para salvar Eldorado? Você age em nome de quem? De quê? Que ideais absurdos são esses os seus que geram tanto ódio contra mim? O que é que você quer? Dinheiro? Eu lhe todo o dinheiro que você quiser. Poder? Venha comigo e terá todo o poder. Ah, se eu quisesse... Ah, se eu quisesse agora."</i> À medida que fala, Diaz olha para sua frente, como se estivesse falando sozinho, e caminha por entre salas largas, com muitos espaços vazios e vários bustos em escultura. Enquanto isso, Paulo está bem ao fundo do plano, distanciado de Diaz que se afasta cada vez mais. Nesse momento, Diaz empunha uma arma de dentro do blazer que vestia e segura ela apontada para o alto e continua sua fala: <i>"A política é uma arma para os eleitos. Para os deuses."</i> Ele para e ergue a arma para alto e mantém o olhar altivo.
211	1h11'37"	Plano geral	Frontal, ainda no interior do mesmo salão da cena anterior, só que agora a câmera está mais distanciada de Diaz, de modo que

			revela mais do espaço à sua volta. Ele mantém a arma apontada para cima e continua sua fala: <i>"Os extremistas criaram a mística do povo, mas o povo não vale nada. O povo é vingativo. Se derem olhos ao povo, o que fará o povo?"</i>. À medida que anda, a câmera acompanha Diaz falar de maneira nervosa, exaltada e mantendo a arma empunhada para o alto.
211	1h11'48"	Primeiríssimo plano	Paulo Martins está em quase perfil, ainda sentado no mesmo local das cenas anteriores. É possível ver a mão de Diaz apontando a arma para o rosto de Paulo. Diaz então diz: <i>"Onde está sua consciência?"</i>. De repente, a câmera retrai e abre seu campo para acompanhar a ação, em que Paulo se levanta, tira a arma da sua frente, vira-se e grita para Diaz andando de costas apressadamente: <i>"Nem que você me desse todo outro do mundo!"</i>
212	1h11'55"	Meio primeiro plano	Em quase perfil, Porfírio Diaz olha fixamente na direção de Paulo. A câmera se aproxima de Diaz, de forma a iluminar mais seu rosto e seus olhos. Em off, ouve-se um som instrumental e ascendente com caráter mais inquietante e dramático.
213	1h11'59"	Plano geral	Em frontal, no centro da tela, Paulo Martins está em posição atenta e olhando na direção de Diaz. Na borda esquerda do enquadramento, dá para ver parte da arma apontada para Paulo, enquanto Porfírio Diaz

			entra em campo, de costas para a câmera, empunhando a arma. A câmera na mão acompanha as passadas de Diaz pela amplo salão vazio e com luzes pontuais ao redor. Em off, ouve-se o som de um tiroteio. Diaz tenta mirar em Paulo que se desfia pelas laterais. Ao fim da cena, o som do tiroteio, em off, vai cedendo lugar para uma ópera ascendente que gera mais dramaticidade ao momento.
214	1h12'13"	Meio primeiro plano	Em quase perfil, Paulo Martins correr pra sua lateral esquerda e se apoia em um pilar do salão, em seguida, corre para outro pilar, tentando se desviar de Diaz. Em off, ouve-se o som da ópera que iniciado na cena anterior.
215	1h12'19"	Meio primeiro plano	Em perfil, agachado e apoiado em pilar, Paulo Martins olha assustado na direção de Diaz. O foco da câmera está em Paulo Martins, enquanto ela está posicionada atrás e na lateral de um outro pilar que está levemente desfocado. Em seguida, Paulo Martins se volta para esse pilar, de forma que fica parcialmente escondido, deixando à mostra somente parte de seu rosto e seus dedos apoiados no pilar. Ele se vira e caminha lentamente, em perfil, na direção de Diaz. Em off, ouve-se, agora, o som de tiroteio.
216	1h12'28"	Meio primeiro plano	Em frontal, com o olhar abaixado, Porfirio Diaz está com a arma apontada para alto na direção oposta a de Paulo Martins. A câmera

			se aproxima de Diaz, enquanto seu olhar vai subindo gradativamente e ele diz: <i>"Estamos podres pelos crimes que cometemos..."</i> . Neste momento, a câmera gira lateralmente sobre seu próprio eixo e passa a enquadrar Paulo Martins em primeiro plano. Em seguida, ele diz para Diaz: <i>"Que você cometeu!"</i>
217	1h12'41"	Plano fechado	De perfil, a mão de Diaz está empunhando a arma ainda apontada para cima. A câmera caminha sobre o braço dele até enquadrar seu rosto, em quase perfil e em primeiríssimo plano. Diaz responde a Martins o seguinte com olhar para alto: "Lavei minhas mãos no sangue, mas no entanto, fui humano".
218	1h12'50"	Primeiro plano	Em ângulo frontal, olhando na direção de Diaz, Paulo Martins retruca se aproximando da câmera: <i>"O sangue dos estudantes, dos camponeses, dos operários!"</i> .
219	1h12'53"	Primeiríssimo plano	Em perfil, silhueta do rosto de Diaz é desenhada em contraluz. É possível perceber que ele ainda está com o braço estendido. Virando o rosto em direção à câmera, ele diz rispidamente: <i>"O sangue dos vermes! Lavamos nossa alma. Purificamos o mundo!"</i> Em off, ouve-se o som de um trovão.
220	1h13'03"	Primeiro plano	Em quase perfil, olhando fixamente para Diaz, Paulo Martins tem a arma apontada diretamente para seu coração, em contato

			com seu peito esquerdo. Aproximando-se lentamente de Diaz, ele começa a dizer em tom de revolta: <i>"As nossas riquezas, as nossas carnes, as vidas, tudo. Vocês venderam tudo! As nossas esperanças, o nosso coração, o nosso amor, tudo! Vocês venderam tudo!"</i>
221	1h13'15"	Meio primeiro plano	Ambos de perfil, Porfírio Diaz, que está com a arma apontada para o peito de Paulo Martins, diz ele: <i>"A última chance: diga sim!"</i> A câmera vai se afastando e ampliando campo. Paulo responde exaltadamente: <i>"Uma epidemia, Diaz, uma epidemia! Eu destruo!"</i> . Diaz também responde de maneira exaltada: <i>"Com suas frágeis mãos?"</i> . De repente, Paulo dá um tapa em Diaz com a mão esquerda que retruca também com um tapa com a mão direita. Em off, o som do tiroteio sobreposto a uma ópera começa no momento que eles começam a brigar pela disputa da arma na entrada superior de uma escadaria em que a câmera vai se aproximando deles. Paulo Martins joga Diaz no chão, de maneira a ficar por cima dele, enquanto a câmera enquadra os dois em plongée".
222	1h13'54"	Plano de conjunto	Em contra-plongée, na parte inferior da escada, a câmera enquadra os dois brigando de pé no alto da escada. Paulo Martins está à frente, quanto Diaz por trás tenta apontar a arma para ele. Os dois se separam e continuam a brigar. Paulo Martins faz com

			Diaz deite imobilizado na escada enquanto dá tapas no rosto dele. Em seguida, Paulo deixa Diaz caído no chão e começa a descer as escadas, em seguida, volta e dá mais um tapa em Diaz. O rosto de Paulo Martins está escuro, pois a cena é bastante contrastada. De modo, que várias partes ficam com luzes parciais e outras sombreadas. Em off, ouve-se ainda o som do tiroteio e da ópera. Paulo, então, desce as escadas até sair de campo. Diaz vai se erguendo, começa a falar e gritar: "Sozinho! Paulo, Sozinho!". Diaz aponta a arma para o alto, em contra-plongée, cai novamente nos degraus e se vira de bruço como se estivesse chorando/lamentando. A câmara se aproxima até bem perto dele, de forma a enquadrar seu tronco lateralmente, primeiro plano.
223	1h14'59"	Primeiro plano	É perceptível uma rima visual do fim da cena anterior com o início desta, em que Paulo Martins também é enquadrado lateralmente, em primeiro plano, com o rosto na mesma posição que o de Diaz na cena anterior, só que ao invés do choro, Paulo está rindo. Em segundo plano, é possível ver várias pessoas em uma espécie de comemoração/festa popular na rua. Paulo, então, diz enquanto ergue seu braço direito para o alto: "Um candidato popular!" Sara está em segundo plano, ao seu lado direito olhando lateralmente para Paulo, a câmara abre seu

			ângulo rapidamente em uma espécie de recuo ou zoom-out.
224	1h15'11"	Plano americano	No terraço do Palácio do Governador, ao centro de um arco romano, Vieira está acompanhado de várias pessoas: ao seu lado está o Padre Gil, alguns políticos, camponeses, seu repórter e outras pessoas. Em zoom-out, a câmera vai expandindo o enquadramento e revelando o local composto de várias pessoas difusas em todas as partes do terraço, parapeito, andar inferior, entre outros. Em seguida, aparece: “Encontro de um líder com o povo”. A maioria das pessoas estão em ângulo frontal para a câmera. Algumas estão tocando instrumentos musicais de percussão, entre outros como: tamborins, tambores, bumbos, e etc. Há ainda pessoas com placas erguidas para o alto completamente em branco. O enquadramento do plano está bastante equilibrado, de forma a pegar as partes iguais das laterais do palácio, de forma que Vieira está bem ao centro de um plano aberto dentro do arco romano da construção palaciana. Ao fundo do palácio, em segundo plano, tem toda uma mata/floresta. Todas as pessoas estão festejando.
225	1h15'30"	Plano de conjunto	Ao centro de uma roda de samba, estão dois casais de dançarinos que estão dançando logo à frente de Vieira, Padre Gil e outros homens que o acompanham. Ao redor deles,

			várias pessoas dançam e comemoram. A câmera se aproxima dos dançarinos, de forma, a revelar Vieira em segundo plano e passa enfocar nele quando os dançarinos ficam fora de campo. O Padre Gil aplaude, os outros homens conversam entre si. Ouve-se ainda conversas e a música da escola de samba tocar.
226	1h15'51"	Primeiro plano	No mesmo local da cena anterior e de perfil para Felipe Vieira, o outro senador oferece a Vieira seu apoio para ser o novo presidente e discursa em favor do mesmo em meio à multidão de pessoas. A câmera faz uma curta panorâmica em que mostra Vieira, Aldo até parar no Padre Gil que também começa um discurso religioso sobre traição do apóstolo Judas e apoio do apóstolo Pedro. Ele está enquadrado em primeiro plano. Ao fundo, em segundo, é possível ver várias pessoas ao redor, placas sem nada escrito estendidas. Ouve-se, vozes e som da escola de samba fora de campo.
227	1h16'14"	Meio primeiro plano	De quase perfil, o senador da cena anterior retira um papel do bolso e começa a discursar para os presentes, alguns prestam atenção nele e outros festejam. O discurso é um elogio à modernização e industrialização de lugares "primitivos".
228	1h16'40"	Primeiro plano	Em quase perfil, a câmera mais posicionada para o lado da nuca de Padre Gil que está com as mãos estendidas e diz: "Se não

			fossem os padres, o que seria dessa América? O que seria dos Astecas, dos Incas e dos Maias? O que seria dos Tupis, dos Tamoios, Dos Aimorés e dos Xavantes?" Ao fim, ele grita com as mãos estendidas ao céu: "O que seria da fé?". Em segundo plano, é possível ver o repórter com o microfone da direção de Padre Gil, algumas placas estendidas e a mata. Fora de campo, ouve-se o som da escola de samba.
229	1h17'00"	Primeiríssimo plano	Várias pessoas tocando seus instrumentos ao redor de Felipe Vieira que está em segundo plano sorrindo e acenando alegremente. Ouve-se o som da escola de samba.
230	1h17'13"	Plano Americano	Ao centro da roda, alguns dançarinos dançam samba rodeado pela multidão composta de músicos, do senador, Padre Gil, Felipe Vieira, o repórter entre os outros presentes. Em seguida, o senador entra para o centro da roda e começa a dançar junto com os dançarinos. A câmera se aproxima e se afasta deles, todos estão em ângulo frontal. Ouve-se o som da escola de samba.
231	1h17'42"	Plano Americano	Vários homens dançam e tocam samba em primeiro plano. A câmera passa por eles até enfocar Paulo Martins e Sara abraçados em segundo plano e rodeados de outras pessoas. Vê-se também pessoas segurando placas em branco estendidas ao alto. A câmera passa a enquadrar Sara e Paulo em primeiro e primeiríssimos planos, à medida que eles se

			movimentam ao redor um do outro, numa espécie de dança íntima. Neste momento, em off, ouve-se um som instrumental ascendente. Em um certo momento, a câmera se perde nos cabelos de Sara e, em seguida, amplia o campo enquadrado, se afasta dele e parece se misturar em meio ao movimento das pessoas que rodeiam o casal. Em off, ouve-se uma narração de Paulo Martins como se fossem seus pensamentos: <i>"Qual o sentido da coerência? / Dizem que é prudente observar a História sem sofrer. / Até que um dia, pela consciência, a massa toma o poder..."</i>. Neste momento, Paulo começa a rir e meia panorâmica a câmera passa a enquadrá-lo de nuca recebendo um abraço afetuoso de Sara que está de olhos fechados. Em seguida, a câmera enquadra Paulo em perfil e continua sua narração: <i>"Ando nas ruas e vejo o povo fraco, abatido. Este povo não pode acreditar em nenhum partido. / Este povo cuja tristeza apodreceu o sangue / Precisa da morte mais do que se pode supor. / O sangue que em seu irmão estimula a dor, / O sentimento do nada que faz nascer o amor, / A morte enquanto fê e não como tremor."</i> Enquanto fala, a câmera vai dançando por entre as pessoas mas sempre enquadrando Paulo e Sara juntos.
232	1h19'18"	Primeiro plano	Frontal, em segundo plano, Padre Gil estende os braços em direção a Felipe Vieira enquadrado em primeiro plano, quase perfil

			e um pouco fora de campo. A câmera faz uma panorâmica em Vieira, de maneira a revelar as pessoas à sua volta que estão aplaudindo, cumprimentando e tirando fotos dele. Vieira parece um desconfortável. A câmera se afasta e passa a enquadrá-lo em quase meio primeiro plano. Ouve-se, em off, um som instrumental ascendente.
233	1h19'29"	Primeiro plano	Em primeiro plano, várias pessoas dançam animadas. Ao fundo, em segundo plano e olhando na direção da câmera, mas não diretamente, Sara observa a movimentação, enquanto Paulo Martins está com a parte de cima do corpo deitado num parapeito do local. Em seguida, Sara interpela Paulo: <i>"Por que, Paulo? Por que você mergulha nessa desordem?"</i>. Ele e ri questiona: <i>"Que desordem?"</i>. A câmera se afasta um pouco, de modo a enquadrá-los em quase perfil. Sara, então, responde: <i>"Vieira! Vieira não pode falar!"</i>. Ele continua: <i>"E por mais de um século ninguém conseguirá."</i> Sara diz que Paulo jogou Vieira no abismo e ele lhe responde: <i>"O abismo está aí, aberto. Todos nós marchamos para ele."</i> Sara começa a repetir: <i>"A culpa não é do povo, a culpa não é do povo!..."</i>. Neste momento, ela segura o rosto de Paulo em sua direção e Paulo se vira, em meio à multidão, segura o Senador pelo colarinho e aperta-lhe a garganta e diz em resposta a Sara: <i>"Mas saem correndo</i>

			<i>atrás do primeiro que lhe acena como uma espada ou uma cruz."</i>
234	1h20'17"	Primeiro plano	Em quase perfil, Jerônimo é incentivado por Sara logo que está atrás dele e o sacudindo e pedindo para ele falar: <i>"O povo é Jerônimo. Fala, Jerônimo! Fala!"</i> . Atrás de ambos, está uma multidão de pessoas, algumas com as placas em branco estendidas para o alto. Em off, a música instrumental e ruídos de vozes aumentam.
235	1h20'24"	Primeiro plano	Em frontal, Aldo caminha saindo de dentro da multidão de pessoas, onde se vê vários homens negros, ao fundo, tocando instrumentos e dançando e, atrás deles, toda a vegetação e mata do local. Assim que se aproxima mais da câmera, Aldo saca a metralhadora para cima. No entanto, não se ouve o som da metralhadora. Em off, ouve-se a música instrumental mais alta que na cena anterior e é possível ouvir também o som da festa e da música dos presentes no local. De repente, quando Aldo termina de atirar, faz-se completo silêncio.
236	1h20'33"	Meio primeiro plano	Em quase perfil, o Senador olha para baixo; ao seu lado direito e em segundo plano, Paulo Martins olha para ele. Ao fundo, em terceiro plano, várias pessoas estão segurando as placas em branco para o alto. Logo em seguida, o Senador caminha até Jerônimo, segura em seu ombro esquerdo e

		diz: <i>“Não tenha medo, meu filho. Fale! Você é do povo. Fale.”</i>. O Senador sai fora de campo, enquanto Jerônimo, de perfil, observa tudo. Sara ainda está ao lado dele, o repórter e as pessoas, que estão atrás de ambos, observam a ação. Jerônimo caminha dois passos, a câmera se afasta um pouco e amplia o campo enquadrado, revelando o Senador de frente para a câmera; ao fundo, Felipe Vieira, Paulo Martins, Aldo com a arma em punho, Sara, o Repórter, Padre Gil e uma multidão de pessoas com as placas em branco para o alto. Todos observam Jerônimo que vira seu rosto para os dois lados observando também os presentes. Em seguida, ele para em ângulo frontal e olha diretamente para a câmera*, que se aproxima dele, e diz: <i>“Eu sou um homem pobre, um operário, sou presidente do meu sindicato e estou na luta das classes. E acho que está tudo errado, que o país está numa grande crise. E eu não sei mesmo o que fazer. E o melhor é aguardar a ordem do presidente.”</i> De repente, Paulo Martins que estava um pouco inquieto ao fundo, avança até Jerônimo e tapa sua boca. A câmera se aproxima de ambos e Paulo diz também olhando para a câmera*: <i>“Estão vendo o que é povo? Um imbecil! Um analfabeto! Um despolitizado! Já pensaram um Jerônimo no poder?”</i> Ao fim da fala, a câmera se afasta e, fora de campo, recomeça o som da escola de samba.

237	1h21'41"	Meio primeiro plano	Um homem do povo, em plongée, está andando um pouco mais baixo da altura das pessoas e abrindo caminho por entre elas. Ele parece estar um pouco ansioso com pressa. Fora de campo, ouve-se o som da escola de samba.
238	1h21'56"	Plano fechado	A mão do homem do povo segura pelo braço e puxa a mão de Paulo Martins. A câmera acompanha o gesto, em seguida, passa pelo rosto de Jerônimo, de Paulo Martins até parar no rosto do homem que vinha abrindo caminho por entre as pessoas. Ele, então, começa a gritar: <i>“Um momento! Um momento, minha gente! Um momento!”</i> Em seguida, o som ameniza, a câmera se vira e reenquadra e se aproxima do rosto de Jerônimo em primeiro plano frontal; de Paulo, em perfil, em segundo plano e Sara, ao fundo, com parte do rosto coberto pelo rosto de Paulo. O homem continua sua fala: <i>“Eu vou falar agora. Eu vou falar.”</i>
239	1h22'21"	Meio primeiro plano	Em quase perfil, algumas pessoas olham na direção do homem, enquanto a câmera percorre os presentes e retorna para o rosto do homem que, agora, está acompanhado de uma mulher, segurando em seu ombro esquerdo que está com a camisa rasgada, entreaberta, com o semblante cansado. Do seu lado direito, está Jerônimo olhando para ele. O homem, então, olha diretamente para a câmera* e continua sua fala: <i>“Com licença dos doutores, Seu Jerônimo faz a política da</i>

			gente, mas seu Jerônimo não é o povo. O povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde morar!” Ao terminar a última frase de maneira desesperada, um dos seguranças de Vieira avança batendo sobre o homem, enquanto as pessoas gritam contra esse homem: “Extremista! Extremista! Extremista!”. De repente, o som fora de campo da escola de samba volta a tocar.
240	1h23’01”	Primeiro plano	Em frontal, o Senador olha despercebidamente e, em seguida, começa a ler um discurso em meio à confusão iniciada na cena anterior: <i>“A fome... E o analfabetismo... São propagandas extremistas! O comunismo é o vírus que contamina as flores, contamina o ar, contamina o sangue, a água e a moral.”</i> Enquanto discursa, a multidão está agitada atrás e a câmera amplia o campo, mostrando o homem do povo sendo agredido e tendo uma arma apontada para seu rosto pelo segurança. Padre Gil está com a mão estendida em direção ao homem. O Senador continua seu discurso: <i>“Em Eldorado... Em Eldorado não há fome, não há violência e nem há miséria.</i> Neste momento, o segurança colocou o cano da arma dentro da sua boca do homem do povo.
241	1h23’38”	Primeiro plano	Em ponglée, o homem está desacordado, tendo em sua boca a arma e em sua cabeça a mão do padre. É possível ver parte do crucifixo sobre o corpo do homem do povo.

			Em off, ouve-se barulho de armas sobreposto com o barulho de pessoas, mas a arma na boca do homem não é disparada. A câmera se aproxima do rosto dele até reenquadra-lo em primeiríssimo plano. Ao fim do plano, o silêncio predomina.
242	1h23'43"	Meio primeiro plano	O homem do povo está deitado no chão apoiado no colo de uma mulher, rosto virado para a câmera e com uma corda envolta de seu pescoço. A câmera sobe e revela o Senador com os óculos perto do homem, como se estivesse averiguando algo. Ele coloca os óculos de volta e se levanta. A câmera se afasta, ampliando o campo e revelando Padre Gil em pé ao lado, o Senador no centro do plano, o homem morto estirado no chão e outro um homem com uma câmera filmando o homem morto. Várias pessoas estão ao redor. Há um completo silêncio. Em seguida, Felipe Vieira passa, em primeiro plano e diagonalmente, na frente da câmera e com o rosto abaixado. A câmera o acompanha. Ao fundo, vê-se Sara de costas e Paulo Martins em frontal e com o rosto também abaixado. Felipe Vieira para de costas para a câmera e de frente para Paulo. Todos estão encarando Paulo. A câmera caminha por entre os rostos e para no de Aldo, de perfil, e olhando para Paulo Martins também. Em seguida, Aldo começa a falar e repetir para Paulo: “ <i>A irresponsabilidade política...</i> ”. Fora de

			campo, ouve-se um Estudante dizer: <i>“O seu anarquismo”</i>, enquanto Aldo continua a repetir: <i>“A irresponsabilidade política”</i>. A câmera se vira até o rosto do Estudante que também continua a repetir: <i>“O seu anarquismo”</i>. Em seguida, a câmera recua e passa a enquadrar o Paulo Martins em meio primeiro plano, o Estudante ao fundo, à sua direita e o Repórter à sua esquerda. Placas em branco passam ao fundo do plano enquanto Aldo e o Estudante continuam a repetir suas respectivas frases, enquanto Paulo parece ficar cada vez mais inquieto e incomodado. De repente, ele grita longamente: <i>“Chega!”</i>.
243	1h25'06”	Meio primeiro plano	De perfil, o segurança caminha até Vieira, a câmera o acompanha e amplia o campo, revelando Vieira ao fundo, Aldo à esquerda de perfil e Paulo à direita de costas. Vieira se aproxima levemente de Paulo e diz: <i>“Eu tenho quase cinquenta anos e não perdi a dignidade. Que é mesmo que você, Júlio e os outros querem? Eu não estou aqui para servir de palhaço para esses políticos.”</i> Neste momento, Sara se aproxima de Vieira. Então, Paulo vira de costas para Vieira e o responde: <i>“Se você quer poder, tem que experimentar a luta. Já lhe disse várias vezes que dentro da massa existe o homem. E o homem é difícil de se dominar... Mais difícil que a massa.”</i> Neste momento, Paulo já está reenquadrado em quase perfil,

			olhando em direção ao horizonte, Sara aparece atrás Paulo, Vieira atrás de Sara o segurança atrás de Vieira. Todos estão dispostos em uma diagonal da direita para a esquerda da tela. De repente, Aldo se aproxima de Paulo, em perfil, e diz: <i>"Chega de teorias reacionárias!"</i> Paulo responde: <i>"Reacionárias?"</i> e sai de campo. A câmera se aproxima de Sara e depois de Vieira que diz: <i>"Nós todos fomos longe demais. Talvez agora seja tarde para voltar. Eu entendo..."</i> .
244	1h26'07"	Primeiro plano	De perfil, o homem olha direção de Paulo que está de cabeça baixa e, à medida que a câmera passa por ele, ele se vira e caminha até Sara e diz bem próximo a ela: <i>"O transe dos místicos. Olhe bem nossos olhos, a nossa pele... Se começamos a ver as coisas claras ou somente a violência das mãos..."</i> . Em seguida, ele abaixa a cabeça e a câmera enquadra ambos em primeiríssimo plano, com os rostos muito próximos um do outro mas quase sem se tocar.
245	1h26'56"	Plano aberto	Felipe Vieira caminha da parte interna da casa até a área externa, enquanto a câmera se aproxima com zoom-in, até enquadrá-lo acima dos joelhos. Felipe Vieira olha diretamente para a câmera* enquanto fuma um cigarro, sem o blazer e anda para o outro lado. Em off, ouve-se sua voz dizer: <i>"Todas as vezes em que eu lutei a favor das maiorias necessitadas, eu fui ameaçado das</i>

			<i>formas mais estúpidas. Eu recuei várias vezes..."</i>
246	1h27'21"	Primeiro plano	Em frontal e no centro do plano, Felipe Vieira continua o discurso para Paulo e Sara, cada um ao seu lado: <i>"adiando problemas do presente pra pensar no futuro. Mas eu transfiro o presente pro futuro, eu encontrei apenas um futuro acumulado de maiores tragédias. Por isso é necessário começar a enfrentar agora os inimigos internos e externos de Eldorado."</i> A câmera já havia recuado um pouco e revelado mais de Sara e Paulo, ambos em pé ao lado de Vieira. Neste momento, então, começa a tocar uma música instrumental ascendente em off. Vieira continua: <i>"Unir as massas"</i>. Olha para Paulo e diz ainda: <i>"Romper de vez. Deixar o vagão correr solto."</i> Em primeiríssimo plano, a câmera passa enfocar o rosto de Paulo, em seguida o de Vieira e, por último, o de Sara que está esboçando um leve sorriso enquanto olha para a Paulo. A câmera novamente se afasta e Paulo se vira em direção a ela e anda com o olhar no horizonte. Em off, começa a tocar a mesma música afro-brasileira das primeiras cenas do filme, sobreposta à música instrumental ascendente que permanece tocando. Paulo, então, olha em direção ao alto.

247	1h28'37"	Plano médio	Exterior. Uma multidão de pessoas ergue Felipe Vieira para o alto em comemoração a algo. Ele está em quase perfil, com os braços para o alto na direção de Paulo Vieira que está à sua frente. Ambos estão rodeados de pessoas. A câmera se movimenta por entre as pessoas revelando e encobrindo parte do campo. Sara aparece e desaparece em alguns momentos. Ela também está comemorando. Logo após, em contra-plongée, a câmera se aproxima de Vieira que está no alto. Em off, toca a mesma canção afro-brasileira de outrora que está sobreposta a outra música instrumental misteriosa.
248	1h29'03"	Meio primeiro plano	Interior. De nuca, uma mulher está virada de frente para uma cortina clara e iluminada pela luz externa. Ela está com os braços dobrados e as mãos, aparentemente, à frente de seu tronco. Ela veste uma saia lisa e comprida, com uma blusa de manga comprida colada mais ajustada ao corpo, dando um aspecto esguio ao corpo. Logo após, ela se vira e vemos que se trata de Sílvia. Neste momento, a câmera se afasta e revela mais do local. Sílvia anda de um lado para o outro segurando um copo. Ela parece um pouco preocupada e inquieta. A câmera se movimenta pelo local, em alguns momentos fica contra a luz. De repente, começa uma narração em off na voz de Diaz: <i>"Sabe o que ele queria? Usar toda a imprensa para fazer propaganda extremista,</i>

		usar <i>Vieira em função dessas ideias</i>". Neste momento, a câmera que está caminhando pelo espaço, larga <i>Sílvia</i>, vai para outro cômodo e revela <i>Porfírio Diaz</i> em pé com um copo na mão e <i>Júlio Fuentes</i> sentado em uma poltrona baixa à sua frente. O local é a mansão de <i>Júlio Fuentes</i>. Há vários quadros, poltronas e mobília no estilo mais modernista. Em off, ouve-se uma música instrumental que se assemelha a um jazz sobreposta à narração de <i>Diaz</i> que continua: <i>"Sabe onde ele está agora? Com o presidente, dizendo que o Vieira tem as bases populares. As bases populares."</i> <i>Diaz</i> passa pela, vai para o outro lado do cômodo, deixa o copo em uma estante e, contraluz, vai até <i>Sílvia</i> que está encostada de perfil em uma parede. Ambos estão em plano conjunto e a câmera se afasta mais deles, revelando mais o ambiente, de forma que a silhueta do casal fique mais forte. A voz off de <i>Diaz</i> continua: <i>"Doutor Cassius me procurou pessoalmente para dizer que estava muito decepcionado com você."</i> <i>Diaz</i> larga <i>Sílvia</i> e caminha para a outra diagonal do local gesticulando agitadamente para <i>Júlio Fuentes</i> que, agora, já está de pé e olha de maneira reflexiva para <i>Diaz</i>. Ele se vira, caminha para outro local da enorme sala, em plano médio, ângulo frontal. A câmera passa por uma porta que revela <i>Álvaro</i> ao lado esquerdo apoiado no portal da porta, em perfil. A câmera retorna quando <i>Diaz</i> se vira

			de nuca e caminha novamente na direção de Júlio. Nesse meio tempo, a voz off continua: <i>“Foi ele mesmo forçou Fernandez a usar a liberdade de imprensa mas não pensava que você iria entregar tudo à loucura de Paulo Martins.”</i>. Neste momento, Diaz novamente se vira e caminha na direção de Sílvia e passa a mão esquerda em seu rosto. A câmera passa a enquadrá-los em primeiro plano, em perfil, e ao fundo do plano, entre os rostos de ambos, aparece a figura de Álvaro ainda apoiado na porta. Ele se vira e olha na direção do casal. A câmera passa entre Diaz e Sílvia e caminha até ele, que começa a caminhar por entre outros cômodos mais escuros de maneira mais cabisbaixa. A câmera o acompanha. Enquanto isso, a voz off de Diaz continua, agora, um diálogo entre Diaz e Júlio: <i>“Você entende, Sílvia, porque eles nos acham irresponsáveis? Com razão... A Explint, por exemplo, facilitou a você a compra de todo o maquinário.”</i> Neste momento, a voz off de Júlio entra em um diálogo com Diaz também: <i>“Paulo! Mas Paulo tem alguma coerência política? Afinal, Vieira é um democrata. Democrata! Ele pertenceu ao Partido Extremista na juventude. Você também. Mas eu encontrei Deus!”</i>
249	1h30'11”	Plano médio	De costas, Álvaro parece ter adentrado outro local que parece ser a redação do jornal Aurora Livre. Ele continua andando até a

			mesa de Paulo Martins. Em off, as vozes de Diaz e Julio continuam seu diálogo: <i>"Eu sei, eu sei, mas as cartas estão aí. Estamos em campos opostos. Opostos! Bravo! Bravo! Mas não lhe fica bem esta linguagem de orgulho. Porque você não tem o mínimo do orgulho e da coragem de Paulo. Silêncio, Júlio. Silêncio."</i> Em off, a canção afro-brasileira volta a tocar secundariamente ao som da narração. Em seguida, após o término do diálogo em off de Diaz e Júlio, a voz off de Paulo surge: <i>"Álvaro depois veio a mim contar a traição. Álvaro veio tão morto como eu. Álvaro trazia o nojo de tudo no sangue."</i> Neste momento, Álvaro chega na mesa de Paulo e bate com as mãos na mesa. Ao fundo, na parede tem um imenso mapa mundi fixado. Vários papéis, livros, máquinas de escrever dispostos pelo local. Ao lado da mesa de Paulo, há uma televisão. A voz off de Paulo continua: <i>"As cúpulas revolucionárias... Que palhaçada!"</i>. A câmera caminha até a mesa deles.
250	1h30'47"	Plano de conjunto	Interior, mansão de Júlio Fuentes, ele e Porfírio Diaz estão em pé e em ângulo frontal mais à frente. Ao fundo, em segundo plano, à esquerda, sentados no sofá estão Sílvia e Álvaro. Diaz que está logo atrás e próximo ao ombro de Fuentes fala: <i>"Sabe qual o resultado do pacto de Paulo, Vieira, extremistas? Uma vez Vieira no poder, eles engolirão você."</i> Neste momento, Diaz se

			vira, começa a andar e continua falar: “<i>Eles não respeitam pactos</i>”. Fuentes então o responde dizendo que é um homem de esquerda. Diaz o questiona: “<i>De quê?</i>” e saindo em direção à câmera, levanta o rosto e olha diretamente para a câmera*: “<i>Olha, imbecil, escute... A luta de classes existe. Qual é a sua classe? Vamos, diga!</i>” Neste momento, Álvaro se levanta ao fundo e Fuentes dá alguns passos na direção de Diaz e diz conjecturando: “<i>Se desenvolvermos a indústria, se dermos emprego, talvez...</i>” Diaz, ainda olhando diretamente para a câmera, diz novamente: “<i>Como feras famintas eles desejarão sempre mais, até seu próprio sangue! Eles querem o poder, o povo no poder! Isto nunca! Entende? Nunca!</i>”. Neste momento, a câmera começa a se aproximar de Diaz até enquadrá-lo em meio primeiro plano, enquanto Júlio mantém o olhar baixo na direção de Diaz, Álvaro ainda de pé olhando na direção deles e Sílvia sentada. Porfírio continua sua fala olhando diretamente para a câmera: “<i>Pela liberdade morreremos, por Deus, pelo poder...</i>”
251	1h28’37”	Quase meio primeiro plano	Álvaro em frontal, com o rosto abaixado, Porfírio Diaz e Júlio Fuentes logo atrás dele. Os três personagens formam uma linha diagonal na tela, do canto inferior esquerdo ao canto superior direito. Ambos estão na sala da mansão de Fuentes. Diaz, então, continua a dizer: “Como posso chegar ao

			poder sem a ajuda de Paulo, de Júlio, dos melhores homens? Paulo me traiu há muito tempo. Júlio resiste em me apoiar.” Júlio então o questiona como vai explicar aos sócios dele. Diaz responde intempestivamente: “<i>Não tem que explicar nada! Vamos dar um golpe. Virar a mesa. Fazer história</i>” Neste momento, Álvaro vai para o seu lado esquerdo e se apoia na parede. Júlio questiona sobre as garantias... e Diaz responde que as garantias ele têm. Julio questiona novamente quais seriam as garantias. Diaz diz: “<i>Se houver eleições, Vieira ganha. Se não houver, ganho eu derrubando Fernandez</i>”. Julio questiona: “<i>Somente com suas ideias?</i>” e Porfírio adDiaz o responde: “<i>Não, com a simpatia da Explint... Usando sua máquina de propaganda... A Explint paga...</i>” Nesta hora, ele se vira para Fuentes e finaliza: “<i>Matéria paga...</i>” A câmera se aproxima de ambos, Julio esboça um leve sorriso e, em seguida, olha diretamente para a câmera*.
252	1h33’08”	Meio primeiro plano	Frontal. Álvaro caminha na redação do jornal, enquanto, a voz off de Paulo fala: “Álvaro depois veio a mim contar a traição. Álvaro veio tão morto como eu. Álvaro trazia o nojo de tudo no sangue.”. Neste momento, Álvaro se aproxima da mesa de Paulo.

253	1h33'17"	Quase meio primeiro plano	De quase perfil, Álvaro caminha na redação e fala: <i>“Enquanto o geniozinho da política articulava uma revolução, o Júlio o Diaz...”</i> Fora de campo, Paulo pergunta: <i>“O Júlio, o Diaz?”</i> . Álvaro continua: <i>“Unidos com Explint para derrubar você, Vieira, Fernandez.”</i>
254	1h33'27"	Meio primeiro plano	De quase perfil, Paulo caminha olhando na direção de Álvaro e pergunta: <i>“Você viu?”</i>
255	1h33'32"	Primeiro plano	Frontal, de cabeça baixa, Álvaro caminhando em direção à câmera enquanto ela segue o ritmo dele, responde a Paulo : <i>“Com estes olhos cegos, esta língua muda... Escuta, Paulo, eu não posso fazer nada a não ser lhe aconselhar o exílio.”</i>
256	1h33'41"	Primeiro plano	Frontal, com o rosto preocupado e erguido na direção de Álvaro, Paulo caminha em direção à câmera enquanto a mesma também segue seu movimento, responde: <i>“E eu trabalhando dia e noite, o Júlio...”</i> Fora de campo, ouve-se Álvaro dizer: <i>“A sua ingenuidade...”</i> . Paulo fala de maneira preocupada: <i>“Tanto trabalho, tanto esforço...”</i> .
257	1h33'52"	Plano de conjunto	Álvaro e Paulo caminham por entre os corredores da redação. Álvaro em ângulo frontal e Paulo mais em quase perfil. Entre eles há algumas mesas dividindo os espaços entre os corredores. Álvaro, então, diz: <i>“Mas, no fundo, Júlio e Diaz querem que</i>

			<i>“você largue tudo e volte para eles.” Paulo responde: “E sou eu o sujo, o desprezível sou eu?” Neste momento, a câmera faz um movimento mais ágil e passa a enquadrar somente Álvaro em meio primeiro plano que diz: “Não sei, não me interessa a sua moral. Me interessa sua vida.”</i>
258	1h34'07”	Plano geral	Com ampla profundidade de campo, a câmera está fixa enquadrando grande parte da redação do jornal. De um lado do plano, está Álvaro em ângulo frontal; do outro, está Paulo em perfil, apoiado em um móvel. Entre eles, estão algumas mesas, cadeiras, móveis, entre outros. De repente, Paulo caminha ao centro do plano e grita: <i>“Mas o que interessa é que eu me liberei! E por isso não volto atrás”</i> Neste momento, ele se vira de frente à câmera, enquanto Álvaro que o escutava com as mãos na cabeça, se aproxima de uma mesa, apoia-se nela com a cabeça baixa e questiona Paulo severamente: <i>“Quem se libertou? Quem se libertou?”</i> Neste momento, a câmera caminha e se aproxima de Paulo que responde: <i>“Diaz, Diaz se libertou.”</i>
259	1h34'22”	Primeiro plano	Em plongée, quase perfil, Álvaro está sentado em uma cadeira e girando, enquanto diz: <i>“Suas imagens, seus delírios, você é uma cópia suja de Diaz!”</i>

260	1h34'27"	Meio primeiro plano	De cabeça baixa, em ângulo frontal, Paulo responde: <i>“Não. Diaz é meu inimigo. Diaz não está no meu sangue.”</i>
261	1h34'37"	Primeiro plano	Em leve plongée, de perfil, Álvaro olha para baixo e diz: <i>“É tarde. É tarde!”</i> enquanto a câmera se afasta lentamente.
262	1h34'42"	Primeiríssimo plano	Em leve contra-plongée, Paulo olha para baixo de maneira preocupada e diz: <i>“Com Vieira no poder, ainda podemos resistir”.</i>
263	1h34'44"	Primeiríssimo plano	Frontal, Álvaro diz: <i>“Ele não tem a grandeza dos líderes.”</i>
264	1h34'51"	Primeiríssimo plano	Em leve contra-plongée, Paulo olha para baixo enquanto lágrimas escorrem pelo seu rosto e diz: <i>“Álvaro, não sei, não sei... Eu não quero lhe quebrar a cara!”</i>
265	1h35'01"	Primeiríssimo plano	Frontal, com a cabeça baixa, Álvaro diz: <i>“Quebre! Ela não vale nada. Quebre! Eu não tenho orgulho. Nem vaidade. Nem ambição. Quebre!”</i>
266	1h35'23"	Plano médio	Interior. Paulo Martins está com os antebraços apoiados na mesa e o queixo apoiado nas mãos. Está em ângulo frontal e com o olhar baixo, sentado em uma cadeira de escritório. Na mesa, há vários papéis, telefones e pastas. A câmera se aproxima de seu rosto em plongée e ele fala: <i>“Meu amigo...”</i>

267	1h35'46"	Plano fechado	De costas, a câmera enquadra parte do braço de Paulo Martins e de uma outra mão que se aproxima e segura fortemente seu braço. Em seguida, Paulo também aperta forte as mãos que seguram seu braço. Há uma certa cumplicidade no aperto.
268	1h35'56"	Meio primeiro plano	Paulo está sentado em meio primeiro plano, em quase perfil e apoiado na mesma mesa da cena anterior. Ao seu lado, de perfil, Álvaro segura fortemente o braço de Paulo e diz de maneira embargada: <i>“Meu amigo? Você foi meu amigo? Eu fui seu amigo... Mas você apenas jogou com a minha fraqueza, traindo seu estilo.”</i> Neste momento, Paulo vira sua cabeça na direção oposta à de Álvaro que permanece segurando o braço dele. Paulo, então, responde: <i>“Reaja, reaja.”</i> Álvaro questiona ríspidamente: <i>“Reagir contra o quê e contra quem? Só você pode reagir para sobreviver. Telefone a Júlio e venda a alma.”</i> Neste momento, Álvaro solta o braço de Paulo, vira-se com as mãos no rosto, a câmera se aproxima dele que diz: <i>“Por Sílvia, ela te ama!”</i>
269	1h36'40"	Plano fechado	Com os braços e rosto apoiados na mesa, em ângulo frontal e normal, Paulo Martins tem o olhar horizonte, em seguida, ele vira o rosto para outro lado e diz: <i>“Além do amor, além da vida, é tarde. Irei com Vieira até o fim.”</i>

270	1h37'06"	Meio primeiro plano	Frontal, no lado direito do plano, Álvaro está com o rosto baixo, com a gravata meio frouxa, desabotoando a camisa e falando: <i>“Eu não posso fazer nada diante dos dias de trevas que virão, foi por isto que desisti, foi por isto que morri.”</i> Em seguida, Álvaro tira um revólver por dentro da camisa e estende o braço com a arma na direção de Paulo que ocupa o restante do enquadramento.
271	1h37'29"	Primeiríssimo plano	Exterior. Com o rosto em quase perfil, Sílvia olha o alto tranquilamente, ao fundo, vê-se sombras de folhas e focos de luz. Em off, ouve-se um som de tiro.
272	1h37'30"	Meio primeiro plano	Interior. Em quase perfil, Porfírio Diaz está segurando uma bandeira negra apoiada em seu ombro direito e o um crucifixo na mão esquerda. Enquanto caminha, ele diz: “A democracia é o exercício da vontade do povo. Nós fomos eleitos pelo povo, logo somos delegados da sua vontade.” Em off, começa a tocar uma canção afro-brasileira.
273	1h37'41"	Plano americano	Exterior. Felipe Vieira está andando em um local acompanhado de um grupo de pessoas que estão gritando e comemorando. Percebe-se a presença do Repórter e Padre Gil ao seu lado. Ao fundo, algumas pessoas está Aldo e uma multidão. Enquanto isso, Felipe Vieira discursa com os braços para o alto: <i>“É um tempo de decisões. Os reacionários comerão a poeira da História!”</i>

274	1h37'49"	Meio primeiro plano	Porfírio Diaz, em quase perfil, continua carregando a bandeira negra e o crucifixo, enquanto caminha e fala exaltadamente: <i>"Executemos, pois, nosso dever histórico, pressionando o presidente no sentido de exterminar Vieira e seus agentes, ramificados hoje em todos os cantos de Eldorado!"</i> Ele se aproxima da câmera enquanto fala, em off, ouve-se secundariamente uma canção afro-brasileira.
275	1h38'03"	Plano americano	Vieira caminha com a multidão em comemoração, ao mesmo tempo que continua seu discurso : <i>"Defenderei as nossas riquezas contra o invasor estrangeiro!"</i> . Ouve-se também, as pessoas comemorando.
276	1h38'08"	Plano aberto	Exterior. No centro do plano, Porfírio Diaz está em uma região montanhosa com a bandeira negra apoiada no chão e segurando o crucifixo em outra mão. À medida que a câmera fixa dá um zoom-in, ele discursa sozinho: "O meu desígnio é Deus! A minha bandeira é trabalho! O meu destino é a felicidade! O meu princípio é a pureza de caráter!" Em certo momento, ele começa a andar pela região. Em off e secundariamente, é possível ouvir uma canção afro-brasileira.

277	1h38'21"	Plano de conjunto	Vieira continua caminhando e comemorando com a multidão. Ele também continua seu discurso exaltado: <i>“De braços firmes, de mãos limpas, a consciência tranquila, construiremos uma grande nação.”</i>
278	1h38'32"	Plano aberto	No alto de uma montanha, em contra-plongée, Porfírio Diaz continua segurando a bandeira negra, o crucifixo e discursando sozinho: “A pátria é intocável! A família é sagrada! A minha esperança é um sol que brilha mais...” A câmera fixa, em zoom-in, aproxima-se de Diaz até enquadrá-lo em meio primeiro plano. Ele está com crucifixo estendido ao alto.
279	1h28'37"	Plano de conjunto	Vieira continua caminhando e comemorando com a multidão. Enquanto isso, ele também continua seu discurso exaltado: <i>“Apenas uma força moverá a História e esta força ninguém poderá deter.”</i>
280	1h28'37"	Plano aberto	No alto de outra montanha, em contra-plongée, Porfírio Diaz continua segurando a bandeira negra, o crucifixo e discursando sozinho: <i>“Este sol iluminará nossos passos. Em cada noite há uma aurora. As manhãs não tardam!”</i> A câmera fixa, em zoom-in, aproxima-se de Diaz até enquadrá-lo em meio primeiro plano. Agora, ele está com a bandeira estendida ao alto.

281	1h39'01"	Meio primeiro plano	Vieira continua caminhando e comemorando com a multidão. Enquanto isso, ele também continua seu discurso exaltado: "Esta força, esta força é o povo." Neste momento, ele se ajoelha e estende as mãos ao alto. A multidão o segue animadamente.
282	1h39'05"	Meio primeiro plano	Aldo está em meio a várias crianças e adultos comemorando. Todos gritam "Vieira! Vieira!" Em seguida, a câmera vira 90 graus para a esquerda e mostra Padre Gil gritando o nome de Vieira.
283	1h39'09"	Plano médio	Frontal. Vieira se abaixa com as mãos no chão, a câmera se aproxima dele que se vira e beija a mão de Padre Gil. O Réporter está ao seu lado e a multidão atrás. Em seguida, a câmera passa por entre Padre Gil e o Repórter em direção à multidão ao fundo. Ouve-se as pessoas gritando e comemorando.
284	1h39'21"	Plano fechado	Vieira, em meio primeiro plano, beija a mão de Padre Gil. Em seguida, ele se levanta, estende as mãos para o céu e começa a dizer: <i>"É o povo. É o povo! É o povo!"</i>
285	1h39'37"	Meio primeiro plano	Frontal, Porfírio Diaz está segurando a bandeira negra e o crucifixo em cada mão. Ele começa a dizer: <i>"As manhãs radiosas, vivas, eternas, imutáveis, perenes, infinitas!"</i> Enquanto a câmera fixa dá zoom-in em seu rosto até ficar em primeiríssimo plano. Ele está com o rosto alegre, contente

			e em regozijo. Em off, ouve-se um som instrumental ascendente.
286	1h39'52"	Primeiro plano	Em perfil, Porfírio Diaz desfila em carro aberto, com a bandeira apoiada no ombro direito e o crucifixo estendido pela mão esquerda. O som off da cena anterior, que parece um hino, fica mais forte nesta cena. Diaz está com expressão de felicidade e regozijo.
286	1h40'06"	Plano aberto	Travelling aéreo sob a costa litorânea e as matas de Eldorado. Em off, toca uma música instrumental parecida com um hino.
287	1h40'20"	Plano fechado (janela do carro)	De nuca, é possível ver uma pequena parte lateral inferior da cabeça de Paulo Martins que está dirigindo em alta velocidade em uma rodovia com muito tráfego. O plano enquadra a janela lateral do motorista onde passam vários carros. É possível ver também parte da janela frontal do veículo com a longa rodovia, carros vindo na direção oposta e uma montanha ao fundo do plano. Em off, ouve-se a mesma música da cena anterior.
288	1h40'19"	Plano aberto	Travelling aéreo sob o Palácio de Alecrim, palácio do governador. O palácio está ao centro do plano rodeado por uma mata. Em off, ouve-se a mesma música das cenas anteriores.

289	1h40'25''	Primeiríssimo plano	Frontal, Felipe Vieira está com os olhos baixos de maneira reflexiva. Em off, ouve-se a mesma música instrumental agitada de tambores das primeiras sequências em que o governador aparece no filme andando pelos corredores do Palácio.
290	1h40'29''	Primeiro plano	Frontal, Felipe Vieira ainda com os olhos baixos começa a andar apressadamente pelos corredores do Palácio. Em off, ouve-se a mesma música instrumental agitada de tambores da cena anterior e das primeiras sequências em que o governador aparece no filme também andando pelos corredores do Palácio. Inclusive, ele está com as mesmas roupas dessa sequência, sugerindo que a essa sequência é uma continuação das sequências do início do filme.
291	1h40'33''	Primeiro plano	Felipe Vieira e Sara estão um ao lado do outro em ângulo frontal. Sara está com uma pasta na mão semelhante às primeiras cenas dela no filme. Em off, ouve-se a mesma música das cenas anteriores.
292	1h40'35''	Primeiro plano	De costas, Paulo Martins está chegando de carro no palácio. O interior do carro está escuro, contrastando com a luz externa. Em off, ouve-se a mesma música das cenas anteriores.

293	1h40'36"	Plano geral	No terraço do Palácio, o mesmo grupo de 8 homens das primeiras sequências do filme caminham de um lado para o outro conversando entre eles de maneira exaltada e pouco organizada. Em off, ouve-se o mesmo som da cena anterior.
294	1h40'37"	Meio primeiro plano	Em quase perfil, Felipe Vieira está rodeado de outros homens, dentre estão, Padre Gil, o repórter e outros. A câmera começa uma rápida panorâmica, mas há um corte repentino. Em off, ouve-se o mesmo som da cena anterior.
295	1h40'38"	Meio primeiro plano	Em quase perfil, Padre Gil fala com Felipe Vieira com o dedo apontado para o céu. O grupo de homens permanece ao redor de ambos. A câmera começa uma rápida panorâmica, mas há um corte repentino. Em off, ouve-se o mesmo som da cena anterior.
296	1h40'39"	Primeiro plano	Frontal, Felipe Vieira está com Sara ao lado, em perfil, Padre Gil atrás e várias pessoas ao redor. Em off, ouve-se o mesmo som da cena anterior.
297	1h40'40"	Primeiro plano	Em perfil, Padre Gil gesticula de maneira agitada. Em off, ouve-se o mesmo som da cena anterior.

298	1h40'40"	Primeiro plano	Em quase perfil, o segurança de Vieira caminha pelo espaço. Atrás dele, é possível ver Padre Gil. Em off, ouve-se o mesmo som da cena anterior.
299	1h40'41"	Primeiro plano	Em quase perfil, um capitão dialoga com outro homem. Ao fundo, vê-se o repórter. Em off, ouve-se o mesmo som da cena anterior.
300	1h40'42"	Plano médio	Em frontal, Paulo Martins abre a grande porta adentrando ao Palácio. É possível ver sua silhueta, pois a parte interna do Palácio está escura contrastando com as luzes externas. Enquanto Paulo entra, a câmera se afasta ampliando mais o campo. Essa cena é a mesma das sequências iniciais do filme, só que por outro ângulo. Em off, ouve-se o mesmo som da cena anterior.
301	1h40'43"	Meio primeiro plano	Em perfil, o capitão dialoga com Felipe Vieira. Sara está ao lado de Vieira que está de cabeça baixa. O capitão diz: "Vamos dividir o país". O repórter se aproxima com o microfone. Em frontal, em segundo plano, há um outro homem observando o diálogo. Em off, ouve-se o mesmo som da cena anterior.
302	1h40'45"	Plano médio	Em plongée, quase perfil, Paulo Martins sobe um pequeno lance de escadas para acessar a outra parte do terraço onde está Felipe Vieira e o grupo de pessoas. Fora de

			campo, ouve-se o diálogo: “ <i>Se você der ordens, bombardeamos Eldorado.</i> ” Em off, ouve-se o mesmo som da cena anterior.
303	1h40’47”	Plano americano	Paulo Martins e Felipe Vieira estão de perfil para a câmera e de frente um para o outro. Ao redor de ambos, Sara, o capitão, o Repórter e outro homem acompanham o diálogo. Felipe Vieira segura uma metralhadora estendida sobre suas mãos. A voz off de Vieira diz o seguinte: “ <i>O sangue não tem importância...</i> ” Em off, ouve-se o mesmo som da cena anterior.
304	1h40’49”	Meio primeiro plano	Frontal, Vieira está rodeado de pessoas. A situação parece caótica, o Repórter está perto tirando fotos. A câmera tem um movimento acelerado, com panorâmicas rápidas. Vieira e Sara estão preocupados. Em off, ouve-se um diálogo entre as vozes de Vieira e de Paulo: “ <i>Já disse, o sangue da massas é sagrado! Será o começo de nossa história.</i> ” A câmera se aproxima do rosto de Vieira que olha para todos os lados. Em off, ouve-se o mesmo som da cena anterior junto de uma música afro-brasileira.
305	1h40’54”	Meio primeiro plano	Pedro Gil está entre dois homens, todos estão de cabeça baixa. Em off, o diálogo entre as vozes de Paulo e Vieira continua: “ <i>Se perdermos, Diaz subirá ao poder.</i> ” Em off, ouve-se o mesmo som da cena anterior junto de uma música afro-brasileira.

306	1h40'57"	Meio primeiro plano	Paulo e Vieira estão de frente para a câmera. Sara, de perfil, conversa com Paulo. O microfone do repórter aparece no canto direito do enquadramento. Paulo aponta algo na pasta de Sara e diz: <i>“Está vendo, Sara, que era o nosso líder? O nosso grande líder”</i> . Paulo fala isso se virando para Vieira que está olhando para o alto. Em off, ouve-se o mesmo som da cena anterior. Em off, ouve-se o mesmo som da cena anterior junto de uma música afro-brasileira.
307	1h41'05"	Primeiro plano	Sara, de perfil, está olhando para Paulo Martins, de nuca, enquanto ele dirige aceleradamente na estrada. Por meio do vidro dianteiro, é possível ver alguns guardas na estrada gesticulando para parar o carro. Em off, ouve-se a voz de Vieira: <i>“Cumpra as minhas ordens. Dispersem os resistentes!”</i> , secundariamente, é possível a música afro-brasileira que tocava na cena anterior.
308	1h41'08"	Plano aberto	Dois policiais estão em cada lado da pista com suas motos estacionadas, após Paulo Martins furar a barreira policial. A câmera se afasta dos policiais na perspectiva de quem está no carro de Paulo. Em off, som acelerado de tambores.
309	1h41'10"	Primeiro plano	Em quase perfil, um policial está na estrada pilotando sua moto e perseguindo o carro de Paulo. Em off, som acelerado de tambores.

310	1h40'38"	Primeiro plano	Em frontal, Paulo Martins faz uma expressão de dor ao volante do carro, como se tivesse sido baleado. Faz-se um clarão na tela em que é possível ouvir uma espécie de barulho de tiro. Sara, ao lado, olha para ele de maneira preocupada. Em seguida, ouve-se mais barulhos de tiro.
311	1h41'11"	Plano geral	Interior do Palácio Barroco, em que Porfírio Diaz está no meio em uma escada, acompanhado de várias pessoas em um evento que parece ser sua coroação. Frontal, ele veste um longo manto branco, enquanto um homem se aproxima dele com uma enorme coroa. O ambiente é um pouco escuro, com poucos focos de luminárias e lustres ao fundo. É uma cena muito rápida.
312	1h41'11"	Primeiro plano	Paulo e Sara no carro, o mesmo clarão da cena anterior em que eles aparecem. Paulo Martins está com uma expressão de dor por ter sido baleado. Em off, a voz de Paulo diz: <i>“Não é mais possível esta festa de medalhas,”</i>
313	1h41'11"	Plano geral	Mesma cena no interior do Palácio Barroco, em que Porfírio Diaz está no meio em uma escada, acompanhado de várias pessoas. Frontal, ele veste um longo manto branco, enquanto um homem se aproxima dele com uma enorme coroa. O ambiente é um pouco escuro, com poucos focos de luminárias e lustres ao fundo. Algumas mulheres fazem uma dança com os braços ao fundo. É uma

			cena muito rápida. Em off, ainda é possível ouvir a voz de Paulo dizendo: <i>“Não é mais possível esta festa de medalhas,”</i>
314	1h41’12”	Primeiro plano	Paulo e Sara no carro. Paulo está com expressão de dor e Sara muito preocupada. Ouve-se barulhos de tiros.
315	1h40’38”	Plano geral	Mesma cena no interior do Palácio Barroco, em que Porfírio Diaz está no meio em uma escada, acompanhado de várias pessoas. Frontal, ele veste um longo manto branco, enquanto um homem se aproxima dele com uma enorme coroa. O ambiente é um pouco escuro, com poucos focos de luminárias e lustres ao fundo. Algumas mulheres fazem uma dança com os braços ao fundo. É uma cena muito rápida.
316	1h41’12”	Primeiro plano	Paulo e Sara no carro. Paulo está com expressão de dor e Sara muito preocupada. Ouve-se barulhos de tiros.
317	1h41’13”	Plano geral	Mesma cena no interior do Palácio Barroco, em que Porfírio Diaz está no meio em uma escada, acompanhado de várias pessoas. Frontal, ele veste um longo manto branco, enquanto um homem se aproxima dele com uma enorme coroa. O ambiente é um pouco escuro, com poucos focos de luminárias e lustres ao fundo. Algumas mulheres fazem uma dança com os braços ao fundo. É uma cena muito rápida.

318	1h41'14"	Primeiro plano	Paulo e Sara no carro. Paulo agoniza e Sara está muito preocupada.
319	1h41'16"	Plano de conjunto	Mesma cena no interior do Palácio Barroco, em que Porfirio Diaz está no meio em uma escada, acompanhado de várias pessoas. Frontal, ele veste um longo manto branco, enquanto um homem se aproxima dele com uma enorme coroa. Ao seu lado, é possível ver agora um homem com um hábito e um cálice levantado. Do outro lado, uma mulher vestida de branco tem as mãos estendidas ao céu. O ambiente já está um pouco claro que nas cenas anteriores. Algumas mulheres fazem uma dança com os braços ao fundo, entre elas está um homem que parece ser Julio Fuentes. O enquadramento está mais próximo dos personagens. Em off, ouve-se a voz de Paulo dizendo: <i>“este feliz aparato de glórias... Esta esperança dourada nos planaltos. Não é mais possível esta festa de bandeiras com Guerra e Cristo na mesma posição. Assim não é possível, a impotência da fé,”</i> . Em off, também é possível ouvir um som instrumental mais leve ao piano. Enquanto isso, a câmera vai se aproximando e focando a coroa em primeiro plano e Porfirio Diaz em segundo plano e contra-plongée.
320	1h41'31"	Primeiro plano	Frontal, em leve contra-plongée, Júlio Fuentes está vestido com um smoking e braços cruzados. Júlio está gargalhando,

			enquanto a câmera fecha o enquadramento em seu rosto. Ao fundo, as mulheres dançam com os braços estendidos ao alto. Em off, é possível ouvir a música instrumental ao piano e a voz de Paulo dizendo: <i>"a ingenuidade da fé... Não é mais possível... Somos infinita, eternamente filhos das trevas,"</i>
321	1h41'43"	Plano americano	Frontal, Porfirio Diaz sobe as escadas do Palácio Barroco vestido em seu manto real. Ao seu lado, subindo as escadas também, estão Sílvia o braço passado no braço de Júlio Fuentes. Sílvia está com um longo vestido branco. Do outro lado, um homem de hábito e com o cálice também sobe as escadas. Todos estão com um semblante alegre. Nas extremidades, algumas mulheres estão com os braços estendidos. Ao fundo, em segundo plano, há algumas pessoas vestidas com roupas exuberantes. Em off, ainda é possível ouvir a música instrumental ao piano, agora, um pouco mais dramática e a voz de Paulo dizendo: <i>"da inquisição e da conversão! E somos infinita e eternamente filhos do medo."</i>
322	1h41'49"	Meio primeiro plano	Em quase perfil, Paulo está se arrastando de costas na escada tentando subir os degraus. Ele está com a camiseta aberta, bastante suado e um pouco perturbado. Ele segura uma metralhadora na mão direita. Em off, a voz do próprio Paulo continua: <i>"da sangria no corpo do nosso irmão! E não assumimos</i>

			a nossa violência, não assumimos as nossas ideias, como ódio dos bárbaros adormecidos que somos. Não assumimos o nosso passado, tolo, raquítico passado, de preguiças e de preces". Em off, ouve-se também a música instrumental ao piano.
323	1h42'07"	Plano geral	Frontal e contra-plongée. No alto da escadaria, Porfirio Diaz está sendo coroado. Há várias pessoas ao seu redor. Dentre elas, Júlio está em pé ao seu lado, Sílvia está sentada na escada próximo aos pés de Diaz, algumas mulheres e crianças também estão sentadas na escada. Vários homens vestidos de soldados, com trajes ostensivos, cheios de brilhos, bordados, chapéus exuberantes, com penas. Estes soldados estão portando uma espada e apontada ao alto na direção de Diaz como se fosse uma saudação de respeito por sua coroação. No alto e no fundo do plano, algumas mulheres estão de pé e com braços estendidos ao alto. Enquanto isso, a câmera se aproxima lentamente de Diaz, ainda em contra-plongée, enquanto ele fala e discursa, mas não há som nenhum, só sua boca gesticulando. Enquanto isso, em off, ouve-se a música instrumental ao piano e o discurso de Paulo: <i>"uma paisagem, um som sobre almas indolentes... Essas indolentes raças da servidão a Deus e aos senhores. Uma passiva fraqueza típica dos indolentes. Ah, não é possível acreditar que tudo isso seja verdade! Até quando suportaremos? Até</i>

			<i>quando além da fé e da esperança suportaremos? Até quando, além da paciência, do amor suportaremos? Até quando além da inconsciência do medo"</i>
324	1h42'37"	Meio primeiro plano	Interior do Palácio Barroco. A silhueta de Paulo, em perfil e cabeça baixa, aparece em meio às pessoas presentes na coroação de Diaz. Em primeiro plano, aparece um homem rindo exageradamente e apontando em alguma direção. Neste momento, a câmera se afasta um pouco e gira para o lado esquerdo em uma curta e rápida panorâmica. Enquanto isso, em off, ainda ouvimos a voz de Paulo discursar: <i>"além da nossa infância e da nossa adolescência, suportaremos..."</i> Após a rápida virada de câmera, aparece Porfírio Diaz no alto da escada em meio primeiro plano e em contra-plongée, vestido com longo manto branco e um usando um enorme anel. Ouve-se barulhos de tiros e Diaz e o homem com hábito parecem ser atingidos, suas expressões são de susto e de dor. Diaz começa a cair. Em off, ouvimos a voz de Paulo com seu discurso que, agora, não é possível entender o que ele diz e junto aos sons de tiros que não dá para saber se é em off ou fora de campo.
325	1h42'49"	Primeiro plano	Exterior. Sara abraça Paulo Martins de costas. Eles estão em uma estrada e com expressão de desespero. Em off, ouve-se se tiros, uma música instrumental e Paulo

			Martins diz: <i>"O que prova a sua morte, o quê?"</i>
326	1h42'49"	Primeiro plano	Interior. Em quase perfil, sentada na escadaria do palácio, Sílvia grita desesperada. Em off, ouve-se se tiros, uma música instrumental e a voz off de Paulo Martins discursando: <i>"O que prova a sua morte, o quê?"</i>
327	1h42'49"	Primeiro plano	Exterior. Sara abraça Paulo Martins de costas e mais forte. Eles ainda estão em uma estrada e com expressão de desespero. Em off, ouve-se se tiros, uma música instrumental e Paulo Martins diz: <i>"O que prova a sua morte, o quê?"</i>
328	1h42'50"	Primeiro plano	Frontal e interior do Palácio Barroco. Sílvia ainda sentada nas escadas, grita de desespero. Um homem parece cair aos seus pés.
329	1h42'50"	Primeiro plano	Exterior. Sara abraça Paulo Martins de costas e mais forte. Eles ainda estão em uma estrada e com expressão de desespero. Paulo olha para o céu de maneira assustada. Em off, ouve-se se tiros, uma música instrumental.
330	1h42'50"	Meio primeiro plano	Interior. Em quase perfil, Paulo pega a coroa. Em off, ouve-se se tiros, uma música instrumental.

331	1h42'51''	Primeiro plano	Exterior. Sara abraça Paulo Martins de costas e mais forte. Eles ainda estão em uma estrada e com expressão de desespero. Paulo olha para o céu de maneira assustada. Em off, ouve-se se tiros, uma música instrumental.
332	1h42'51''	Plano fechado	Interior. A coroa é erguida por Paulo em contra-plongée. O rosto de Paulo ocupa uma pequena parte no enquadramento. Em off, ouve-se se tiros, uma música instrumental. Voz off de Paulo dizendo: <i>"O triunfo da beleza e da justiça"</i> .
333	1h42'51''	Meio primeiro plano	Exterior. Sara abraça Paulo Martins de costas e mais forte. Eles ainda estão em uma estrada e com expressão de desespero. Em off, ouve-se se tiros, uma música instrumental. Paulo grita: <i>"O triunfo da beleza e da justiça"</i> .
334	1h42'52''	Meio primeiro plano	Interior. Quase de costas, Paulo segura o rosto de um homem de maneira cuidadosa. O homem segura algo. Em off, ouve-se se tiros, uma música instrumental. Voz off de Paulo dizendo: <i>"O triunfo da beleza e da justiça"</i> .
335	1h42'52''	Meio primeiro plano	Exterior. Sara abraça Paulo Martins de costas e mais forte. Eles ainda estão em uma estrada e com expressão de desespero. Em off, ouve-se se tiros, uma música

			instrumental. Paulo grita: <i>"O triunfo da beleza e da justiça"</i> .
336	1h42'51"	Plano fechado	Interior e em contra-plongée, Paulo estende a coroa ao alto e solta para cair no chão. Em off, ouve-se se tiros, uma música instrumental. Voz off de Paulo dizendo: <i>"O triunfo da beleza e da justiça"</i> .
337	1h42'53"	Meio primeiro plano	Exterior. Sara abraça Paulo Martins de costas e mais forte. Eles ainda estão em uma estrada e com expressão de desespero. Em off, ouve-se se tiros, uma música instrumental. Paulo grita: <i>"O triunfo da beleza e da justiça"</i> .
338	1h42'54"	Meio primeiro plano	Contra-plongée, Paulo está com a cabeça baixa, camisa aberta e um pouco suado. Ele se vira. Em off, ouve-se se tiros, uma música instrumental. Voz off de Paulo dizendo: <i>"O triunfo da beleza e da justiça"</i> .
339	1h42'55"	Meio primeiro plano	Exterior. Sara abraça Paulo Martins de costas e mais forte. Eles ainda estão em uma estrada e com expressão de desespero. Paulo Martins grita forte em direção ao alto. Em off, ouve-se se tiros, uma música instrumental. Paulo grita: <i>"O triunfo da beleza e da justiça"</i> .

340	1h42'55"	Movimento rápido de câmera seguido de Primeiro plano.	Em um rápido movimento panorâmico de câmera no interior do Palácio Barroco, Porfírio Diaz aparece altivo, em contra-plongée e primeiro plano, olhando para o alto no exato momento em que é lentamente coroado. À medida que a coroa vai sendo colocada em sua cabeça, ele vai descendo o rosto e olhando diretamente para a câmera* e diz exaltadamente: <i>“Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra. Botarei estas históricas tradições em ordem! Pela força, pelo amor da força! Pela harmonia universal dos infernos, chegaremos a uma civilização!”</i> Após discursar, a câmera se aproxima mais de seu rosto em primeiríssimo plano e ele esboça um leve sorriso diabólico. Em seguida, a iluminação de seu rosto fica gradativamente mais forte, ele arregala os olhos e abre levemente a boca sorrindo. Em off, ouve-se a voz de Sara dizer: <i>“O que prova a sua morte, o quê?”</i>
341	1h43'38"	Meio primeiro plano	Exterior. Sara abraça Paulo Martins de costas tentando segurá-lo. Eles ainda estão em uma estrada e com expressão de desespero. Sara diz para Paulo: <i>“O que prova a sua morte, o quê?”</i> Ele responde: <i>“O triunfo da beleza e da justiça!”</i> A câmera se afasta deles, abre mais o campo de enquadramento e revela que Paulo está segurando uma metralhadora em sua mão, enquanto Sara tenta segurá-lo abraçando-o por trás. É possível ver que eles estão em

			uma estrada perto de uma praia, pois a estrada divide um espaço cheio de areia. Em off, ouve-se som de tiros, enquanto Paulo se vira para a direção da câmera, sai andando de maneira trôpega segurando a arma e Sara o segue atrás. Eles param de andar, a câmera se afasta mais ainda, Paulo se ajoelha no chão e Sara começa a caminhar em direção à câmera deixando Paulo para trás. Em off, ouve-se um som instrumental mais agitado e os barulhos de tiros de metralhadora.
342	1h44'24"	Plano aberto (Céu/areia)	A câmera fixa e plano estático enquadra grande parte do céu e uma pequena parte inferior do plano enquadra a areia. Há uma continuidade estética de cores e de luz entre o céu e a areia, sendo possível distinguir um do outro pela textura. Em off, ouve-se ainda o som de tiros de metralhadoras e a mesma música instrumental da cena anterior. No canto inferior direito do plano, uma figura humana vai surgindo pela linha do horizonte, andando cambaleante. Logo em seguida, percebe-se que se trata de Paulo Martins. Em off, ouve-se um som mais violento, com tiros e bombardeio: som de guerra. Assim que Paulo surge até a altura de sua cintura, é perceptível que ele está segurando uma metralhadora com a mão direita, o vento balança parte de sua camiseta entreaberta. Neste momento, em off, surge um som instrumental mais heroico/misterioso que gradativamente vai

			ficando mais forte e competindo com o som de guerra. À medida que anda e aparece mais em campo, ele vai erguendo o braço e apontando a arma para o céu. Em seguida, ele para com a arma completamente apontada para o céu, vira seu rosto gradativamente para o lado oposto ao do braço estendido com a arma, abaixa o braço, volta a andar cambaleante e passa a ocupar o espaço mais central no enquadramento. Ele dobra seu corpo e cai de joelhos, sempre portando a arma e apontando para o alto. Com o tronco estendido, ele olha na direção da câmera. A música instrumental e o som de guerra continuam em off.
343	1h46'34"	Plano fixo	Atores Joffre Soares (Padre Gil) Modesto de Souza Francisco Reis Francisco Milani Echio Reis Mário Lago Flávio Migliaccio Maurício do Valle Em off, a música instrumental e o som de guerra continuam.

344	1h46'38"	Plano fixo	Paulo Cesar Pereio Thelma Reston Emanuel Cavalcanti José Marinho Zózimo Bulbul Antônio Carnera Rafael de Carvalho Ivan de Souza Em off, a música instrumental e o som de guerra continuam.
345	1h46'43"	Plano fixo	Participação Especial Darlene Glória Elizabeth Gasper Irma Alvares Sônia Clara Em off, a música instrumental e o som de guerra continuam.

346	1h46'43''	Plano fixo	Supervisão Artística Paulo Gil Soares Assistência de Direção Antônio Calmon Moisés Kendler Assistência de Câmera José Ventura Assistência de Montagem Mair Tavares Em off, a música instrumental e o som de guerra continuam.
347	1h46'51''	Plano fixo	Produtores Associados Luiz Carlos Barreto Carlos Diegues Raymundo Vanderley Gerente de Produção Agnaldo Azevedo Assistente Administrativo Tácito Val Quintas

			Em off, a música instrumental e o som de guerra continuam.
348	1h46'54"	Plano fixo	Excertos Musicais Carlos Gomes Villa Lobos Verdi Em off, a música instrumental e o som de guerra continuam.
349	1h46'58"	Plano fixo	Regência Carlos Monteiro de Souza Quarteto Edson Machado Vozes Maria da Graça Sérgio Ricardo
350	1h47'03"	Plano fixo	Figuração de Época Clovis Bornay Modelos Danuza Leão

			Guilherme Guimarães Em off, a música instrumental e o som de guerra continuam.
351	1h47'07"	Plano fixo	Engenheiro de Som Aluizio Viana Montagem de Negativo Paula Cracel Eletricistas Sandoval Doria Viteliano Muratori Em off, a música instrumental e o som de guerra continuam.
352	1h47'11"	Plano fixo	Estúdios de Som Herbert Richers Laboratórios Líder Cinematográfica Em off, a música instrumental e o som de guerra continuam.

353	1h47'15"	Plano fixo	Agradecimentos Banco da Bahia S. A. Banco Nacional de Minas Gerais S. A. Banco Irmãos Guimarães S. A. Banco Industrial de Campina Grande S. A. Em off, o som de guerra cessa e a música instrumental continua.
354	1h47'23"	Plano fixo	Banco Estado do Maranhão Jornal do Brasil Revista Cruzeiro Luta Democrática Em off, a música instrumental começa a finalizar.
355	1h47'29"	Plano fixo	CAIC GB. SAIC DUCAL Escola de Samba Unidos de Lucas Guarda de Vigilância de Caxias

			Em off, a música instrumental finaliza de vez, ao fim dos créditos.

ANEXO III

Etnografia filmica (Decupagem)

Filme: Macunaíma (1969)

Direção: Joaquim Pedro de Andrade

Direção de Fotografia: Guido Cosulich

Plano	Tempo (início do plano)	Tipo	Descrição
1	00'02"	Plano fixo	Kino Classics
2	00'08"	Plano fixo	Lei de Incentivo à Cultura - Ministério da Cultura
3	00'16"	Plano fixo	Petrobrás
4	00'21"	Plano fixo	Petrobrás apresenta
5	00'28"	Plano fixo	realização: Filmes do Serro
6	00'33"	Plano fixo	restauração: TeleImage
7	00'38"	Plano fixo	restauração: Cinemateca Brasileira, Secretaria do Audiovisual, Ministério da Cultura
8	00'43"	Plano fixo	restauração: Trama

9	00'48"	Plano fixo	Em off, começa a tocar uma música, uma marcha de abertura que, depois, é possível reconhecer que se trata do hino de Villa-Lobos "Desfile aos heróis do Brasil". Com fundo em tons de verde, azul e amarelo, aparecem as palavras: Difilm apresenta
10	00'51"	Plano fixo	Em off, o hino continua a tocar e, agora, começa a tocar a letra: "<i>Glória aos homens que elevam a Pátria...</i>". Com fundo em tons de verde, azul e amarelo, aparecem as palavras: Grande Otelo Paulo José Jardel Filho
11	00'56"	Plano fixo	Em off, o hino continua a tocar: "<i>esta pátria querida que é o nosso Brasil...</i>". Com fundo em tons de verde, azul e amarelo, aparecem as palavras: Na produção Filmes do Sêro Grupo Filmes Condor Filmes
12	01'02"	Plano fixo	Em off, o hino continua a tocar: "<i>desde Pedro Cabral que a esta terra...</i>". Com

			fundo em tons de verde, azul e amarelo, aparecem as palavras: Macunaíma
13	01'08"	Plano fixo	Em off, o hino continua a tocar: "<i>chamou gloriosa num dia de abril...</i>". Com fundo em tons de verde, azul e amarelo, aparecem as palavras: Adaptação e roteiro Joaquim Pedro de Andrade
14	01'14"	Plano fixo	Em off, o hino continua: "<i>Pela voz das cascatas bravias...</i>". Com fundo em tons de verde, azul e amarelo, aparecem as palavras: Do livro "Macunaíma" de Mário de Andrade
15	01'16"	Plano fixo	Em off, o hino continua a tocar: "<i>dos ventos e mares vibrando no azul, glória aos homens heróis desta pátria...</i>". Com fundo em tons de verde, azul e amarelo, aparecem as palavras: Com Milton Gonçalves Dina Sfat Rodolfo Arena
16	01'26"	Plano fixo	Em off, o hino continua a tocar: "<i>a terra feliz do Cruzeiro do Sul, glória aos homens heróis desta pátria...</i>". Com fundo em tons

			de verde, azul e amarelo, aparecem as palavras: Por ordem de entrada em cena Joana Fomm Maria do Rosário Rafael de Carvalho Nazaré O'hana
17	01'34"	Plano fixo	Em off, o hino continua a tocar: "<i>a terra feliz do Cruzeiro do Sul...</i>". Com fundo em tons de verde, azul e amarelo, aparecem as palavras: Zezé Macedo Wilza Carla Miriam Muniz Edy Siqueira
18	01'41"	Plano fixo	Em off, o hino continua a tocar: "<i>Até mesmo quando a terra apareceu...</i>". Com fundo em tons de verde, azul e amarelo, aparecem as palavras: Carmen Palhares Maria Clara Pellegrino Waldir Onofre

			Hugo Carvana
19	01'47"	Plano fixo	Em off, o hino continua a tocar: "<i>fulgurando em verde e ouro sobre o mar...</i>". Com fundo em tons de verde, azul e amarelo, aparecem as palavras: Maria Letícia Guaracy Rodrigues Carolina Whitaker Maria Lúcia Dahl
20	01'51"	Plano fixo	Em off, o hino continua a tocar: "<i>esta terra do Brasil surgindo à luz, era pátria de nobres heróis...</i>". Com fundo em tons de verde, azul e amarelo, aparecem as palavras: Fotografia e Câmera Guido Cosulich Assistente José Antônio Ventura Fotógrafo de Cena Tiago Veloso Laboratório Rex Filmes

21	02'03"	Plano fixo	Em off, o hino continua a tocar: <i>"Até mesmo quando a terra apareceu, fulgurando em verde e ouro sobre o mar..."</i>. Com fundo em tons de verde, azul e amarelo, aparecem as palavras: Cenografia e Figurinos Anísio Medeiros Objetos Especiais Pedro Louzada
22	02'11"	Plano fixo	Em off, o hino continua a tocar: <i>"esta terra do Brasil surgindo à luz, era pátria de nobres heróis"</i>. Com fundo em tons de verde, azul e amarelo, aparecem as palavras: Maquilagem Ronaldo Abreu Assistente Márcia Vasconcelos Perucas Femininas Rosinha das Perucas Perucas Masculinas Molinário
23	02'22"	Plano fixo	Em off, o hino continua a tocar: <i>"Glória aos homens que elevam a Pátria, esta pátria querida que é o nosso Brasil, desde Pedro</i>

			<i>Cabral que a esta terra...". Com fundo em tons de verde, azul e amarelo, aparecem as palavras:</i> Diretor Assistente Carlos Alberto Prates Correia Efeitos Especiais Paulinho Wagner Hilton Werneck Guardaroupeira Magdalena de Albuquerque Eletricistas Zezé e Guimarães
24	02'35"	Plano fixo	Em off, o hino continua a tocar: <i>"chamou gloriosa num dia de abril. Pela voz das cascatas bravias". Com fundo em tons de verde, azul e amarelo, aparecem as palavras:</i> Diretor de Produção Chris Rodrigues Assistente Domingos Paron

			Caixa de Produção Alba Germesoni Sussekind
25	02'45"	Plano fixo	Em off, o hino continua a tocar: <i>"dos ventos e mares vibrando no azul, glória aos homens heróis desta pátria..."</i> . Com fundo em tons de verde, azul e amarelo, aparecem as palavras: Narração Tite de Lemos Som Rivaton Som Guia Juarez Dagoberto Costa
26	02'54"	Plano fixo	Em off, o hino continua a tocar: <i>"a terra feliz do Cruzeiro do Sul, glória aos homens heróis desta pátria ..."</i> . Com fundo em tons de verde, azul e amarelo, aparecem as palavras: Montagem Eduardo Escorel Assistente Mair Tavares

			Sincronização Pery
27	03'03"	Plano fixo	Em off, o hino continua a tocar: <i>"a terra feliz do Cruzeiro do Sul..."</i>. Com fundo em tons de verde, azul e amarelo, aparecem as palavras: Produtor Executivo K. M. Eckstein
28	03'08"	Plano fixo	Em off, o hino continua a tocar. Com fundo em tons de verde, azul e amarelo, aparecem as palavras: Direção Joaquim Pedro de Andrade Em seguida, o fundo colorido some e aparece um fundo preto e as palavras somem.
29	03'15"	Tela vermelha	Em off, ouve-se a seguinte narração: <i>"No fundo do mato-virgem, houve um silêncio tão grande, escutando o murmurejo do Uraricoera que... Aaaaaai"</i>
30	03'26"	Meio primeiro plano	Interior de uma oca. Frontal. Ângulo normal, a índia tapanhumas grita com os olhos virados para cima. O foco de luz da cena está abaixo dela, de forma que sua sombra está projetada na parede de palhas e paus da oca. Ela veste uma espécie de camisola frouxa

			clara. A índia tem o cabelo todo desgrenhado na altura dos ombros com uma franja curta. Ouve-se ela gritar várias vezes de dor tentando parir seu filho. A índia possui expressões horríveis.
31	03'37"	Da cintura aos pés	Frontal, o enquadramento corta da cintura aos pés da índia. Ela está de pé e com as pernas muito abertas de forma que a camisola está completamente esticada. Do meio de suas pernas cai no chão Macunaíma, uma criança negra que nasce chorando alto.
32	03'45"	Quase meio primeiro plano	Em quase perfil, de pé e contra-plongée, a índia segura seu quadril e sai andando indiferente e diz: <i>"Pronto! Nasceu."</i>. A câmera acompanha os passos da índia pela oca até parar em frente de algumas redes penduradas, ela se sentar em uma delas e olha na direção da criança, enquanto seus dois outros filhos adultos: Maanape e Jiguê passam pela mãe e vão alegremente até o Macunaíma, o irmão recém-nascido que chora muito alto. O som de seu choro está fora de campo. Quando índia se senta, é possível ver que a fonte de luz da cena, que vem de baixo para cima, que é de uma fogueira no chão. É importante perceber a qualidade precária da luz que reflete a sombra da índia nas paredes da oca. Nesse momento, a luz ilumina mais o rosto sujo, suado e indiferente da mãe de Macunaíma.

33	03'53"	Plano de conjunto	Jiguê pega Macunaíma no colo, leva até onde sua mãe está sentada e grita: <i>"É homi, mãe!"</i>. A câmera está com enquadramento mais aberto e mostra melhor o cenário da oca, valendo-se de uma certa profundidade de campo: em primeiro plano, está uma rede pendurada; em segundo, a fogueira no chão que joga luz ao rosto da mãe, em terceiro plano, que está sentada na rede com um cachimbo na boca, com uma expressão indiferente e com seus filhos ao seu lado. Ao fundo, vê-se a parede da oca pouco iluminada. Jiguê com Macunaíma no colo, mostra para a índia e pergunta a ela se ele não é bonitinho. Manaape está do outro lado curvado olhando curiosamente. A índia olha para Macunaíma e diz: <i>"Ô, xente! Que minino feio danado!"</i>. Macunaíma chora bem alto, quase gritando, enquanto os irmãos defendem sua feiura. Manaape e Jiguê passam um para o lugar do outro. Jiguê, em ângulo frontal, segura Macunaíma no colo e em perfil. A luz da fogueira ilumina o rosto de Jiguê. Em seguida, Manaape pergunta curvado em direção à sua mãe: <i>"E nome ele num vai ter, não?"</i>.
34	04'14"	Plano americano	Em quase perfil, a índia tapanhumas está sentada na rede com uma mão apoiada no joelho e a outra atrás na altura do quadril. Acima de sua cabeça, tem outra rede pendurada. Com olhos no horizonte com certo ar de indiferença, a índia responde:

			<i>"Macunaíma"</i>. Neste momento, ouve-se um ranger de onça e, rapidamente, ela olha diretamente para a câmera e volta seu olhar para o horizonte. A índia fala de forma caricatural parecendo uma velha ranzinza. Em seguida ela completa de maneira um pouco ríspida: <i>"Nome que começa com 'Ma' tem má sina"</i>.
35	04'24"	Quase meio primeiro plano	Contra-plongée, em quase perfil, luz de baixo pra cima, Jiguê segura Macunaíma no colo, um pequeno adulto que é quase uma criança. Macunaíma está enrolado em um longo pano de retalhos. Jiguê veste um longo traje com estampas coloridas em vermelho, verde, alaranjado e com texturas diferentes. Sorridentemente, Jiguê comemora com Macunaíma no colo e grita junto com Manaape que está fora de campo: <i>"Macunaíma, herói da nossa gente!"</i>. Ao fundo do plano, vê-se as paredes de paus e palhas da oca. No colo, Macunaíma esboça um sorriso. Em seguida, uma voz off narra: <i>"E assim, num lugar chamado Pai da Tocandeira, Brasil, que nasceu Macunaíma..."</i>.
36	04'47"	Plano geral	Externa, ângulo normal, a câmera está atrás de uns galhos de folhas que estão em primeiro plano, enquanto Jiguê e Sofará surgem por entre as matas correndo e rindo. Em off, o narrador continua: <i>"...herói de nossa gente. Já na meninice fez coisas de sarapantar."</i> A câmera fixa gira em pan

			horizontal, acompanha o casal correndo por entre as plantas e vai revelando parte do local. O casal vai até Macunaíma sentado de perfil e encostado em um pedaço de pau fincado no chão. Ele está com os cabelos arrepiados e veste o que parece ser uma grande camisola amarela clara. Em segundo plano, a índia, sua mãe, está de pé, em quase perfil, socando alguma coisa no pilão. Ela está próxima à porta da oca, vestida com trajes que parecem ser grandes retalhos em amarelo, vermelho e verde. Ela também tem um grande pedaço de pano sobre a cabeça. A oca ocupa metade do fundo do plano, a outra metade é ocupada por bananeiras plantadas e pela mata. Jiguê e Sofará se agacham até a altura de Macunaíma que tira uma espécie de chupeta da boca e olha para eles. A câmera começa a se aproximar em zoom-in. Jiguê aperta a bochecha de Macunaíma e, em seguida, levanta-se, mas permanece um pouco curvado olhando para Macunaíma que encara ele bravo. Sofará pergunta a Macunaíma: <i>"Dá um beijinho da cunhada, dá?!"</i>. Jiguê diz em seguida: <i>"Oia que ele vai te cuspir!"</i>. Ao fundo, ouve-se a índia socando algo no pilão.
37	04'56"	Primeiro plano	Macunaíma de perfil sorrindo para Sofará que está em ângulo frontal jogando o cabelo para trás do ombro. Ela responde Jiguê dizendo que ele não vai cuspir e, então, aproxima seu rosto para que Macunaíma

			beije. Ele beija, depois solta um largo sorriso safado e enfia a mão por baixo da saia dela que recua rindo. Fora de campo, ouve-se sons de pássaros.
38	05'05"	Plano americano	Em quase perfil e em pé socando o pilão, a índia está com a mão apoiada no quadril, olhando para baixo no que parece ser a direção de Macunaíma. Em segundo plano, está a parede da oca, bananeiras e a mata da região. A índia então diz: <i>"Espinho que pinica, de pequeno já traz ponta"</i>. Neste momento, ouve-se um som de tiro fora de campo. Em seguida, Sofará passa por ela em direção à oca, olha para a índia mexendo nas pontas do cabelo e diz: <i>"Esse menino é muito inteligente"</i>. Ambas olham na direção de Macunaíma que está fora de campo, Sofará entra rindo na oca, a índia resmunga e volta a socar o pilão.
39	05'15"	Plano geral	Ainda na parte externa da oca, em câmera fixa e frontal, Macunaíma está sentado apoiado em uma pedra, com as pernas esticadas em diagonal. É o mesmo local que ele estava quando Sofará e Jiguê passaram e interagiram com ele anteriormente. Ele veste a mesma roupa, com uma chupeta na boca e com o olhar baixo. Ele está em segundo plano, em primeiro plano, está o que parece ser um pequeno pé de limão. Ao fundo, do plano, está a oca. A voz off continua sua narração: <i>"De primeiro, Macunaíma passou mais de 6 anos não falando. O divertimento</i>

			<i>dele, era decepar cabeça de saúva. Ele ficava pelos cantos espiando o trabalho dos outros, principalmente dos manos que tinha."</i> Enquanto a voz off narrava, Macunaíma com a expressão entediada, tirou a chupeta da boca, pegou um punhado de areia/terra do seu lado, colocou na boca e mastigou, em seguida, colocou a chupeta.
40	05'30"	Plano de conjunto	Em perfil, Maanape, Sofará e Jiguê andam por um caminho entre a mata. Sofará carregando um feixe de lenha amarrado na cabeça. Manaape, mais atrás, carregando uma pedra no ombro esquerdo. Ele veste um vestido/túnica preta bastante escura, com uma textura que lembra veludo, tem cabelo branco/zinza na altura do ombro e um cordão preso na cabeça segurando o cabelo. Caminhando à frente, está Jiguê com a mesma roupa que apareceu nas cenas anteriores. Enquanto caminham, em off, o narrador continua: <i>"Maanape, já velhinho, e Jiguê na força do homem"</i>. A câmera fixa faz um movimento em pan horizontal acompanhando o três passarem por Macunaíma sentado no chão e indo em direção à oca. Quando se aproxima de Macunaíma, Maanape olha para ele e pergunta: <i>"Tá gostoso, coração, tá?"</i>. Ouve-se barulho do caminhar deles.
41	05'39"	Meio primeiro plano	Em quase perfil, Macunaíma ainda está mastigando, olha pra cima em direção a

			Maanape com certa indiferença. Em seguida, vira-se e coloca a chupeta na boca.
42	05'43"	Primeiro plano	Em quase perfil, Maanape olha para baixo na direção de Macunaíma. Ele ainda está segurando a pedra no ombro. Ao fundo, em segundo plano, vê-se bananeiras e a mata. Diante da indiferença de Macunaíma, Maanape recua a cabeça e diz surpreso: <i>"Você não fala, menino?!"</i>
43	05'45"	Meio primeiro plano	Em quase perfil, Macunaíma ainda está mastigando a terra com a chupeta na boca. Ele olha para cima na direção de Maanape com certa indiferença. A base de sua chupeta parece ser feita de um carretel de linha. Em seguida, Macunaíma abaixa o olhar, tira a chupeta da boca, respira fundo e diz preguiçosamente: <i>"Ai, que preguiça!"</i>
44	05'51"	Meio primeiro plano	Em quase perfil, a índia mãe de Macunaíma está com um socador de pilão apoiado em seu ombro direito, olhando para baixo, no que parece ser a direção de Macunaíma que está fora de campo. Ela está com as mesmas roupas da cena anterior que apareceu socando o pilão. Em segundo plano, vê-se folhas de bananeiras e a mata. Em seguida, ela resmunga e caminha em direção ao pilão, tira uma galinha do local e joga para trás. Ouve-se a galinha piando alto. Ela, então, abaixa-se, pega o socador que tinha caído e começa a socar no pilão. Neste momento, a

			voz off continua sua narração: “Macunaíma vivia deitado.
45	06’02”	Meio primeiro plano	Em quase perfil, Macunaíma está deitado em uma grande pedra. A câmera está um pouco abaixo do olhar dele, em contra-plongée. Macunaíma está segurando uma mão na outra, ambas apoiadas sobre a barriga e chupando a chupeta. Ele abre e fecha os olhos olhando desinteressadamente em diferentes direções sem mover a cabeça. O narrador continua em off: “ <i>Mas se punha os olhos em dinheiro, dandava pra ganhar vintém</i> ”. Neste momento, ele ouve, fora de campo, risadas e barulho de água, e levanta seu tronco atentamente. O narrador continua: “ <i>Também despertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus</i> ”. Neste momento, ele esboça um sorriso interessado, tira a chupeta e olha para o lado.
46	06’13”	Meio primeiro plano	De costas, com a mesma roupa, Macunaíma corre em direção ao rio em primeiro plano. Ele acena para a família no rio, em segundo plano. Chegando perto da margem, ele começa a gritar o nome de Sofará, tira a roupa, joga para trás e entra no rio. Ouve-se as pessoas no rio e o barulho de água.
47	06’19”	Plano de conjunto	Exceto a índia, todos estão nus no rio, um ao lado do outro, divertindo-se. Macunaíma se aproxima deles, mergulha na direção de Sofará que começa a gritar e se esconder

			atrás de Jiguê. Todos continuam rindo e se divertindo no rio.
48	06'29"	Plano médio	Macunaíma submerge rindo, balançando os braços e vai na direção de Sofará e Jiguê. Todos riem. Ele pergunta a Sofará: <i>“O que foi, Sofará? O siri te mordeu, foi? Tem muito guaiamu nessa água doce daqui. Eu vou merguiá de novo para ver se tem mesmo.”</i> Neste momento, Macunaíma mergulha na direção de Sofará que começa a gritar e se esconder novamente atrás de Jiguê, que parece estar se divertindo também. Em segundo plano, a índia observa toda ação.
49	06'43"	Meio primeiro plano	Quase perfil, Macunaíma submerge de novo, com os braços para o alto, rindo e comemorando. Fora de campo, ouve-se algumas risadas e Sofará dizer <i>“Ele me mordeu”</i> . Em seguida, Macunaíma mergulha de novo.
50	06'49"	Meio primeiro plano	De costas, Jiguê socorre Sofará que, divertidamente, tenta fugir das brincadeiras de Macunaíma embaixo d'água. Enquanto, Sofará grita e se esconde ao redor de Jiguê, ele diz: <i>“Engraçado esse siri, né?! A gente ele não morde, não, só morde você.”</i>
51	06'56"	Meio primeiro plano	A índia tapanhumas está com o corpo todo embaixo d'água, exceto a cabeça. A luz solar ilumina seu rosto envelhecido, com um lenço branco amarrado na cabeça. Ela olha para o lado e diz brigando: <i>“Nunca vi</i>

			<i>guaiaamu de água doce. Tem mais pouca vergonha que siri aqui dentro</i>”. Fora de campo, ainda se ouve os gritos de Sofará e o barulho da água.
52	06’58”	Plano médio	Interior da oca. Em segundo plano, a mãe de Macunaíma está deitada na rede, em quase perfil, olhando para cima. Em primeiro plano, há uma pequena labareda de fogo na fogueira. Acima da índia, é possível ver o fundo de outra rede pendurada. Em terceiro plano, Macunaíma se aproxima da rede alta e pega impulso na rede da mãe para subir nela. Ambas redes começam a balançar e a mãe pergunta: “<i>Você já fez pi-pi?</i>”. Além da frase, ouve-se um sutil som da fogueira queimando.
53	07’17”	Plano médio	Deitado na rede, Macunaíma tira a chupeta da boca, mantém o olhar baixo na direção da rede da mãe e diz preguiçosamente: “<i>Já, mãe.</i>” e, em seguida, coloca novamente a chupeta na boca.
54	07’22”	Plano americano	Interior da oca. Em primeiro plano, uma coluna de madeira da oca. Em segundo plano e em perfil, Jiguê caminha até sua rede, pula a rede de seu irmão Maanape e se deita na rede acima da rede de Sofará. A câmera fixa o acompanha em pan horizontal. Assim que deita, Sofará vai sobe até a rede de Jiguê se deita com ele. Neste momento, a câmera se movimenta em traveling lateral e passa a enquadrar todos os cinco deitados na

			rede. Em primeiro plano, está Maanape; em segundo plano e do lado direito da tela, Macunaíma e sua mãe; do lado esquerdo, Jiguê e Sofará. Todos dormem, enquanto o casal se diverte e dá risadas.
55	08'03"	Plano geral	Exterior. Em primeiro plano, em quase perfil, está Jiguê sentado em uma pedra grande trançando alguma coisa. Ao fundo em segundo plano, está a índia de costas socando algo no pilão, enquanto Macunaíma sai da oca se espreguiçando. Todos estão com as mesmas roupas das cenas anteriores. Após se espreguiçar, Macunaíma pede a benção para a mãe que o responde com um simples “ <i>Hum...</i> ” e continua socando. Macunaíma caminha até Jiguê. Neste momento, a câmera faz um traveling lateral para esquerda em direção a Jiguê e passa até enquadrá-lo em segundo plano, frontalmente, enquanto Macunaíma para de costas para a câmera e em plano americano. Jiguê diz para Macunaíma: “<i>Bom dia, coração! Isso é hora de acordar?</i>”. Neste momento, Macunaíma se aproxima bem perto de Jiguê, pergunta o que ele está fazendo e Jiguê o empurra para fora da pedra enquanto continua a trançar e responde olhando para o lado na direção de Macunaíma: “<i>Num vê, menino? Isso é armadilha de caçar anta que eu tô fazendo.</i>” Macunaíma o questiona novamente: “<i>Onde é que tem anta aqui?</i>” e Jiguê responde:

			<i>"Sabe que eu descobri rastro fresco de anta perto, ali, do cupim do meio"</i> Ele aponta a direção e Macunaíma olha curiosamente e, em seguida, pede um pedaço da corda e Jiguê questiona o porquê. De repente, Macunaíma se abaixa e pega a corda que estava sendo trançada por Jiguê sai de costas. Jiguê puxa de volta, bate na mão e repreende Macunaíma que começa a chorar bem alto e sai fora de campo tropegamente. Jiguê, em plano médio, continua a trançar a corda, enquanto a índia, ao fundo, continua socar o pilão.
56	08'54"	Plano geral	Exterior. Em traveling lateral, a câmera acompanha Manaape descer uma ladeira carregando uma pedra em seu ombro em perfil e em segundo plano. Fora de campo, ouve-se o choro de Macunaíma que, em seguida, entra em cena, para de costas para a câmera olhando para Maanape, em quase perfil. Este, então, pergunta ao menino: <i>"Tá chorando, coraçãozinho dozoto, tá?!"</i>. Em seguida, Macunaíma se vira em direção à câmera e responde: <i>"Tô não"</i>. Manaape ainda pergunta: <i>"Não quer falar comigo?"</i> e ele responde que não e Maanape continua: <i>"Causa de quê?"</i>. Macunaíma responde chorosamente que Jiguê não quer dar a corda para ele pegar anta. Maanape rispidamente responde que corda não é brinquedo de criança porque pode se enforcar. Em seguida, ele se vira e sai de campo com a

			pedra ainda no ombro. Macunaíma, em quase perfil, começa a chorar e diz: <i>"Boçal"</i> e sai andando por entre as plantas e chorando alto. Em traveling lateral, a câmera acompanha seu movimento, enquanto vai revelando parte do local, com Jiguê ainda sentado na pedra ao fundo do plano. Macunaíma vai até sua mãe que ainda está socando no pilão, em meio primeiro plano e ângulo frontal para a câmera. Em segundo plano, ainda é possível ver Jiguê na pedra. Macunaíma, para bem perto da mãe, em quase perfil, e começa a chorar mais alto. A índia se descontrola, joga o socador longe, vira-se de costas com as mãos na cintura e grita: <i>"Sofará! Ô, Sofará! Leva esse diabo daqui, se não eu enlouqueço. Pode dar uma armadilha para ele, pode fazer qualquer coisa, mas some com ele daqui."</i> Sofará, que já havia entrado em cena, para, em frontal, entre Macunaíma e a índia, e diz: <i>"Eu tenho medo dele pegar nas minhas graças..."</i> A índia grita mais alto: <i>"Some com ele daqui!"</i>, enquanto Macunaíma chora ainda mais alto. A índia se vira de costas e caminha até uma bananeira, abaixa-se e pega o socador de pilão que havia jogado longe. Enquanto isso, Sofará diz: <i>"Vamo, coraçãozinho. Eu faço uma armadilha pra você. Vem! Vem! Vem!"</i>. Ela pega na mão de Macunaíma e vai conduzindo ele de costas para a câmera, enquanto continua chorando alto. A índia devolve o socador do pilão, enquanto olha

			para trás na direção de Sofará e Macunaíma. Neste momento, a voz off entra: <i>"Sofará era meio feiticeira."</i>
57	09'57"	Plano médio	De perfil, abaixada no meio da mata verde reluzente, Sofará arruma uma armadilha. A voz off continua: <i>"Depois que fez a armadilha, tirou das partes um cigarro de pitum e deu para o menino fumar."</i> Ela pega o cigarro das partes íntimas, levanta-se, caminha até Macunaíma que estava sentado fora de campo, em quase perfil, e coloca o cigarro na boca dele. Ela se afasta, ainda um pouco agachada e diz: <i>"Fuma!"</i> . Fixa, a câmera acompanha em traveling lateral toda a movimentação de Sofará.
58	10'26"	Plano médio	Em meio primeiro plano, sentado de cócoras com a mesma roupa de antes, frouxa e solta no chão, Macunaíma está fumando o cigarro que Sofará deu para ele. Há um feixe de luz do sol que ilumina diretamente o local da mata onde ele está. A voz off, começa a narração: <i>"Quando deu a primeira baforada"</i> . Macunaíma, então, traga o cigarro, solta a fumaça com o olhar preso no horizonte e, de repente, ele se transforma em um príncipe branco e adulto. O príncipe está vestido com uma roupa muito alegórica, bem colorida, em tons de fúcsia, rosa, verde, azul e amarelo, com um manto estampado, e chapéu com penas colorida, uma meia calça branca e mangas compridas bufantes. Em off, ouve-se um som instrumental com tom

			de magia. Assim que o príncipe assume a forma, ele arregala os olhos e gira em 360 graus, e faz uma cara boa de espanto. A voz off continua a narração: <i>"Macunaíma se tornou um príncipe lindo"</i> .
59	10'42"	Plano americano	Em perfil, Sofará está de pé, um pouco curvada com as mãos juntas entre as pernas. Em seguida, ela anda em direção a Macunaíma e diz: <i>"Que lindo que você ficou"</i> . Ele questiona fora de campo, <i>"É?"</i> . Ele se levanta e vai de encontro a ela, fumando o cigarro, enquanto ela explora de maneira surpresa e dizendo que ele está lindo. Em off, toca uma música brasileira que não consegui identificar. Sofará começa a beijar e abraçar o príncipe, dizendo o quão bonito ele ficou. Ela chama ele para ir em algum lugar e ele responde dizendo que não porque têm muitas formigas. Eles acabam indo em outro lugar. Sofará está bastante eufórica e eles caminham rindo para dentro da mata mais fechada até sumirem.
60	11'41"	Plano americano	Externa, câmera fixa. Ao lado da porta da oca, Jiguê está amolando um facão na pedra, com um semblante sério, rosto baixo e o olhar erguido. Ao seu lado, está o pilão com dois socadores dentro. Ao fundo do plano, dentro da oca escura, é possível ver redes, em que Maanape está dormindo em uma delas. Ouve-se o som do ferro sendo amolado.

61	11'48"	Plano americano	De perfil, quase de costas, Sofará carrega Macunaíma nas costas. Em traveling lateral, a câmera acompanha os dois caminharem em direção à oca. Em plano de conjunto, Jiguê pergunta a Sofará se ela não foi trabalhar hoje, enquanto coloca Macunaíma na porta da oca, ela responde que está cansadíssima porque Macunaíma brincou muito com ela. Neste momento, Jiguê segura Sofará pelo braço e começa a bater nela com uma pedaço de pau que estava no pilão e briga com ela por estar brincando com outras pessoas ao invés de ir trabalhar para ele. Macunaíma vira e entra na oca.
62	12'04"	Plano geral	Interior da oca. As redes estão todas penduradas pelo ambiente. Em primeiro plano, Maanape está em uma rede, ao fundo, em segundo, a índia está deitada em outra. Macunaíma se aproxima da mãe, pede bênção e sobe em sua rede. Em seguida, de costas, Jiguê também entra na oca e vai até sua rede. Neste momento, a índia abre um pequeno guarda chuva preto meio quebrado e segura o mesmo, enquanto Sofará, em primeiro plano e de costas, pula a rede de Maanape e vai até sua rede. Ela está com a mão nas costas, como se o local estivesse dolorido da surra que ganhara de Jiguê. Em traveling, a câmera acompanha o movimento de Sofará, até enquadrá-la, junto a Jiguê, Macunaíma e a índia. À medida que se deita na rede, Sofará e Macunaíma se

			encaram e sorriem um para o outro. Desconfiado, Jiguê encara Macunaíma, este então se vira e volta a chupar chupeta em sua rede. Ouve-se os movimentos da rede e, fora de campo, o barulho de insetos.
63	12'53"	Plano geral	Externo. todos estão juntos preparando uma anta na fogueira. De um lado, Sofará está em cima da pedra, em perfil; a índia, está agachada, em perfil e fumando um cachimbo; ao centro, Jiguê mexe na anta na fogueira; ao fundo, Maanape e Macunaíma conversam, enquanto o pequeno conta vantagem de que foi ele que pegou a anta, com uma pequena ajuda de Sofará, crítica Jiguê por ter sido bobo por não ter pego a anta. Enquanto conversam, Macunaíma tem a mão apoiada no ombro de Maanape e eles caminham de um lado para outro, enquanto isso, a câmera se movimenta em travelling lateral e no sentido contrário do movimento deles.
64	13'05"	Meio primeiro plano	Em primeiro plano, está Jiguê abaixado preparado a anta. Em segundo plano, Maanape e Macunaíma continuam a andar de um lado para o outro enquanto este conta a história da captura da anta. A câmera continua o traveling lateral, só que agora acompanha no compasso do movimento de Maanape e Macunaíma. À medida que se movimenta, a câmera enquadra em primeiro plano a índia, Jiguê e Sofará, enquanto a ação dos outros dois acontece em segundo

			plano. No mesmo momento que Macunaíma para de comemorar a captura da anta, Jiguê a retira do fogueira, coloca ela em cima de uma folha de bananeira no colo da mãe, puxa o pau que a sustentava, enquanto a mãe enfia a mão dentro da anta, retira as tripas assadas e as coloca encima de uma pedra. Jigue diz: <i>“A senhora primeiro, mãe”</i> .
65	13’38”	Meio primeiro plano	Sofará, Macunaíma e Maanape se aproximam das costas de Jiguê para observar a repartição da anta. A câmera gira para a esquerda e passa a enquadrar a índia e Jiguê, em primeiro plano, repartindo a anta; em segundo, Maanape e Macunaíma observando curiosamente. Assim que a mãe retira a parte dela, Jiguê oferece a anta a Sofará para ela retirar a parte dela, em seguida, oferece a outra parte para Maanape e fica com a última parte. Macunaíma questiona sobre ele não ter recebido. Jiguê caminha até as tripas, enquanto todos comem, pega elas e dá para Macunaíma. Ele questiona Jiguê que diz que para ele está muito bom. Macunaíma fica inconformado por ter caçado a anta e ter ganho só as tripas. A mãe o repreende e diz a mesma coisa que Jiguê: <i>“Pra você tá muito bom!”</i> . Em segundo plano, Macunaíma começa a choramingar e comer as tripas, enquanto a mãe, em primeiro, devora seu pedaço de carne. Fora de campo, ouve-se o grunhir de porcos.

66	14'22"	Plano médio	Em perfil, sentada em uma folha de bananeira em cima de uma pedra, Sofará diz: " <i>Tadinho</i> ", referindo-se a Macunaíma. Em seguida, ela diz à índia que, se quiser, ela está às ordens para passear com Macunaíma no mato. Fora de campo, ouve-se o grunhir de porcos.
67	14'29"	Plano geral	Em meio à mata, Sofará e o príncipe correm um atrás do outro e se divertem. A mata verde está repleta de pontos de luz do sol. O príncipe pula em Sofará e ambos caem no chão. Em seguida, ele sai correndo de costas para a câmera e Sofará vai atrás. A câmera na mão acompanha os dois. Sem camisa, o príncipe se esconde atrás de um tronco, Sofará se aproxima do outro lado do tronco e eles ficam se esquivando um do outro. Em certo momento, Sorafá se aproxima do príncipe que bate nela com um pedaço de pau, ela grita "Ai!". Em seguida, os dois caem no chão fazendo cócegas um no outro. Ouve-se risos e grunhidos. Em off, toca a música "Ceci e Peri", interpretada por Dalva de Oliveira e a Dupla Preto e Branco. É a mesma música da cena anterior em que o príncipe aparece.
68	15'05"	Plano médio	Em plongée, Sofará de quase perfil com o rosto oposto abaixado, tenta morder o pé do príncipe que está caído no chão, com a metade inferior do corpo em campo se esquivando das mordidas. Quando Sofará finalmente morde seu pé, todo o seu corpo

			entra em campo e ele solta um grito muito alto. Em seguida, os dois se abraçam e rolam pelo chão. Ouve-se gritos e grunhidos. Em off, ouve-se também a mesma música da cena anterior.
70	15'29"	Plano geral	De perfil, Jiguê anda atento pelas matas como se estivesse à procura de algo. Ele carrega um pedaço de pau na mão. Fora de campo, ouve-se os gritos e grunhidos de Sofará e do príncipe. A câmera na mão, acompanha a movimentação de Jiguê que passa por ela e fica enquadrado de costas, em primeiro plano. Ao fundo, em segundo plano, Sofará se levanta de trás de um mato/tronco, depara-se com Jiguê, assusta-se, grita alto "Jiguê", em seguida, vira-se e sai correndo. Ele, por sua vez, grita "Sofará" e sai correndo atrás dela. De repente, depara-se com Macunaíma no meio do caminho e tenta bater nele. A câmera na mão tenta acompanhar a movimentação de Jiguê correndo pelas matas e xingando Macunaíma e Sofará, mas de repente ela para no meio da mata, com o plano fixo e fora de campo, ouve-se os gritos deles, enquanto entra a voz off narrando: <i>"Jiguê era muito bobo"</i>
71	15'53"	Plano médio	Interior da oca. Sentada em caixote, de costas para a câmera, Iriqui se enfeita de frente a um pedaço de espelho quebrado, sujo e velho apoiado em uma mesa de caixote. Na mesa, há pedaços de uvas. Ao

			lado do espelho, pendurado no tronco de sustentação da oca, há uma cesta pequena com folhas verdes e uma flor vermelha. No chão, encostado na oca, há outro pedaço do espelho. Iriqui veste um vestido simples, da cor de algodão cru. Ela tem o cabelo um pouco abaixo dos ombros e meio castanho avermelhado. Câmera fixa, vai se aproximando em zoom-in de Iriqui, enquanto a voz off continua a narração: <i>"Despediu Sofará e arranjou logo uma companheira nova, que se chamava Iriqui e faceirava muito, mas era bem tímida e sonsa."</i> Neste momento, a câmera próxima em primeiro plano de costas, enquanto vemos seu rosto maquiado refletido em parte do espelho, em segundo plano. Em terceiro plano, também pelo reflexo do espelho, aparece Macunaíma em pé, em frontal, observando Iriqui. A voz off continua: <i>"Um dia, veio a enchente"</i>.
72	16'15"	Plano geral	Exterior. Em primeiro plano, há uns pés de árvores pequenas. Em segundo, está Jiguê, Maanape, Iriqui, a índia e Macunaíma que estão todos em meio parados em meio um local coberto de água. Iriqui e Macunaíma estão apoiados em um pequenos pés de árvores, já os outros estão de pé com um ar desolado. O vento move os galhos e folhas, formando pequenas ondas sobre a superfície da água. A voz off continua: <i>"O bananal"</i>

			<i>apodreceu, e caça, ninguém não pegava caça mais..."</i>
73	16'18"	plano americano	À esquerda da tela, Iriqui em perfil, agora está com um vestido vermelho ainda sentada em um pequeno pé de árvore, com os braços cruzados como se estivesse com frio. Do lado oposto, Macunaíma está com o corpo todo apoiado em pequeno tronco de árvore, com olhar baixo e expressão desolada. Em pé entre eles, está a índia com os olhos no horizonte, encurvada e com os braços cruzados como se estivesse com frio também. A voz off continua: <i>"Nem alguma tatu galinha aparecia. A fome bateu no mucamo."</i>
74	16'27"	Plano aberto	Em segundo plano, de costas em um pedaço de terra, como uma pequena ilhazinha, Macunaíma se comunica com Jiguê e Maanape com metade do corpo dentro da água pescando com lanças de pau. Enquanto gesticula para seus irmãos e pede para que procurem peixe em uma determinada área, ele tem na mão uma banana escondida atrás das costas. Quando seus irmãos se viram para procurar piabas em outra parte do água, Macunaíma se vira de frente para a câmera, comendo rapidamente uma banana, enquanto ataca um cacho de bananas no chão, ele vai dando pistas falsas para seus irmãos pescarem em outro local distante para continuar comendo escondido as

			bananas. A câmera, lentamente, vai se aproximando de Macunaíma. É perceptível que é uma câmera na mão que caminha pela água. Ouve-se barulho de água e os gritos de Macunaíma com seus irmãos.
75	17'07"	Plano geral	Jiguê e Maanape pescam no mangue. De repente, Jiguê e Maanape começam a gritar e dizer que os candirus estão atacando eles.
76	17'21"	Plano médio	Macunaíma corre até a beirada da água, de onde seus irmãos se aproximavam. Quando Jiguê se aproxima da borda, Macunaíma sobe em seus ombros. Jiguê carrega Macunaíma pela água, enquanto eles conversam sobre o ataque dos candirus e Macunaíma menciona que viu um monte de peixes. Eles andam por dentro da água, até saírem de campo, enquanto ouvimos a voz de Macunaíma contando casos. Ouve-se também o barulho de pessoas se movimentando na água.
77	17'50"	Meio primeiro plano	De perfil, a índia tapanhumas está com a mesma roupa das sequências anteriores em que aparece. Ela está andando com o rosto baixo e com os braços cruzados como se estivesse com frio. Ela passa na frente de Maanape, Jiguê, Iriqui e Macunaíma, a câmera acompanha ela. Em seguida ela volta ao caminho até ficar fora de campo, enquanto a câmera fica parada enquadrando somente Macunaíma apoiado no pequeno pé de árvore. Em seguida, ele desce e vai até a

			índia chamando "Mãe" e a câmera o acompanha. Ele pede para a mãe perguntar: <i>"Quem me leva para um lugar bem seco, onde tem banana e comida para comer? Pergunta assim, Mãe. Pergunta."</i> Em seguida, a índia, de olhos fechados, em perfil, repete a pergunta. Macunaíma, de costas, acompanha a mãe até ambos saírem de campo. Ao fundo, em terceiro plano, vê-se Jiguê e Maanape em quase perfil.
78	18'18"	Plano geral	Câmera fixa. Macunaíma puxa a mãe pela mão. Ambos vão entrando em campo pelo lado direito da tela, enquanto a índia repete a mesma pergunta da cena anterior. Ao chegar no centro do plano, Macunaíma tira alguns galhos de folhas e revela cachos de bananas e mamões escondidos em um buraco e grita "Abra os olhos, mãe!". Desesperadamente, a índia se abaixa e começa a pegar todos os cachos de bananas. Macunaíma, então, questiona a mãe porque ela está pegando tanta comida. Ela responde que é para levar comida para os manos e para Iriqui que estão com fome. Macunaíma pede para a mãe fazer a seguinte pergunta: <i>"Quem me leva de volta para o brejo que não têm comida nem nada."</i> Enquanto Macunaíma fala pra mãe deixar a comida lá e sai puxando ela até sair fora de campo novamente.

79	19'04"	Plano geral	Maanape, Jiguê e Iriqui todos de pé, em ângulo frontal, com uma expressão meio desolada. Enquanto, Macunaíma e a índia entram em campo pelo lado esquerdo da tela. Ela continua repetindo a mesma frase da cena anterior. Ouve-se o som das pisadas deles na água lamacenta do brejo. Ao chegarem, Macunaíma pede para a mãe abrir os olhos. Ela abre e olha ao redor. Macunaíma volta a se apoiar no pé de árvore que estava anteriormente e diz: "Maanape, tá magrinho, hein, mano!" e dá uma risadinha. A índia, então, aproxima-se de Macunaíma, chama ele e coloca ele nas costas. Ele questiona onde ela irá levá-lo e índia e Macunaíma saem novamente de campo. Os outros permanecem do mesmo jeito desde o início da cena.
80	19'39"	Plano aberto	De costas, Macunaíma é carregado pela mãe ao longo de uma longa paisagem com plantas baixas e bem verdes. Ao fundo, há algumas montanhas, na mesma direção que ambos estão indo. Ouve-se o som de trovões sinalizando que logo mais vai chover, pois o céu está cheio de nuvens. Ao chegar no centro do enquadramento, a índia para de caminhar e começa a olhar em volta.
81	19'56"	Plano médio	Câmera fixa. Com Macunaíma no colo, a índia continua olhando à sua volta. Ao redor deles, há várias plantas baixas e, ao fundo, montagem coberta com algumas nuvens. Ela coloca Macunaíma no chão, vira-se para ele

			e diz categoricamente: <i>“Agora sua mãe vai embora. Tu fica sozinho aí e num cresce mais, não. Entendeu? Assim aprende a não ser marvado. Brat!”</i>. Ela se vira na direção da câmera e caminha para fora de campo em quase perfil e com as mãos na cintura. Macunaíma também vira, dá alguns passos em direção à câmera até parar em meio primeiro plano e quase perfil. De repente, ele grita pela mãe e começa a chorar. A voz off entra neste momento: <i>“O herói sentiu que ia chorar, mas não tinha ninguém por perto, de modo que não chorou, não.”</i> Neste momento, ele ajeita as mangas de sua roupa, vira-se e começa a andar. A voz off continua: <i>“Criou coragem e botou o pé na estrada. Vagabundou de-déu-em-déu uma semana”</i>
82	20’37”	Plano geral	Em quase perfil, Macunaíma surge por dentro da mata andando. Agora, ele veste uma bermuda e não mais a camisola amarela. A voz continua: <i>“Até que um dia”</i> Ele caminha na direção da câmera e, de repente, vê algo fora de campo e se vira. A câmera acompanha sua movimentação e revela um homem com grande cabelo e barba ruiva e uma roupa de folhas no mesmo tom do cabelo. Este homem é Curupira e ele está sentado em um tronco caído que corta um pequeno riacho. Macunaíma se aproxima, senta ao lado dele e diz: <i>“Vó, me dá um pedaço de carne pra mim comer.”</i> A câmera na mão, em plongée, acompanha a

			ação. O Curupira diz: “<i>Dou, sim, meu filho</i>”. Em seguida, ele tira uma faca da roupa, corta um pedaço da perna e dá para Macunaíma comer. Em zoom-in, a câmera passa a enquadrá-los em plano americano. O Curupira também questiona Macunaíma: “O que você está fazendo aqui nessa capoeira, rapaz?” Macunaíma responde: “Nada. Passeando.” Eles continua conversando e comendo a carne. Macunaíma então pergunta ao se o homem não sabe qual é o caminho da casa dele. O Curupira ensina um caminho para Macunaíma que acaba retornando para o mesmo local em que estão. Macunaíma coloca o último pedaço de carne na boca e sai andando. A câmera acompanha ele andar pelo riacho, pular o tronco indicado e desaparecer por entre a mata ciliar. O Curupira sai fora do riacho até ficar de costas para a câmera em primeiro plano, enquanto ao fundo, em segundo, é possível ver alguma movimentação de Macunaíma. O Curupira vai caminhando, escondendo-se e contornando um local que vai de encontro ao local por onde Macunaíma passa. A câmera acompanha a movimentação do Curupira. Antes que Macunaíma o veja, o Curupira se escondeu e ficou fora de campo. A Câmera, em ângulo geral, acompanha Macunaíma torcendo as barras da bermuda e olhando na direção da câmera.

83	22'23"	Plano médio	Em quase perfil, Macunaíma observa algo na direção onde estava o Curupira. Ele está parado no entroncamento entre duas estradas de terra. Em seguida, ele começa a bocejar e a espreguiçar, dizendo: "Ah, que preguiça.". De repente, ele parece se assustar com algo, vira-se e sai correndo em direção a um dos caminhos.
84	22'34"	Plano médio	Em frontal, o Curupira com uma faca na mão, observa Macunaíma e, em seguida, sai correndo atrás dele. Em perfil, ele passa em frente à câmera, que está fixa, e acompanha o movimento do Curupira em pan. Ele está gritando e repetindo: " <i>Carne de minha perna!</i> ". Fora de campo, ouve-se Macunaíma gritar: " <i>O que foi?</i> "
85	22'41"	Plano geral	Em frontal, no fundo do plano, em direção à câmera que está fixa, Macunaíma corre gritando: " <i>O que foi?</i> " e, fora de campo, o Curupira continua gritando: " <i>Carne de minha perna!</i> ". Assim que se aproxima da câmera, Macunaíma para, olha para os lados e se decide seguir por outro caminho. Em seguida, ao fundo do plano, o Curupira também corre pela mata na direção de Macunaíma.
86	22'54"	Plano geral	Macunaíma continua correndo pela mata. De repente ele para. Fora de campo, ouve-se repetidamente, o Curupira gritando a mesma frase. Enquanto a frase " <i>O que foi?</i> " continua sendo gritada e Macunaíma parado,

			sem articular a boca, tapa os ouvidos, o bumbum e a região genital, como se quisesse se livrar da frase que parece estar sendo gritada sozinha por lugares indesejados. De repente, ele continua a correr, passando em frente à câmera fixa que acompanha seu movimento em pan e grita “Manhê!”. Fora de campo, ouve-se ainda o Curupira gritando a mesma frase.
87	23’10”	Plano geral	Frontal, o Curupira vem correndo pelo mesmo lugar que Macunaíma passou, perseguindo o mesmo. Em plano médio, ele para, levanta os punhos para o auto em quase perfil e grita: “ <i>Carne de minha perna!</i> ”. Em seguida, volta a correr atrás de Macunaíma, só que escolha a direção oposta à que ele seguiu. Fora de campo, ouve-se a voz de Macunaíma gritando a mesma frase.
89	23’23”	Plano americano	De costas, Macunaíma corre em direção a uma casa de pau-a-pique. Ouve-se a mesma frase sendo gritada: “ <i>O que foi?</i> ”. De repente, Macunaíma em ângulo frontal, começa a vomitar o pedaço de carne da perna do Curupira que havia comido. A carna é vomitada dentro de uma poça de lama.
90	23’31”	Plano fechado	Poça de lama com água mexendo onde o pedaço de carne foi vomitado por Macunaíma. Ouve-se o som de afogamento, bolhas subindo e a carne na superfície

			gritando a mesma frase abafada pela água: <i>“O que foi?”</i>
91	23’43”	Meio primeiro plano	Interior da casa de pau-a-pique. Frontal, Macunaíma entra correndo dentro da casa gritando “Ai, meu Deus!”. Em seguida, ele se vira e fecha a porta e janela. De maneira desesperada ele diz: <i>“O Curupira! O Curupira!”</i> . Fora de campo, ouve-se uma voz feminina perguntar: “O que foi, menino?” Macunaíma diz desesperadamente: “O Curupira quis me comer sabe, dona!”. A câmera na mão gira acompanhando a movimentação e revela uma senhora com saia, blusa e lenço amarrado na cabeça. Macunaíma passa por ela rapidamente e entra em outro cômodo. Macunaíma começa a contar a história para a dona, que havia levado sua mãe para comer e que ela queria levar comida para seus manos e ele escondeu a comida. Ao fim, ele dá uma risada. A câmera, em leve plongée, acompanha toda a movimentação.
92	24’00”	Meio primeiro plano	Em perfil e plongée, no interior de um cômodo da casa de pau-a-pique, a senhora pega algumas coisas, enquanto repreende Macunaíma pelo que fez com a com seus manos. Nas paredes do cômodo, há bolsas, roupas, chapéu, imagem de santo, entre outras coisas penduradas. No cômodo há também um armário baixo, com vasos de planta e malas de viagem. A mulher pega

			algumas roupas para vestir Macunaíma e, de costas, sai do cômodo e fecha a porta. A câmara permanece dentro do cômodo.
93	24'13"	Plano geral	De costas, vestido com camisa enorme e largas calças, Macunaíma anda pela região onde morava com os manos e sua mãe, pois é possível reconhecer a mata ao redor, bananeiras e a pedra. A câmara o acompanha em travelling lateral passando por bananeiras em primeiro plano. A voz off continua a narração: <i>“A velha, que se chamava Cotia, ensinou para o herói o caminho certo da casa dele.”</i> . Neste momento, Macunaíma se aproxima da oca e sua mãe, em quase perfil, está sentada ao lado da porta da oca. Diferentemente das outras cenas, agora, ela está com um vestido com o modelo semelhante ao outro, mas com cores diferentes de retalhos. As cores são amarelo e um rosa claro. Seu cabelo também está diferente. Ela agora está com um corte curto, na altura do queixo (parece um chanel de bico, mas muito desalinhado). O cabelo está bagunçado e com mexas brancas no cocoruto. Macunaíma para quase ao lado, em perfil, olha baixo na direção da mãe e diz: <i>“Mãe, sonhei que caiu o meu dente.”</i> A mãe, sem olhar para Macunaíma, responde indiferentemente: <i>“É morte de parente.”</i> . Macunaíma responde <i>“Pois é”</i> e entra na oca. De repente, a índia abre a boca,

			como se tivesse perdendo a respiração, e cai para trás, tem alguns espasmos e morre.
94	24'42"	Plano geral	No interior da oca, Iriqui, de costas e em quase perfil; Jiguê ao seu lado em quase perfil; Macunaíma em frontal e Maanape ao lado de Iriqui, também de costas e em quase perfil estão ao redor de uma grande ceia de frutas, farinha e bebidas ao centro. Em primeiro plano, na parte inferior da tela em horizontal, está o corpo da índia tapanhumas que acabara de morrer. Ela está com os olhos meio abertos com uma expressão cadavérica. Ao fundo do plano, está a porta de entrada da oca com folhas de bananeiras ao redor formando uma espécie de portal. Através da porta, é possível ver a parte externa com vários pés de bananeiras. Todos choram enquanto comem. Em zoom-out, a câmera vai recuando e revelando o corpo da índia enrolando um longo tecido de fibras naturais que parece ser a sua própria rede de dormir. Maanape se levanta, em seguida, Jiguê e ambos vão até o corpo falecido da índia. Eles carregam a índia pela rede presa a um varal apoiado nos ombros de cada um. Enquanto carregam o corpo, Macunaíma se levanta, bebe alguma coisa e grita desolado: “Eu não aguento! Eu não aguento!”. Jiguê diz para Iriqui ficar e consolá-lo. Ela se levanta e vai até Macunaíma, ambos se abraçam e ficam observando o corpo ser levado (fora de campo) e de costas para a

			câmera que permanece fixa e observando tudo com distância. Enquanto choravam na porta, Macunaíma vai descendo sua mão pelas costas de Iriqui até chegar em seu bumbum. Enquanto isso, a voz off entra novamente: <i>“Os irmãos jejuaram o tempo de preceito, com Macunaíma se lamentando heroicamente. E passado esse tempo difícil...”</i>
95	25’47”	Plano aberto	Externa. Caminhando por uma mata baixa, Maanape, Macunaíma, Jiguê e Iriqui estão um ao lado do outro. A voz off continua: “deram a mão para Iriqui e partiram para esse mundo de Deus”. Em traveling lateral, a câmera caminha na direção deles, enquanto os mesmos se aproximam da câmera. Entre a câmera e o grupo, tem um pequeno morro de areia no chão que, de repente, começa a jorrar água. Em frontal, Macunaíma acelera o passo em direção à água, enquanto os outros param e o observam. Macunaíma logo entra embaixo da água e começa a gritar de felicidade.
96	26’12”	Plano americano	Macunaíma continua a pular na água, no entanto, agora ele se transformou em um homem adulto branco, com cabelos loiros, vestindo a mesma roupa de quando era uma criança negra. Em off, ouve-se um barulho instrumental meio mágico que logo é seguido pela canção “Sob uma cascata” na voz de Francisco Alves. Ao se dar conta disso, ele se vira para os irmãos

			comemorando que ficou branco e lindo. Maanape se aproxima para se banhar na água também e Macunaíma diz que ele já é branco, vai ficar negro. Rapidamente, Jiguê vai correndo se banhar na água também, mas ao se aproximar, a água para de jorrar. Ele fica procurando a água, coloca as mãos no restinho que ficou empossado no chão. Ao perceber que não teria mais jeito, ele lamenta dizendo que só conseguiu embranquecer a palma das mãos. Macunaíma responde: <i>“Fica triste não, mano. Antes fanhoso que sem nariz. Bora andar!”</i> Em seguida, sai na frente abraçado com Iriqui. Fora de campo, ouve-se algumas risadas de Macunaíma e a música continua tocando em off.
97	27’08”	Plano geral	Em um rio com água azul esverdeada, uma canoa vai entrando em campo: à frente, está Maanape; remando, no meio, está Jiguê; ao fundo, Macunaíma deitando na outra extremidade com um guarda chuva tapando o sol e Iriqui deitada sobre o herói. Todos estão em quase perfil. O barco passa pela câmera que o acompanha e foca em Macunaíma, em perfil, e Iriqui deitada no colo dele em ângulo frontal. Iriqui tem uma pintura no rosto, em tons de amarelo e vermelho. A mesma música ainda toca em off. Ouve-se também o barulho da água.
98	27’33”	Plano americano	Interior de uma carroceria. Jiguê sentado em primeiro plano e com um chapéu na cabeça; no centro do plano, em pé e ângulo frontal,

			Macunaíma está segurando no teto da carroceria com Iriqui e Jiguê ao seu lado. Além deles, há várias outras pessoas sendo transportadas também. De repente, o carro para e começam a falar para descer enquanto algumas pessoas descem da carroceria. A câmera está fixa, enquanto as pessoas passam na frente.
99	27'58"	Plano geral	A câmera na mão, acompanha as pessoas descendo de um pau de arara. Macunaíma pula e grita Jiguê, enquanto se ouve pessoas conversarem, barulho de crianças e um homem pedindo para as pessoas descerem. Jiguê desce e ajuda Iriqui. A câmera gira e acompanha o movimento de Macunaíma que abraça Iriqui e ambos se aproximam da beira de um morro que dá para fazer uma grande paisagem à frente, com montanhas, verde, estradas, entre outros. Enquanto isso, fora de campo é possível ouvir homem que ajudava as pessoas descerem: <i>“Se o governo ver vocês chegando, vai todo mundo preso de volta para rança. Já tem mendigo demais na cidade. Agora é cada um por si e Deus contra.”</i>
100	28'25"	Meio primeiro plano	Em quase perfil, de costas, Jiguê caminha por uma estrada e a câmera o acompanha em traveling lateral. É possível ver uma construção ao seu lado, com maquinários e blocos de concreto. Desde a cena anterior, ele veste um terno azul marinho, uma gravata rosa choque, a camisa verde cana e

			um chapéu grafite com uma pena adornando. Enquanto anda, ele observa ao redor e carros passam ao seu lado. Ouve-se barulho de passos e carros trafegando.
101	28'38"	Meio primeiro plano	Em contra-plongée, Iriqui caminha pela rua de uma cidade e a câmera a acompanha em traveling lateral. Ele está com o mesmo vestido vermelho. Atrás dela, há vários outdoors com propagandas de óculos, liquidação de lojas, entre outras. Enquanto caminha observando ao redor, passam vários carros e a voz off narra: <i>"Iriqui gostou muito da cidade e arranhou logo um emprego numa casa de moças, no Mangue, desaparecendo do filme."</i>
102	28'47"	Primeiro plano	De costas, com uma boina e uma camisa com estampas em xadrez verdes e azuis, Macunaíma anda pelas ruas movimentadas da cidade, cheia de transeuntes, carros estacionados e em movimento. A câmera na mão acompanha Macunaíma andar pela cidade. Ele está meio perdido e desconfiado, observando tudo e todos. Em off, a voz continua narrando: <i>"Macunaíma ficou muito preocupado, mas por outro motivo, já não sabia mais quem era máquina quem era gente na cidade."</i>
102	08'03"	Plano americano	A câmera parece adquirir autonomia ao transitar e, de maneira ágil, transitar entre as pessoas na rua. De repente, ela se suspende, passa de um ângulo normal para um um

			plongée e filma um grupo de pessoas por cima. Ao centro, está Jiguê e Maananpe. É possível ver que algumas pessoas presentes olham diretamente para a câmera com alguma curiosidade. Jiguê conversa com um senhor: "O que mais é para pegar?". A resposta: <i>"O atestado de vacina, é claro. O senhor, agora, vai ao Ministério da Fazenda e pega as estampas (selos), depois volta ao cartório, pode retirar para lavração os seus documentos."</i> A câmera contorna toda ação, enquanto várias pessoas presentes olham para a câmera. Enquanto o homem explica os processos para Jiguê, ele confirma repetidamente, como se quisesse se livrar logo da situação e, por fim, chama seu mano (Maanape) para irem embora. O homem, fora de campo, continua explicando. Assim que Jiguê e Maanape se viram, em meio à multidão, para sair, a câmera retorna ao ângulo normal e os acompanha. Além dos diálogos, ouve-se som ambiente.
102	29'25"	Meio primeiro plano	De noite, Macunaíma está setado e de costas para a câmera. Ele parece estar em cima de uma passarela, de modo que abaixo só dá para ver os faróis dos carros se movimentarem. Há um foco de luz em Macunaíma que torna possível ver seu rosto quando ele olha para os lados. A voz off diz: <i>"O herói passou uma semana sem comer nem brincar, só pensando nas máquinas No sábado à noite,"</i> Não há som ambiente.

103	29'37"	Plano geral	Interior de um quarto, em que há seis pessoas em uma cama de casal. Na parte debaixo da cama, Jiguê, uma mulher e Maanape dormem. Na parte superior, duas mulheres dormem na beirada e Macunaíma está sentado no meio delas acordado e pensativo. Todas as mulheres estão bem maquiadas e com camisolas. Os homens parecem estar nus ou só de cueca. Na parede, onde teria a cabeceira da cama, há um espelho enorme que reflete toda a cama de outro ângulo. Ao lado, há duas mesas de cabeceira, uma com vaso e flores; a outra com alguns objetos e um vaso com uma única flor. Acima delas, há também dois ornamentos fixados na parede. A voz off continua: <i>"O pensamento dele sacou bem claro uma luz."</i> Neste momento, em off, entra o som de um relógio, secundário ao da voz off que continua sua narração: <i>"Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram os homens da cidade"</i>.
104	29'46"	Meio primeiro plano	Exterior, rua. Maanape, em terno listrado de verde e azul; Macunaíma com uma camisa estampada, boina xadrez e calça listrada e Jiguê com seu terno azul marinho, camisa verde cana, gravata rosa choque e chapéu andam na direção da câmera que se movimenta em traveling frontal acompanhando o movimentos dos três. Eles observam curiosamente o local. De repente, Macunaíma para e diz: "Tem coisa!". Fora

			de campo, ouve-se barulho de tiros ou explosões. Uma mulher com um fuzil aparece na encruzilhada rua onde eles estão. Ambos se assustam e saem correndo desesperadamente em direção à câmara. A mulher com a arma segue atrás. Ouve-se, fora de campo, som de apito. Em seguida, uma kombi azul vira a rua e segue na direção deles.
105	30'14"	Meio primeiro plano	Interior da kombi, onde há sete homens de costas para a câmara que fixa está na parte traseira do automóvel, de modo que toda a parte dianteira está em campo. O interior da kombi está escuro, de modo que só é possível ver a silhueta dos homens porque a luz vem da parte externa. O carro persegue a mulher armada que corre à frente do carro. Os manos pararam acuados em uma esquina e a kombi passa por eles e segue em direção à mulher que continua correndo deles. Ouve-se barulho de tiros e, através da janela da kombi, é possível ver os manos se abaixarem no chão de medo dos tiros.
106	30'18"	Plano americano	De costas, a mulher armada corre por uma rua com o muro ao lado bastante destruído, a câmara na mão acompanha seu movimento. Ouve-se barulhos dos passos da mulher correndo.
107	30'22"	Plano geral (kombi)	A kombi vira na mesma rua que a mulher está. O automóvel passa pela câmara que está fixa acompanhando toda a ação em pan

			horizontal. A kombi freia ao se aproximar da mulher que está parada no meio da rua com a arma em punho. Ouve-se barulho das freadas e aceleramentos do carro.
108	30'26"	Meio primeiro plano	Interior da kombi. A câmera fixa na traseira do automóvel enquadra todos os ocupantes do veículo à frente e, através do vidro dianteiro, é possível ver a mulher parada na rua com a arma em punho. Ao pararem a kombi, a maioria dos homens descem e ouve barulho de tiros. Todos os homens recuam e entram na kombi novamente. A mulher corre e entra também dentro do veículo e todos ocupantes do veículos se desesperam com a ação da mulher. Assim que ela entra no veículo, ouve-se em off a seguinte música: <i>“É papo firme”</i> de Roberto Carlos, canção que parece ter relação direta com a personagem da mulher armada.
109	30'44"	Meio primeiro plano	Em primeiro plano, de costas, Macunaíma corre em direção à kombi junto de Jiguê em segundo plano e quase perfil. A kombi está parada e eles desesperadamente tentam ver o que acontece dentro do veículo, a câmera na mão acompanha a ação deles. Ouve-se barulho de tiros e pessoas gritando dentro do carro. Em off, continua tocando a mesma música da cena anterior.
110	30'46"	Meio primeiro plano	A kombi parada, ocupa parte lateral do plano e Maanape a outra parte. Em ângulo frontal, ele caminha em direção à parte dianteira do

			veículo e passa pela câmera que se movimenta na direção oposta à de Maanape. Ouve-se barulho de tiros e pessoas gritando dentro do carro. Em off, continua tocando a mesma música da cena anterior.
111	30'48"	Meio primeiro plano	De costas e em quase perfil, Jiguê corre ao redor da kombi assustado com o que está acontecendo dentro. Ele está com o chapéu na mão. A câmera na mão, acompanha sua movimentação. Ouve-se barulho de tiros e pessoas gritando dentro do carro. Em off, continua tocando a mesma música da cena anterior.
112	30'50"	Plano médio	Lateral da kombi parada com manchas de sangue escorrendo pelas portas e janelas. As portas se abrem e dois homens mortos começam a cair para fora do veículo. A mulher, toda suja de sangue, pula para fora da kombi com um braço dos mortos na mão. A câmera fixa acompanha sua movimentação em pan horizontal. Agora, em primeiro plano, ela joga o braço no chão, pega um fuzil e uma espingarda no chão, sai correndo e passa por entre os irmãos que estão parados em segundo plano, em pé, ao lado um do outro observando toda a ação da mulher. Em off, continua tocando a mesma música da cena anterior.
113	31'04"	Meio primeiro plano	Macunaíma em perfil, Maanape ao centro e Jiguê do outro lado em quase perfil, recuam diante do grito da mulher: "Sai!". Eles

			observam enquanto a mulher se afasta fora de campo. Ao fundo deles, tem um muro com uma placa amarela em formato de seta indicando alguma direção, a mesma que a mulher segue. Em off, continua tocando a mesma música da cena anterior.
114	31'05"	Meio primeiro plano	De costas, a mulher corre com as duas armas na mão, com cabelo solto e a camisa toda suja. A câmera na mão a acompanha. De repente, ela para e se vira observando algo. Fora de campo, ouve-se barulhos de carros freando. Ao fundo do plano, é possível ver um carro verde passar na rua. A mulher, então, entra em lugar. Acima da cabeça dela, tem uma placa fixada na parede com a seguinte mensagem: <i>“Proibida a passagem de pedestre pelo elevador.”</i>
115	31'12"	Plano americano	Os três irmãos estão de perfil observando na direção para onde a mulher foi. Fora de campo, ouve-se barulho de carros freando bruscamente. Eles se escondem parcialmente um atrás do outro, nesta ordem: Jiguê, Macunaíma e Maanape. De repente, vários homens armados aparecem e ameaçam os irmãos questionando para onde a mulher foi. Rapidamente, Macunaíma aponta o local e dá uma pista falsa para os homens. Os homens armados seguem na direção apontada. Em seguida, os irmãos se

			viram e vão procurar a mulher. A câmera na mão acompanha a ação deles.
116	31'38"	Plano geral	Em primeiro plano e perfil, Maanape anda atento em direção ao local que a mulher armada foi; em segundo plano de perfil e abaixado quase engatinhando, Macunaíma também anda cuidadosamente na mesma direção; em terceiro plano e também de perfil, está Jiguê com o chapéu na mão e indo na mesma direção dos irmãos, só que ele está mais atrás. Em quarto plano, há algumas placas com setas amarelas deslocadas com várias placas alertando os pedestres sobre o cuidado por ser entrada de garagem. Eles adentram o espaço aberto da garagem observando todos os lugares. A câmera acompanha a movimentação dos três em traveling lateral.
117	31'56"	Plano geral	Dentro da garagem, Macunaíma está completamente abaixado observando uma máquina se movimentar no chão. Ao fundo do plano, a luz estourada em um muro na parte externa. A câmera vai recuando e se movimentando no mesmo ritmo da máquina (que parece uma esteira) que Macunaíma observa de muito perto. Neste movimento, a câmera vai ampliando o enquadramento do campo, revelando, de costas para a câmera e de frente para Macunaíma, a mulher que observa a ação. As armas dela estão no chão próximas aos seus pés. Enquanto esta ação

			se desenrolava, Maanape apareceu em campo e se escondeu atrás da parede, a fim de observar a ação de Macunaíma e a mulher, de modo que só sua cabeça aparece. Ouve-se barulho de máquina. De repente, a máquina para e a câmera também. A porta da garagem começa a fechar e Macunaíma percebe a presença da mulher e se levanta de vez. Ele olha para a mulher e pede para ela não atirar. Enquanto isso, eles são suspensos pelo elevador de garagem. A mulher o ameaça com a arma na mão. O elevador para em um andar com um carro estacionado de frente para a câmera. Jiguê aparece em cena, mas não sobe no elevador e fica para trás. Macunaíma e a mulher vão se esquivando dentro do elevador sem paredes, ela para em ângulo frontal para a câmera e Macunaíma sem jeito corteja a mulher que o empurra fortemente. Enquanto Macunaíma elogia e dá em cima da mulher, ela desce todo o elevador, pega as armas para sair mas Macunaíma não deixa a porta da garagem abrir. Neste momento, é possível ver Maanape rapidamente abaixado. A mulher empurra Macunaíma de vez, enquanto o elevador sobe novamente, ao passar pelo segundo andar, é possível ver Jiguê de pé. De repente, Macunaíma tenta agredir a mulher que se defende e o imobiliza.

118	33'02"	Meio primeiro plano	De costas a mulher imobiliza Macunaíma e o joga no chão. Ele reclama que ela está o machucando. Enquanto isso, o elevador sobe mais. A câmera está fixa em contra-plongée e acompanha toda a ação. Quando ela joga Macunaíma no chão, sobe por cima para bater nele, a câmera continua fixa só que, agora, enquadrando ele em ângulo normal.
119	33'09"	Plano geral	A câmera fixa em um andar em que o elevador passa e continua subindo. Macunaíma grita Maanape pedindo por ajuda.
120	33'12"	Plano médio	Câmera fixa, baixa. Em ângulo normal, a mulher continua em cima de Macunaíma e está puxando a língua dele que está com cara de desespero e com as pernas para o ar. Jiguê grita: <i>"Já tô indo, mano"</i> .
121	33'16"	Plano geral	Em um andar superior, a câmera enquadra a mulher batendo em Macunaíma em um completo plongée, à medida que o elevador sobe para no mesmo andar que a câmera está e passa a enquadrar a mulher batendo em Macunaíma em ângulo normal. Jiguê aparece ao fundo, assusta-se e sai fora de campo novamente. A esteira começa a se movimentar e levar ambos para trás, enquanto ela estrangula Macunaíma. A câmera está fixa na esteira, de modo que todo o movimento que esteira faz, a câmera também acompanha. As armas estão uma de cada lado da esteira. De repente, Jiguê volta

			com um tijolo e, por trás, bate na cabeça da mulher que grita e cai. A esteira recua novamente com Jiguê em cima. A câmera já não está mais fixa na esteira. Macunaíma arrasta o corpo, enquanto o elevador desce novamente com a câmera que também está dentro. Maanape aparece querendo subir no elevador mas com receio de cair. Jiguê o assegura que não cai. Nesse mesmo andar que Maanape sobe no elevador, há também um carro estacionado frontalmente para a câmera. Enquanto o elevador desce, eles conversam sobre a mulher armada e sobre Macunaíma. Ambos sentam no chão do elevador, cansados.
122	34'29"	Plano americano	Em plongée, Macunaíma está deitado sobre a mulher desmaiada, com a camisa aberta e os seios à mostra. Ambos estão com sangue na cabeça e no rosto. Ao abrir os olhos, ele segura o colar que a mulher usa. De repente, ela acorda, tira a mão dele do colar e começa a vestir a camisa. Neste momento, a câmera recua em um traveling frontal. Macunaíma assustado começa a se afastar dela ainda deitado. O elevador retorna com Jiguê e Maanape sentados, um de costas para o outro. Quando o elevador para, Macunaíma sobe nele e a mulher segue o perseguindo. De repente, ela encurrala Macunaíma na parede de telas do elevador, chama ele de sefado e o beija. Neste momento, em off, entra a música "<i>Arranha Céu</i>" de Sílvio

			Caldas. Jiguê e Maanape estão do outro lado do andar, em uma parte mais escura, observando o beijo. O elevador começa a descer lentamente, mas a câmera permanece fixa no andar e os acompanha em plongée. Eles se abraçam fogosamente, enquanto Macunaíma tira a camisa da mulher e o elevador continua descendo. A voz off diz: <i>"O heroi, agora..."</i>
123	36'01"	Plano americano	Ci, a mulher armada das outras cenas, está deitada com metade do corpo coberto com um lençol e outra metade nu. Ela está em quase perfil, com a cabeça apoiada em um travesseiro. Macunaíma está deitado em uma rede, em ângulo frontal, e um braço para fora da rede. Ambos estão dormindo. A luz sobre eles modela as formas de seus corpos, bem como ilumina só metade do rosto de ambos que dormem com uma expressão serena. O fundo do plano está completamente escuro, de forma que realça mais as cores dos corpos, da rede vermelha, do lençol listrado de linhas rosas e brancas em primeiro plano. Em off, o narrador continua: <i>"vivia sossegado na casa de Ci, a guerreira que tinha gostado tanto de brincar com ele."</i>
124	36'08"	Plano americano	Exterior. Em plongée, Maanape está falando com Macunaíma em um orelhão bem precário com Jiguê ao seu lado. Ambos estão embaixo de uma sombra de árvores. Ao fundo, o sol direto ilumina as casas com

			estruturas mais precárias de uma comunidade que ocupa um grande espaço entre morros. Ao telefone, Maanape pergunta a Macunaíma se eles podem ir para o mesmo lugar que ele está para morarem com Macunaíma. Enquanto Maanape fala ao telefone, Jiguê está um pouco inquieto fumando um cigarro.
125	36'23"	Plano médio	Interior de um apartamento. Câmera fixa, quase perfil e falando ao telefone, Macunaíma está sentado em uma poltrona modernista assinada pelo designer brasileiro Sérgio Rodrigues. Apoiada na poltrona, há um violão em diagonal e do outro lado da poltrona, está a base do telefone pelo qual Macunaíma fala. O telefone tem o tom de vermelho bem forte. Macunaíma está vestido com um robe roxo com estampas em preto. Em segundo e terceiro plano, há algumas máquinas pequenas dispersas pelo ambiente. Bem ao fundo do plano, há um painel de tiro ao alvo em tons de azul escuro, azul claro, vermelho e amarelo. Estas duas últimas cores, combinam com as cores dos vitrais ao redor da parede onde o painel de tiro ao alvo está. Parte das paredes está pintada em tons de verde, outra parte em tons de amarelo e outra em roxo claro. O chão é de madeira. Macunaíma nega aos irmãos a possibilidade de ir morar com eles, desliga o telefone e se deita confortavelmente na poltrona. Em off, o

			narrador diz: <i>“De manhã, Ci acordava bem cedo e ia guerrear na cidade. Macunaíma ficava em casa, descansando.”</i> Em seguida, ele bebe um gole de uma bebida, pega o violão que estava apoiado na poltrona e começa a contar: <i>“Mandu sarará, tive por o pai o desterro”</i> .
126	37’05”	Plano aberto	Externa. Câmera fixa. Casa enorme, construção antiga bem desgastada. As paredes em vários tons de amarelos e descascadas. Fora de campo, a voz de Macunaíma continua a cantar: <i>“Por mãe, a infelicidade. Mandu...”</i> e é possível ouvir também a freada de um carro parando, em seguida, o barulho de portas sendo abertas e a voz de Ci dizendo: <i>“Trouxe um presente para você”</i> .
127	37’14”	Plano médio	Em quase perfil, Ci entra em casa com uma mala de couro em uma mão e um suporte de guardar violão ou outro instrumento musical em outra mão. Em traveling frontal, a câmera acompanha ela caminhar na direção de Macunaíma. À medida que se movimenta, alguns pilares da casa estão em primeiro plano, enquanto Ci está em segundo e diz para Macunaíma que trouxe uma coisa que ele gosta muito e pede para ele adivinhar. Macunaíma fica todo inquieto tentando descobrir o que é. Ele ainda está na mesma poltrona da cena anterior. Neste momento, ele fica apoiado de joelhos na poltrona, de costas para a câmera e olhando

			para Ci. A câmera agora está fixa, enquadrando Macunaíma em primeiro plano e Ci em segundo. Ela coloca a mala em cima de uma escrivaninha verde, com uma parede vermelha atrás com um fuzil pendurado e uma espingarda apoiada na parede. Ela tira um maço de dinheiro e mostra contente para Macunaíma que, logo, adivinha o que é: <i>"Dinheiro! Me dá! Me dá!"</i>. Ci joga o dinheiro na direção dele, enquanto vai esparramando mais dinheiro pelo local e Macunaíma vai pegando e contando. A câmera volta a se movimentar em traveling frontal novamente, acompanhando a ação de Ci que logo se joga em cima da cama e Macunaíma segue atrás contando os maços de dinheiro. Ci chama Macunaíma enquanto mostra o dinheiro para ele despertando mais cobiça. A câmera, agora, enquadra Ci de costas em primeiro plano, enquanto ela sobe em uma rede pendurada por cima do colchão no chão. Macunaíma se aproxima dela, em ângulo frontal. Enquanto isso, Ci continua atirando Macunaíma com o dinheiro, enquanto ele tenta pegar dela. Ambos se jogam dentro da rede.
128	38'00"	Meio primeiro plano	Em plongée, Macunaíma está de costas por cima de Ci que está em ângulo frontal. Ambos estão dentro da rede se divertindo, enquanto brincam de Macunaíma pegar o dinheiro. De repente, Macunaíma fecha a rede e eles gritam porque a rede gira.

129	38'07"	Plano fechado	Em plongée, a rede está fechada em formato de casulo. Ambos estão dentro dela se divertindo, gritando e rindo alto. A câmera vai se afastando e ampliando o campo, em que é possível ver o colchão no chão com dinheiro e roupas esparramados sobre ele. Ao fundo, é possível ver paredes e janelas coloridas. De repente, Macunaíma abre a rede e se deita cansado com os braços para fora, enquanto a câmera se reaproxima.
130	38'32"	Meio primeiro plano	Em perfil, ângulo normal, Macunaíma está sobre Ci e ambos estão dentro da rede. Ci está encoberta pela rede, enquanto Macunaíma está com o tronco para fora olhando o dinheiro sobre o colchão. Em seguida, Ci reaparece e ambos se deitam de conchinha dentro da rede. Macunaíma diz para ela: <i>"Puxa, como você cheira bem"</i> e Ci responde: <i>"É pólvora, Coração."</i> Ouve-se, um telefone tocar fora de campo. Preguiçosamente, Macunaíma se levanta para atendê-lo.
131	39'04"	Plano médio	Interior de um apartamento. Câmera fixa. Em uma poltrona modernista igual à da cena anterior, uma mulher está sentada em quase perfil, com a perna cruzada e falando ao telefone que está apoiado no chão. Ela veste um vestido azul marinho e uma bota de cano médio que vai até o meio da canela. O é liso e está solto. Ela está fumando. Ao seu lado, tem uma mesa baixa com o toca discos, duas caixas de som apoiadas no chão e um quadro

			enorme de Ci sobre a mesa. O quadro é em preto e branco, com Ci em pé, com os seios à mostra, uma calça jeans, com um cinto claro. Ela está de cabelos soltos, em um pose ativa. Ela segura um fuzil com a mão direita e com a mão esquerda faz um movimento com o punho para o alto, sugerindo movimento de luta. Há também um revólver pendurado em seu ombro esquerdo. O fundo da foto é branco. Há alguns discos espalhados pelo tapete no chão. Pelo telefone, ouve-se a voz de Macunaíma dizendo alô algumas vezes até a mulher responder com voz muito grave perguntando se a Ci está.
132	39'13"	Plano médio	Câmera fixa. Em primeiro plano, Ci está deitada na rede, com a cabeça apoiada na borda e com um braço pendente para fora. Ela está com os olhos fechados e em quase perfil. Ao fundo, sem fundo plano, Macunaíma está ao telefone, andando na direção de Ci. Ele diz que Ci não pode atender naquele momento e está muito ocupada. Em seguida, ele diz: "O senhor telefona outra hora". Neste momento, ele se deita no colchão logo abaixo da rede onde Ci está deitada também. Em seguida, ela se aproxima dele para beijá-lo e o pingente do colar que ela usa fica balançar também. Macunaíma pega o mesmo e pede para ela dar para ele. Ela responde que nem pensar. Ele então sugere a ela tirar que machuca. Ela

			diz que vai ficar com ele até morrer e que vai lhe contar um segredo: <i>"Esta é a pedra da sorte. Chama muiiraquitã. Enquanto eu tiver com ela só me acontece coisa boa. Feito você."</i> Macunaíma então pede a pedra emprestada e Ci diz que, quando morrer, deixa de herança para ele. Em seguida, ela pergunta a ele: "Vamo brincar outra vez?" Macunaíma se levanta e entra na rede enquanto diz: "Ai, que preguiça." A câmera acompanha o movimento deles e se afasta um pouco, ampliando o campo enquadrado. Os dois se divertem dentro da rede, ouve-se risadas, gritos e o barulho da rede mexendo.
133	40'57"	Plano fixo	Com fundo rosa e em letra cursiva branca, aparece a seguinte mensagem: <i>"Muitas vezes depois..."</i>. Ouve-se, em off, o mesmo som de risadas, gritos e da rede mexendo na cena anterior. Além disso, ouve-se também a voz de ambos gozando .
134	41'06"	Quase plano americano	Ci, em primeiro plano, está deitada de costas para a câmera e virada na para Macunaíma que está deitado na rede, dormindo. Ele está de perfil. Ci está toda nua, deitada de bruços no colchão cheio de peças de roupas, dinheiro e arma. Ci tenta acordar Macunaíma que dorme profundamente. Ela, então, tira um punhal de dentro de uma peça de roupa que estava sobre o colchão e espeta as nádegas de Macunaíma por meio da rede. Ele acorda assustado e rindo e pede para ela parar, chamando ela de "oferecida". Ela se

			desfaz do punhal. Macunaíma pede para eles dormirem, enquanto ela insiste para eles "brincarem", ou seja, fazerem sexo. Ela insiste, vira a rede e ele cai na cama em cima dela. Ambos se abraçam e a câmera fixa dá um zoom-in, enquadrando eles em primeiro plano deitados um sobre o outro. Macunaíma se deita nela querendo dormir. Ela puxa o rosto dele e questiona: <i>"Então, heroi?"</i>, ele responde: <i>"Então o quê?"</i>; ela diz: <i>"Você não continua?"</i>; ele responde: <i>"Continua o quê?"</i>; ela diz: <i>"Então, meus pecados, a gente tá brincando e, vai, e você para no meio."</i>, ele finaliza: <i>"Eu esqueci."</i> e, então, deita-se nela novamente. Ela o empurra e diz: <i>"Pera aí que eu te mostro, seu preguiçoso."</i>
135	42'27"	Plano aberto	Ci está abaixada mexendo em um vaso de plantas no meio do grande quarto. Ela veste uma camisa listrada toda aberta e uma calcinha azul marinho. A câmera na mão anda em direção a ela. Em primeiro plano, está uma máquina que parece um mimeógrafo em cima de uma mesa baixa; Ci está em segundo plano com planta de um lado e, do outro, a poltrona com uma garrafa de cerveja no chão ao lado; em terceiro plano, há uma TV no chão com o fio em direção à poltrona; em quarto plano, está a cama com Macunaíma deitado sobre ela e a rede pendurada em cima dele. Em último plano, está uma grande janela com vitrais

			rosa em uma parede toda vermelha. Ci se vira com um galho da planta e anda em direção a Macunaíma, enquanto a câmera na mão a acompanha. Ci sobe em cima da cama e bate em Macunaíma com o galho da planta, ele grita e sai correndo pelo quarto dizendo: <i>“Urtiga não”</i> .
136	42’47”	Meio primeiro plano	Ci tenta bater em Macunaíma com a urtiga. A câmera na mão está atrás dela e tenta acompanhar o movimento dos dois. De repente, Macunaíma passa por debaixo das pernas de Ci.
137	42’51”	Meio primeiro plano	De perfil, Ci continua correndo atrás de Macunaíma pelo quarto. A câmera na mão acompanha a ação rápida deles.
138	42’54”	Plano de conjunto	Macunaíma corre na frente e Ci corre atrás dele pelo quarto. Neste momento, entra novamente em off a música: <i>“É papo firme”</i> de Roberto Carlos. A câmera na mão acompanha a ação.
138	42’59”	Meio primeiro plano	Ci contorna uma mesa que Macunaíma estava atrás e corre atrás dele. A câmera na mão continua acompanhando os movimentos dos personagens. Ci segura Macunaíma pelo roupão e dá-lhe mais umas varadas com a urtiga. A música continua tocando em off, enquanto se ouve gritos deles.
139	43’08”	Meio primeiro plano	Ci de costas tenta acertar Macunaíma que se esquivava atrás de uma cadeira. Ele sobe elas

			cadeiras do local, pula os pilares do quarto, joga-se na cama cheia de dinheiro. Em seguida, Ci se joga por cima dele, ambos rolam até cair da cama, ao fundo do plano. A câmera acompanha a ação em plano geral. Enquanto isso, a mesma música continua tocando em off cada vez mais baixa, enquanto a câmera fica fixa. A voz off entra novamente: “ <i>Desse jeito</i> ”
140	43’32”	Traveling lateral sobre objetos na mesa.	Traveling lateral sobre alguns objetos na mesa como: papéis brilhantes que parecem celofanes, um objeto em forma de granada que serve como vaso de flor, máquinas abertas, mimeógrafo. Enquanto isso, a voz off continua: “ <i>Nem seis meses se passaram e Ci pariu um filho preto.</i> ” Fora de campo, ouve-se um bebê chorar.
141	43’37”	Meio primeiro plano	Ci está sentada na poltrona, com uma blusa de manga comprida vermelha e está com um bebê deitado em seu colo. O bebê tem o tamanho de um pequeno adulto, ele está coberto com uma manta de crochê toda colorida e com uma touca de bebe. Ci está testando a temperatura do leite nas costas da mão para dar a mamadeira ao bebê. Enquanto isso, o bebê chora. Em traveling lateral, a câmera vai revelando aos poucos o rosto do bebê que é o mesmo ator que faz o Macunaíma negro no início do filme. Ci dá a mamadeira para o bebe que mama, enquanto olha para diretamente para a câmera pela beirada do olho e Ci nina ele.

142	43'52"	Plano médio	Câmera fixa. Em quase perfil, Macunaíma está deitado na rede. Agora, ele está com cabelo diferente, mais curto, penteado e com uma barba longa fechada. Ele veste uma camisa estampada colorida e está com o violão dentro da rede. Abaixo da rede e sobre o colchão, há algumas frutas, ovos e leite. Ao fundo, a luz entra pelos vitrais rosa destacando ainda mais sua cor. Em off, o narrador continua: <i>“Macunaíma ficou de repouso no mês de preceito, porém se recusou a jejuar.”</i> Neste momento, ele pega uma fruta e come.
143	44'00"	Meio primeiro plano	Em frontal, o bebê negro está com roupas de bebe brancas, com mangas bufanes e touca rendada com uma fita azul. Ele desconfiadamente para Macunaíma que está lhe ninando. Em zoom-out, a câmera vai ampliando o campo, enquanto o narrador continua: <i>“O picorrucho tinha cabeça chata e Macunaíma ainda achatava mais, batendo nela todos os dias e falando pro guri.”</i> Macunaíma dava palmadas nas nuca e nas pernas do bebê como se ninasse de uma forma mais agressiva. Logo seguida, ele diz: “Oh, meu filho, cresce depressa pra você ir pra São Paulo ganhar muito dinheiro.” Enquanto isso, a criança faz cara de desconforto e quase choro. De repente, ele chora alto e chama pela mãe. Macunaíma tenta abafar o choro e acalmá-lo.

144	44'23"	Plano médio	Câmera fixa. De costas e quase perfil, Ci está em frente uma mesa alta que parece um giral arrumando o relógio de uma bomba. Há várias garrafas, vidros, fios em cima da mesa. Fora de campo, ouve-se o choro do bebê, enquanto Ci grita para ele se acalmar que ela já vai. Ela pega a bomba e apoiado no braço como se fosse um bebe.
145	44'33"	Meio primeiro plano	De perfil, Ci ajusta o relógio da bomba calculando o horário. Ela está vestida só com uma saia verde e com os seios à mostra. Enquanto vai ajustando e falando as horas, ela vai se virando e caminhando em direção ao Macunaíma e ao bebe. Ela está maquiada e penteada. Em traveling frontal, a câmera acompanha os passos de Ci logo atrás dela, de modo a enquadrá-la em quase perfil. Neste momento, ao ajustar a hora, é possível ouvir o som de um relógio. Em seguida, ela coloca a bomba dentro de um carrinho de bebe e o relógio amarrado na bomba por um fio, fica preso na parte externa. Macunaíma com o bebe no colo olham assustado. Macunaíma questiona que horas ela colocou para despertar. Ela responde e acrescenta que acha que o relógio está adiantado. De repente, ele empurra o carrinho da direção deles e diz: <i>"Põe o moleque no carrinho"</i>. Neste momento, Macunaíma se levanta para colocar o bebe no carrinho que está com uma cara de preocupado. O som do relógio continua.

146	45'15"	Plano americano	Câmera fixa. Em zoom-out, a câmera vai ampliando o campo enquanto Ci vai se vestindo com uma jaqueta. Na parede vermelha, é possível ver o fuzil pendurado e uma outra arma apoiada. Em perfil, Ci vai caminhando em direção ao carrinho com o bebe enquanto o zoom-out vai inserindo-os em campo. O bebe olha para a mãe, Macunaíma assustado senta no sofá, enquanto Ci senta em seu colo e lhe beija. Macunaíma verifica o relógio ansioso e pergunta se ela não está atrasada. Ouve-se, fora de campo, o som do telefone tocar, sobrepondo o som do relógio que continua. Macunaíma coloca os pé na poltrona e segura um travesseiro de maneira assustada. Ci lhe dá um último beijo e sai empurrando o carrinho com o bebe dentro gungunando. Ela passa pela câmera e segue andando em direção à porta. O telefone toca novamente, ela para, vira-se e diz: <i>“Se for pra mim, diz que eu já fui.”</i> Ela vai em direção à porta, enquanto o telefone continua tocando fora de campo e o som do relógio desaparece de vez com a saída de Ci com o carrinho de bebê.
147	46'05"	Plano médio	Em pan horizontal, a câmera se movimenta acompanhando Macunaíma se arrastar em direção a um travesseiro no chão, no qual ele se deita, em frente à sua cama. O telefone está nos pés da cama, bem próximo a Macunaíma. Ao fundo, há a cama, a rede e a parede colorida com vitrais rosa.

			Macunaíma atende o telefone e diz: <i>"Mas você é chato, hein, Maanape."</i> Enquanto, Macunaíma conversa com Maanape sobre a pensão e sobre comidas, de repente, ouve-se, fora de campo, o barulho de uma explosão e de vidros quebrando. Macunaíma que estava deitado no chão falando ao telefone, assusta-se e grita desesperado achando que <i>"aconteceu uma desgraça"</i>. Ele sobe em cima da cama, olha em direção à janela, em seguida, vira-se quase deitado e olhando diretamente para a câmera em ângulo frontal e diz assustado: <i>"Ela explodiu!"</i>
148	46'50"	Plano geral	Exterior, cemitério. Câmera fixa, o coveiro empurra um caixão em um suporte de transporte. Atrás dele, duplas de pessoas vestidas de preto seguem o caixão uma atrás da outra. Todos vestem preto. Em certo momento, a voz off entra: "O herói não encontrou nada que pudesse enterrar, mas fez questão de ir ao cemitério assim mesmo". Neste momento, a câmera que estava fixa, começa a se movimentar em traveling frontal acompanhando o movimento das pessoas. Ao fundo do plano e ao lado esquerdo da tela, aparecem Macunaíma sendo apoiado por seus manos. Ele chora muito e eles caminham ao encontro do caixão em 90 graus.
149	47'19"	Plano de conjunto	Em ângulo frontal, Maanape e Jiguê seguram os braços de Macunaíma um de cada lado dando suporte a ele que chora

			bastante. Eles caminham enquanto a câmera os acompanha em traveling frontal, enquadrando-os em quase perfil. Ao fundo, é possível ver lápides e pequenas árvores.
150	47'31"	Plano de conjunto	O caixão e as pessoas o acompanhando pela câmera em quase perfil. Mais afastado das pessoas do cortejo fúnebre, caminha um casal todo de preto abraçado um no outro. Na direção oposta e, em segundo plano, passa Macunaíma sendo conduzido pelos irmãos. Ele continua chorando e, quando o caixão passa, ele vira seu rosto para trás para acompanhar o caixão se afastar dele. De repente, Jiguê solta o braço de Macunaíma, vai até o casal e retira os óculos escuros dos homens dizendo: <i>“Me dá esses óculos aqui.”</i> Enquanto isso, é possível ouvir o choro de Macunaíma.
151	47'39"	Meio primeiro plano	Em primeiro plano, Maanape dá suporte a Macunaíma que permanece choroso. Ambos estão em quase perfil. Ao fundo, em segundo plano e de costas, o casal está parado e o cortejo fúnebre segue à frente. Jiguê pega os óculos, coloca no rosto, caminha na direção de seus manos e se inicia um diálogo entre eles em que Maanape diz: <i>“Ah, desanima não, mano. Que diabo, por morrer um caranguejo, o mangue não bota luto”</i> . Macunaíma intervém: <i>“Dois! Dois caranguejos.”</i> Em seguida, Jiguê diz: <i>“Deixa disso, mano. Vamos nos divertir. O Maanape tá acabado, mas a gente ainda é</i>

			<i>moço.</i>”. Neste momento, Macunaíma dá um choro mais alto e eles continuam andando, enquanto a câmera para de os acompanhar em traveling frontal, e eles passam pela câmera até ficarem fora de campo.
152	47’59”	Meio primeiro plano	Interior de um salão de danças ou boate. Macunaíma dança abraçado com uma mulher, em segundo plano, com Maanape ao seu lado dançando com outra mulher. Em primeiro plano, Jiguê também dança com uma mulher. Há uma certa melancolia na dança deles. Ouve-se uma mulher bem ao fundo do plano cantando a canção “<i>As tuas mãos</i>”, música de Pernambuco e Maria Antônio. Enquanto eles dançam, há várias outras pessoas sentadas em mesas redondas ao fundo e outras em pé próximas à cantora. Enquanto dança, Macunaíma se aproxima de Jiguê e diz: “<i>Qual, mano, amor primeiro não tem companheiro, não.</i>”
153	48’33”	Plano de conjunto	Exterior. Em plongée, Maanape, Macunaíma e Jiguê estão na calçada à beira de um rio ou lago. Macunaíma está deitado no colo de Jiguê e está em ângulo frontal para a câmera olhando para o céu. Jiguê em perfil, sentado e olhando para o horizonte. Maanape está de costas, sentado com o rosto baixo. Ouve-se o barulho da água e Macunaíma, olhando para o céu diz: “<i>É lá que ela vive agora, toda enfeitada</i>”. Neste momento, entra novamente a canção da cena anterior: “<i>As tuas mãos</i>”, só que desta vez ela toca em off.

			Macunaíma continua com os olhos cheios d'água: <i>“livre das formigas, toda enfeitada de luz, virada numa estrela. Luz... Ci.”</i>
154	49'00”	Plano aberto	Exterior, uma praia. Câmera fixa, ângulo normal, Macunaíma está sentado na areia de uma praia apoiado em um pé de coco. Ele está bem ao centro do plano que está cortado por linhas horizontais de pequeno barranco em segundo plano; a vegetação baixa em terceiro e o céu em tons de azul e roxo ao fundo. Macunaíma está sozinho e com a cabeça baixa, parece que está desacordado. Gradativamente, ele vai erguendo a cabeça, como se estivesse acordando. Fora de campo, ouve-se o barulho do mar.
155	49'07”	Plano médio	Câmera fixa e em contra-plongée, ainda sentado na areia e encostado no pé de coco, Macunaíma está todo bagunçado, com a roupa meio aberta e torta, um chinelo fora do pé e cabelo desgrehado. Ele pega uma garrafa de bebida alcóolica e vira para beber. Ele ainda está com as mesmas roupas de quando virou pai, de quando ainda morava com Ci. Após beber tudo, ele joga a garrafa longe, respira fundo e, de repente, algum pássaro caga na cabeça dele. Ele vira a cabeça para olhar. Fora de campo, ouve-se o barulho do mar.
156	49'20”	Plano geral	Câmera fixa e em contra-plongée, um urubu está em cima do pé de coco olhando para baixo. O vento sacode as folhas do coqueiro

			contrastadas com a luz do céu que não está tão forte, nos mesmos tons de azul e roxo. Fora de campo, ouve-se Macunaíma dizer: <i>"É um urubu"</i>.
157	49'25"	Meio primeiro plano	Em quase perfil, ângulo normal, Macunaíma ainda continua sentado na areia da praia e apoiado no coqueiro. Ele está com uma expressão de tristeza, com um ar de certa apatia pela sua condição. Seu rosto está coberto de bosta de urubu. Há algumas flores pequenas e vermelhas em seu cabelo. De repente, ele começa a cantar bebadamente: <i>"Papai chegou e me disse, não há de ter um amor, Mandu sarará, Mamãe veio e me botou, um colar feito de dor, Mandu sarará"</i>. Neste momento, ele vai parando de cantar, pegando no sono e, novamente, o urubu caga nele.
158	50'08"	Plano aberto	Câmera fixa, ângulo normal. Uma pequena jangada está no meio do mar, com quatro pessoas dentro. Só é possível ver a sombra da jangada e as pessoas que estão bem ao centro do plano. A água está bastante azul, em tons quase roxos. O sol está se pondo, uma enorme esfera luminosa e amarela na parte superior mais à esquerda da tela. Ao fundo, também é possível ver a silhueta de algumas montanhas no horizonte. Em off, ouve-se a entrada da música: <i>"Respeita Januário"</i> na voz de Luiz Gonzaga.

159	50'15"	Plano americano	Câmera se movimentando de acordo com o movimento da água. Em frontal, quatro mulheres só de roupas íntimas e cabelos soltos estão em pé na jangada no meio do mar olhando na direção da praia. São três mulheres mais jovens, uma loira, uma negra, uma morena e uma mais velha, ruiva. A mais velha diz: <i>"Deve de ser rico"</i> . Em off e de maneira mais secundária, ouve-se a mesma música da cena anterior.
160	50'20"	Plano de conjunto	De costas, as três mais jovens correm na direção de Macunaíma ainda sentado na areia e encostado no coqueiro. Ele também está desacordado. A câmera na mão acompanha, de maneira mais afastada, toda a ação das personagens que riem e correm até o Macunaíma. Em off e de maneira mais secundária, ouve-se a mesma música da cena anterior.
161	50'23"	Plano geral	Gradativamente, de perfil, a jangada vai entrando em campo. A mulher mais velha está senda ao fundo da jangada conduzindo a jangada. As outras três mulheres e Macunaíma estão sentados mais ao meio. Elas conversam e riem entre si admirando Macunaíma. Em off e de maneira mais secundária, ouve-se a mesma música da cena anterior.
162	50'29"	Plano americano	Em quase perfil e contra-plongée, a mulher ruiva está sentada no local onde ela conduz a lancha. Ela está com um vestido

			alaranjado, um colar brilhante, brincos e algumas pulseiras. À sua frente, apoiado no mesmo suporte que ela usa para conduzir a jangada, tem um violão. Ao fundo do plano, é possível ver o mar, uma praia com árvores, uma casinha baixa e o pedaço de uma montanha. De repente, a mulher se levanta, vai até as outras e grita: "<i>Larga ele aí! Sai daí! Deixa ele pra mim</i>". Enquanto isso, as outras reclamam: "<i>Deixa, mãe</i>". Em off e de maneira mais secundária, ouve-se a mesma música da cena anterior.
163	50'38"	Plano geral	Em frontal, a jangada continua velejando, enquanto é possível ouvir as mulheres conversando, gritando e rindo elas sobre a beleza e o desejo por Macunaíma. Em off e de maneira mais secundária, ouve-se a mesma música da cena anterior.
164	50'46"	Plano geral	Câmera fixa. Ainda mais afastada da câmera que na cena anterior. A silhueta da jangada vai se perdendo no mar. Já é fim de tarde e o sol já está se pondo. A água, a paisagem das montanhas no horizonte e o céu vão ganhando um tom de azul arroxado mais uniforme. Gradativamente e em off, a mesma música das cenas anteriores vai ganhando mais proeminência na.

			Secundariamente, ouve-se ainda as mulheres ainda discutindo por Macunaíma.
165	51'01"	Plano médio	As quatro mulheres e um homem estão em uma canoa. Em plongée, a mulher ruiva, a mãe, está sentada na ponta da canoa e de costas para a câmera. As três filhas estão sentadas no meio da canoa, em frontal. Elas vestem um vestido curtinho, com listras azuis claras. Ao fundo, em frontal também, um homem conduz a canoa. A mulher ruiva se vira em direção à câmera e diz: <i>“Oia, você não vai sair daí nessa jangada não, hein, visse, bichinho?”</i> . Ouve-se também o barulho da canoa navegando sobre a água.
166	50'07"	Plano médio	Em ângulo normal e em quase perfil, Macunaíma está parcialmente deitado na jangada apoiado sobre os ombros e olhando na direção da canoa com as mulheres. Ele está com o violão apoiado sobre sua perna. Fora de campo, ouve-se a mulher ruiva completar a frase: <i>“Tu vai ficar esperando a gente aí diretinho”</i> . Ouve-se também, fora de campo, o barulho da jangada sobre a água e o barulho de apitos de navios. Ao fundo do plano, é possível ver grandes embarcações, grandes construções e a região portuária de alguma cidade, assim como na cena anterior.
167	51'13"	Plano geral	Plongée, em quase perfil a jangada está sobre o mar com Macunaíma dentro observando a canoa se afastar em direção à cidade com as mulheres. De repente,

			Macunaíma se levanta inquieto com o violão preso à sua calça e começa a andar pela jangada. De repente ele para com as mãos na cintura, olha para o mar, na direção oposta à da canoa, e diz: <i>"E eu sou frouxo, agora, pra mulher me comandar?"</i>, em seguida, ele mergulha no mar. O violão fica boiando ao lado da jangada. Ouve-se o barulho do mergulho e dos apitos das embarcações ao fundo.
168	51'32"	Meio primeiro plano	Interior. Em quase perfil, uma mulher com o cabelo bem loiro descolorido, batom vermelho, maquiagem bem forte nos olhos, blush, sobretudo vermelho com aplicações de flores em algumas partes está servindo um chá para dar para Macunaíma. Enquanto serve o chá, ela diz: "Seu pirata, tá vendo no que dá, você fica por aí andando com qualquer uma, dá nisso. Sapinho na boca. Na boca" Neste momento, ela para de mexer o chá, e passa o dedo na boca de Macunaíma de maneira bastante assanhada. Em quase perfil, ele está deitado na rede, com um roupão roxo e com expressão um pouco emburrada de criança mimada. Jiguê está ao seu lado, em perfil. Ao fundo, há uma janela fechada com vidros. Em seguida, a mulher diz de maneira fogosa: <i>"Agora toma esse cházinho que é pra você ficar pronto pra outra. Quero ver quem vai ser essa outra"</i>. Jiguê então diz: <i>"Bom pra sapinho, dona, é chave de sacrário. O Maanape já foi buscar</i>

			<i>uma na igreja".</i> Fora de campo, ouve-se a voz de Maanape entrando apressadamente no espaço e dizendo: <i>"Saiu o seu retrato".</i>
169	51'58"	Meio primeiro plano	Maanape entra no ambiente com um jornal na mão onde está o retrato de Macunaíma e entrega para ele na rede, a câmera acompanha em pan. Todos riem euforicamente. Macunaíma pega o jornal e procura sua foto. Todos ficam ao redor dele. Ao achar sua foto, ele ri e diz: "Atentado contra o pudor no Aterro". Neste momento, dá um zoom-in gradativamente. A principal chamada do jornal diz o seguinte: "Bacanal de Mães - Atacada pelo macaco tarado." Há algumas fotos de mulheres só de biquínis. Todos riem e comentam. Maanape entrega a chave que trouxe da igreja para Macunaíma que coloca na boca e começa a chupar. A mulher pega o jornal para ver também e diz: "Você está famoso, meu anjo. Famoso". Assim que ela pega o jornal, é possível ver o verso dele com algumas chamadas de futebol e uma especialmente chamou a atenção de Macunaíma: <i>"Os campeões da iniciativa privada"</i> com a foto de um homem (Gigante Wenceslau Pietro Pietra)) com um colar. Quando Macunaíma vê o colar na foto grita: <i>"O muiiraquitã"</i> e se engasga com a chave. Jiguê bate em suas costas, enquanto ele pega o jornal novamente e lê com a voz embargada: <i>"Os campeões da iniciativa privada. O gigante da indústria e do</i>

			<i>comércio". Jiguê intervém pedindo para ele ler direito, ele então responde que engoliu a chave e continua, enquanto a câmera dá zoom-in: "O gigante da indústria e do comércio Mr. Venceslau Pietro Pietra, declarou à reportagem que a pedra mais preciosa da sua coleção, um amuleto antiquíssimo chamado muiquitã que dá muita sorte a quem possui. Ele encontrou na barriga de um bagre". No fim da frase, ele dá um grito de susto.</i>
170	52'48"	Meio primeiro plano	Exterior. Terreiro de uma indústria de extração de minérios. Em quase perfil, Pietro Pietra anda em direção à câmera, enquanto fala com três jornalistas acompanhados de dois fotógrafos. Ele está segurando um bagre empalhado enquanto anda e diz: <i>"Tava aqui, ó, dentro desse bagre"</i> e aponta o dedo para o bagre e continua: <i>"Mandeí empalhar, mas não ficou muito bom."</i> De súbito, ele bate na cabeça de um dos jornalistas e diz: <i>"Desgraçado de uma..."</i>. O jornalista volta rapidamente para ouvir e anotar, como se nada tivesse acontecido. Pietro Pietra continua: <i>"Quando eu mordi a barriga dele, pronto, tava lá a pedra. Dura que só ela. Quase quebrei o dente."</i> Neste momento, ele aponta para o dente. Pietro Pietra está vestido com um terno risca de giz azul, com uma gravata estampada. Seu cabelo é bastante preto e

			artificial, com grandes sobranceiras e um bigode aparado.
171	53'07"	Meio primeiro plano	Em quase perfil de costas, a câmara na mão acompanha Pietro Pietra por trás. Os jornalistas, inquietos, tentam acompanhar e anotar enquanto passam na frente dele. Um jornalista o questionou se ele não limpava o peixe antes de comer, porque ele teria quase quebrado dente comendo. Pietro Pietra fica nervoso, agarra o jornalista pelo colarinho e diz que não limpa nada, que não tem tempo pra isso e, em seguida, o joga longe. Enquanto briga com os outros jornalistas e dizendo que come o peixe é cru.
172	53'21"	Meio primeiro plano	Em quase perfil, Pietro Pietra continua a conversar com os jornalistas enquanto segura o peixe empalhado na mão: <i>"Assim como que tiver, eu como logo. Não discuto, não. Aqui a pedra, aqui o peixe pra quem desconfiar."</i> Neste momento, ele joga o peixe para trás e um jornalista se abaixa. Então continua: <i>"Qualquer um desses operário miserável poderia ter encontrado a pedra. Mas não, fui eu! Eu é que achei o muiraquitã"</i> . Neste momento, ele fala abrindo os braços e discursando aos quatro ventos. Em seguida, continua: <i>"O muiraquitã é pedra da sorte. Daí, eu fiquei rico e como o dinheiro também dá sorte, fiquei riquíssimo. Olha aí!"</i> . Ele para de andar, olha em volta e continua a falar:

			<i>"Tudo isso é máquina nova. Americana, de segunda mão. Vem cá, vem cá, menino! Vem cá, rapaz!", e chama um dos fotógrafos, segura seu rosto com as duas mãos e diz: "Se você soubesse a sorte que me dá essa pedra, rapaz." Em seguida, beija a testa do fotógrafo e continua andando e abraçado com ele, enquanto pede para os outros saírem de seu caminho. O cenário ao fundo continua sendo composto por grandes maquinários e morros de uma terra escura.</i>
173	54'14"	Plano geral	Câmera fixa e em plongée em um canteiro de plantas baixas ornamentais. Dentro do canteiro, há um grande pé de árvore frutífera. Ao fundo do plano, é possível ver um grande palácio, a casa do Gigante Venceslau Pietro Pietra. Enquanto isso, a voz off narra: <i>"Os irmãos resolveram agir logo. Porque é a primeira pancada que mata a cobra. Foram pra casa do Gigante."</i> Neste momento, Macunaíma vai entrando em campo abaixando, acompanhado de seus dois irmãos logo atrás. Macunaíma veste uma calça azul, com uma camiseta amarela. Os irmãos estão de terno e chapéu. Jiguê com um terno rosa claro e Maanape com seu terno listrado de azul e verde. Macunaíma sobe na árvore, enquanto os irmãos dizem: <i>"Ih, rapaz!"</i> Fora de campo também se ouve a badalada de um sino. No alto da árvore, Macunaíma diz: <i>"Despotismo de fruta"</i> e ri. Os irmãos também ficam interessados e

			pedem frutas a Macunaíma que só come e joga as cascas para eles que se revoltam, gritam e tentam derrubar ele.
174	54'54"	Plano geral	Câmera fixa. Em plongée, do alto da árvore, Macunaíma está sentado comendo frutas, em quase perfil. Há vários tipos de frutas na árvore: bananas, laranjas, mamões, abacaxis, entre outras. Macunaíma briga para os irmãos para não fazerem barulho, se não, o gigante vai ouvir.
175	54'58"	Plano americano	Câmera fixa. Em contra-plongée, Maanape em primeiro plano e Jiguê em segundo gritam com Macunaíma para jogarem frutas para eles.
176	55'04"	Plano médio	Em cima da árvore, em contra-plongée e de perfil, Macunaíma pega a fruta que seu irmão escolheu, come e joga a casca da outra que havia comido para ele. Fora de campo, seu irmão Jiguê começa a brigar e gritar com ele.
177	55'15"	Plano geral	Câmera fixa, enquadramento mais lateral do palácio, casa do Gigante Pietro Pietra, em primeiro plano, em que há uma pessoa na sacada externa. A pessoa veste uma roupa colorida com rosa, roxo. Em segundo plano, é possível ver a silhueta de um grande morro, com uma mata verde com a luz bastante estourada em uma parte. Fora de campo, ouve-se os irmãos discutindo alto entre eles. A pessoa na sacada do palácio,

			aponta uma arma na direção deles e dá um tiro.
178	55'22"	Plano geral	Câmera fixa e contra-plongée, Macunaíma pula/cai do alto da árvore. Ouve-se barulho da queda.
179	55'25"	Plano geral	Exterior. Macunaíma chega carregado por Maanape, segurando seus pés, e Jiguê lhe segurando por seus braços. É um local mais pobre, com calçadas quebradas, esgoto a céu aberto, muro de tábuas, varais e tanques pelo grande terreiro. Algumas crianças e adultos observam a ação. Eles sobem uma escada lateral carregando Macunaíma e a câmera faz um traveling vertical acompanhando o movimento deles. Ouve-se os barulhos dos esforços de ambos e Maanape pedindo para segurar. Fora de campo, ouve-se burburinhos de crianças.
180	55'41"	Plano americano	Interior. Frontal, Maanape entra por um cômodo carregado por seus irmãos. A câmera acompanha o movimento dos personagens em pan horizontal. Eles colocam Macunaíma na mesma rede que estava quando descobriu seu retrato no jornal. É o mesmo local. Foi só colocá-lo na rede que ele despertou. Jiguê, atrás da rede, tomou um susto quando seu irmão despertou, pois tinha achado que ele estava morto. Enquanto tira um cigarro ou pito do bolso, Macunaíma diz que se fingiu de morto para não atirarem mais nele.

181	56'02"	Meio plano	primeiro	De costas, Macunaíma anda pelo cômodo vestido com seu roupão roxo com estampas em preto. No cômodo, há uma poltrona velha, um quadro meio abstrato com imagens em vermelhas, azuis e brancas. Ao lado da poltrona, há uma mesinha, com um vaso azul claro com flores coloridas. Ao lado da mesinha, no chão, há uma outra planta que parece um pacová. Acima da mesinha, há uma janela de madeira, com vidros e várias emendas de madeira. A parede é rosa clara com um rodapé largo e meio vermelho. Macunaíma está preocupado e reflexivo andando de um lado para o outro do cômodo. Enquanto isso, a voz off entra: <i>“O herói estava preocupado. Nunca mais que podia aparecer na casa do gigante, porque agora Venceslau já o conhecia bem. E Venceslau Pietro Pietra era o gigante Piaimã, comedor de gente. Macunaíma imaginou e imaginou. E ali pelas 15 horas teve uma ideia”</i> . Neste momento, ele corre para um telefone em cima de uma mesinha preta ao lado de uma grande cadeira de madeira, onde ele se senta no braço dela, de costas para a câmera para usar o telefone.
182	56'28"	Plano médio		Interior. Banheiro. Pietro Pietra toma banho em uma grande banheira. O local tem paredes com tijolos coloridos em diversos tons de verde e azul claro. Na parede da banheira, tem uma enorme escultura talhada em um bloco de pedra marrom. Em primeiro

			plano, há vários objetos dispostos em cima de uma mesa, com fragrâncias francesas, escova, telefone vermelho em formato incomum, entre outros. Em segundo plano, Pietro Pietra toma banho em uma banheira com espuma alta, de modo que é possível ver só sua cabeça e seu rosto em quase perfil. Ao fundo, em terceiro plano, há um objeto no chão coberto com um tecido de estampas e cores extravagantes em tons de verde, azul, rosa e amarelo. Em quarto plano, há duas manequins semi nuas dentro de uma espécie de vitrine, com fundo vermelho e luzes de baixo pra cima. Essas manequins tem uma espécie de objeto de tule em diferentes cores sobre suas respectivas vaginas. Elas estão poses clássicas de manequins. Uma delas tem cabelo curto e loiro, em corte "moderno" típico dos anos 60. A outra tem o cabelo um pouco abaixo dos ombros e preto. Ambas tem o olhar alto. Ao lado da escultura da banheira, tem também um grande quadro em cores quase no mesmo tom da parede. No chão, perto da banheira, tem um par de chinelos/tamancos. O telefone vermelho toca e Pietro Pietra atende com um charuto na boca. Ao falar "Alô", uma voz mais feminina sai do telefone: <i>"Eu queria falar com o gigante Venceslau"</i>. Ele responde: <i>"É Venceslau que fala"</i>. A pessoa do outro lado da linha continua: <i>"Ahh? Eu sou uma jovem senhora, recentemente desquitada, aliás, eu queria muito falar com o senhor de</i>

			<i>negócios.” Pietro Pietra fica muito interessado e concorda, por fim, diz: “Olha bem, a senhora pode vir agora mesmo, por mim. A velha Ceiuci, minha mulher, saiu com as filha e, assim, a gente negociar mais folgado.”</i> A pessoa do outro lado da linha pergunta: <i>“Posso ir sem medo?”</i>, ele responde: <i>“Sim, eu não sou de meter medo em ninguém”</i> e dá uma alta risada.
183	57’02”	Plano geral	Interior. Contra-plongée, em quase perfil, uma senhora com vestido rosa até a altura das coxas, com uma meia-calça rosa, em um tom de rosa abaixo daquele do vestido, calçada com um mule branco, com uma florzinha rosa da cor do vestido e salto baixo. A senhora também também veste um cachecol de pele de animal no pescoço, uma chapéu verde claro com adereços azuis e uma rosa branca. Pietro Pietra recebe a senhora vestindo um meio roupão roxo, com detalhes vermelhos nas golas, bolsos e no cordão que amarra. O bolso do roupão é em formato de coração. Ele veste um short verde com pontinhos verde escuros, uma meia preta até o meio da canela, com os mesmos tamancos que estavam ao lado da banheira. Em contra-plongée, a senhora entra por uma grande sala, descendo por uma larga escada com tapete de veludo marrom. As paredes também são em tijolos em diferentes tons de verde e azul, como na cena anterior. Há um grande espelho pendurado no fundo do

			plano que reflete significativa luz para a cena. Em primeiro plano, há um pedaço de uma escultura em ferro. Ao lado da escada, há uma grande escultura marrom em pedra, semelhante à do banheiro. Em off, entra uma música instrumental sedutora que parece um tango. A senhora desce primeiro as escadas, com o braço esticado, apoia-se em um móvel de madeira e vidro, de maneira que parece dançar para Pietro Pietra. De repente, ela olha para o móvel, assusta-se e pergunta: “<i>Cruzes, que isso?</i>” e sai fora de campo. Dentro do móvel, há vários lagartos enormes. Logo em seguida, o gigante passa pelo vidro com as mãos apoiadas e diz olhando na direção da senhora: “<i>É minha coleção de pássaros canoros</i>”. Desde que desceram as escadas, a câmera os enquadra em ângulo normal e acompanha toda a movimentação em cena.
184	57’19”	Meio primeiro plano	Em quase perfil, a senhora olha de maneira sedutora e tímida na direção de Pietro Pietra. Ela está com indicador enrolado no colar de pedraria azul que está usando e com grandes unhas rosas. Em seguida, ela diz caminhando pelo espaço: “<i>Pois é! Imagine o senhor que eu li sua entrevista no jornal e...</i>” Neste momento, ela dá um giro como se fosse um passo de dança e volta a conversar com o gigante: “<i>E fiquei bem interessada, sabe. Porque eu também faço coleção de pedras raras, e só está me</i>

			<i>faltando mesmo uma pedra.</i>” Ela, que já havia contornado todo o móvel, agora, está próxima novamente de Venceslau. A câmera na mão acompanha todo o movimento da senhora ao redor do móvel. Assim que para próxima do gigante e antes de finalizar a frase, Pietro Pietra a toma e dá um giro, segura ela e ambos começam a dançar um passo de tango pela grande sala. Venceslau está de perfil e de costas para a câmera, ela em frontal e de perfil, abraçados lateralmente. Ao fundo, é possível ver a grande sala com pilares redondos, três pares de lâmpadas fluorescentes e compridas ao longo do teto. Ao lado, em uma espécie de armário vitrine, há mais uma manequim nua, com o foco de luz vindo de baixo para cima. Há, também, no meio da sala, uma pequena mesa redonda montada com comidas e flores. Enquanto Pietro Pietra conduz a dança, a senhora repete a frase que havia começado e completa: <i>“Só está me faltando mesmo uma pedra... O muiiraquitã”</i>. De repente, Venceslau roda a dama e a solta. Em off, a mesma música toca ao fundo durante toda a cena.
185	57’52”	Plano médio	Assim que solta a dama, ela senta na pequena na cadeira da mesa montada no meio da sala. Ao lado de Venceslau, há um móvel de vidro, com porta retratos e outros objetos. Em outra divisória do móvel, há um manequim semi nu, com uma espécie de

			sunga enfeitada de flores rosas. Ele está com uma mão apoiada no queixo e outra apoiada no cotovelo, com o olhar no horizonte. Assim que a senhora senta e começa a se servir das comidas, Pietro Pietra contorna a mesa por trás da senhora e diz: “<i>O chá, mademoiselle</i>”. Ao fundo do enquadramento, é possível ver vários objetos, uma parede com painel egípcio, um biombo, uma outra vitrine com uma manequim com roupas indígenas, entre outros. Enquanto a câmera faz uma panorâmica ao redor da mesa, a senhora vai falando e comendo: “<i>É para completar a coleção, sabe. Hum, é verdade que o senhor tem uma?</i>”. Neste momento, Venceslau abre o roupão e mostra o muiraquitã e diz: “<i>Muiraquitã. Legítima</i>”. Em off, a mesma música continua tocando.
186	58’13”	Meio primeiro plano	Em quase perfil e primeiro plano, a senhora se engasga com o biscoito que comia ao ouvir sobre o muiraquitã. Em segundo plano, é possível ver o manequim semi nu, também em quase perfil, na mesma posição descrita anteriormente. Ao seu lado, está um móvel de prateleiras e vidro com vários porta retratos. À frente da senhora, há um objeto colorido sobre a mesa com vários saquinhos coloridos pendurados numa espécie de árvore e uma pequena torre de papel também sobre a mesa com várias tiras, ambos objetos parecem algo artesanal.

			Enquanto Pietro Pietra vai se sentando à mesa, a câmera vai contornando por trás no mesmo. Neste momento, a senhora pergunta se o gigante não quer lhe vender a pedra.
187	58'31"	Plano americano	Em quase perfil, Pietro Pietra está sentado à mesa. Sobre a mesa, é possível ver o objeto colorido com saquinhos descrito na cena anterior que emula um arranjo de flores, há também uma cesta de comida com um pano em cima. Quando a senhora pede, então, o muiraquitã emprestado, Pietro Pietra se levanta de repente, olhando fixamente para ela e diz: <i>"Você imagina que só com um sorriso eu vou vendendo logo a pedra da minha coleção?"</i> Ele vai se aproximando da senhora e a câmera, em contra-plongée (pois ainda está no ângulo normal de quem estava sentado) vai acompanhando seu movimento de maneira oposta, de forma a ir trazendo a senhora para o campo. De repente, a senhora começa a falar algo e Pietro Pietra a pega pelo braço e a segura em uma posição em que ela fica de perfil mas olhando diretamente para ele, semelhante a um passo de dança. Ele diz: <i>"Olha aqui. Comigo é oito ou oitenta. Vender, não vendo, mas sou capaz de dar. Conforme."</i> Enquanto ele diz esse último diálogo, ambos se movimentam como se estivessem dançando, ele dá um susto nela que sai correndo pela grande sala gritando.

188	58'57"	Plano médio	Câmera fixa, em segundo plano, a senhora chega correndo até o um piano com relógio em cima que está no fundo da sala, atrás dele, há uma grande cortina em tons de amarelo terroso e em último plano. Ao lado do piano, há um cavalete com uma pintura de uma mulher de meia idade nua e sentada. O quadro é em tons pastéis, sem cores extravagantes e de caráter mais realista. Em primeiro plano, há um móvel, uma espécie de mostruário cheio de notas de dinheiro dentro. Em seguida, a senhora senta ao piano, de costas para a câmera, mas com o rosto virado para trás olhando na direção de Pietro Pietra que vai caminhando na direção dela, enquanto entra em campo, de costas para a câmera. Ouve-se o som do piano e das risadas e grunhido gigante Venceslau. Eles trocam um rápido diálogo e ele se apoia no piano, de perfil para a câmera, olhando diretamente para a senhora e ambos começam a cantar: "<i>Que reste-t-il de nos amours?</i>" de Charles Trenet, enquanto a senhora senta na ponta da cadeira para ficar mais perto de Pietro Pietra e a câmera se aproxima deles, enquadrando ambos em plano americano. De repente, o gigante fecha a tampa do teclado do piano na mão da senhora que grita desesperadamente. Ele, então, segura seu queixo e aproxima seu rosto dela, enquanto grunhe algumas coisas. Ela se levanta e sai correndo para fora de campo.

189	59'35"	Plano geral	De costas, a senhora corre para o outro lado da sala, onde tem uma espécie de longa poltrona que parece um divã e se senta nela. Em primeiro plano, é possível ver a quina do móvel de mostruário onde tem notas de dinheiro dentro. Quase ao centro da sala, tem uma coluna de sustentação aos moldes grego. Do outro lado, mais ao centro da sala, a mesa onde eles estavam sentados comendo. Em seguida, ao centro e ao fundo, a senhora sentada numa, com um biombo atrás dela e a vitrine com uma manequim semi-nua ao lado. Entre a poltrona e a coluna, há um móvel com uma máquina de projeção de películas cinematográficas. A senhora se senta rapidamente e cruza as pernas, pega um livro/caderno desprentensiosamente e começa a folhear. Fora de campo, ouve-se passos à medida que a câmara se aproxima da senhora. Ao ver as páginas, ela começa a se horrorizar dizendo: "<i>Cruzes! Cruzes!</i>" e, em seguida, começa a ficar bem interessada, dar risadas tímidas e a passar as páginas com mais pressa e diz: "<i>Oh, Venceslau! Mas que livros você tem, hein?! Cruzes!</i>". De repente, ela solta o que estava na mão e pega outros que estão ao redor. É possível perceber que são revistas de mulheres nuas.

190	59'57"	Plano americano	Em perfil, andando em direção à senhora, Venceslau pergunta se ela gostou mesmo. Fora de campo, ela responde que mais ou menos. A câmera o acompanha. Ele passa ao redor da máquina de projeção de filmes e diz que ele também tem uma coleção de filmes. Em seguida, pega um rolo de película que estava debaixo do móvel cujo título é: <i>"Visita de papai noel"</i> e entrega o rolo para senhora dizendo que este filme é um filme baseado no livro que você está lendo, justamente o livro que ela segura na mão, enquanto passa a mão na perna dela, ao mesmo tempo que diz: <i>"Uma adaptação livre. Você quer ver?"</i>, ela questiona: <i>"É bom, é?"</i>. Levantando-se para preparar a exibição do filme, Venceslau pede para ela tirar a roupa para se sentir mais confortável para verem o filme. Ela o questiona e ele a chantageia: <i>"Você não quer o muiiraquitã?"</i>. Ela toda eufórica diz que sim. Enquanto ele vai instalando a tela de projeção, ele pede para ela ir tirando a roupa. Neste momento, entra a seguinte música em off: <i>"Mulher"</i> interpretada por Sílvia Caldas. Ela vai para trás do biombo e pede para ele se retirar. Ele se afasta, rindo, a câmera o acompanha. Em seguida e em perfil, ele começa a acender velas de um candelabro.
191	1h00'58"	Plano geral	Em primeiro plano, à esquerda da tela, está a vitrine com uma das manequins dentro, com um dedo apontando para cima e outro

			apontando para baixo, lembrando a posição das mãos costumeiramente representadas em imagens de santos. A manequim tem o olhar suspenso no horizonte. Em segundo plano, senhora está tirando a roupa atrás do bimbo; em terceiro plano, está a poltrona com o tecido de estampas de tigre, atrás dela e encoberto pelo biombo, é possível ver só a cabeça de Venceslau; em quarto plano, é possível ver a máquina de projeção de filme, já ao fundo, é possível ver outra vitrine com uma manequim dentro, em uma posição semelhante. Enquanto a senhora vai tirando a roupa e jogando as peças para o gigante, ela vai pedindo o muiraquitã. A câmera vai dando zoom-in. Neste momento, a manequim se mexe dentro da vitrine, encosta no vidro e olha para a senhora. A manequim, na verdade, é uma pessoa. A senhora percebe que está sendo observada pela manequim, acha estranho e, de imediato, a manequim retoma a posição que estava. Ao tirar o vestido, fica explícito que a senhora, na verdade, é Macunaíma travestido. Neste momento, o zoom-in para em meio primeiro plano em Macunaíma que joga o vestido para o gigante. Durante toda a cena, toca a mesma música da cena anterior em off.
192	1h01'25"	Meio primeiro plano	Em quase perfil, Venceslau pega o vestido rosa e enquanto vai recebendo outros objetos jogados por Macunaíma. Fora de campo, ele

			pede o muiraquitã e o gigante se recusa. Enquanto isso, ele vai se aproximando do biombo e pedindo para ele tirar tudo. A câmera acompanha o movimento de Pietro Pietra que se aproxima do biombo, em perfil, de maneira que Macunaíma, ainda com a peruca, também entra em campo. Neste momento, ele diz que já tirou tudo e o gigante insiste que ainda falta alguma coisa. Macunaíma tira a calçinha preta e dá para Venceslau que a cheira e ainda se recusa a dar a pedra para Macunaíma enquanto não tirar tudo. Ele, então, tira o sutiã com duas laranjas no lugar dos seios, dá para o gigante e sai correndo. Neste momento, a música em off para de tocar. Venceslau olha sem entender direito. Durante toda a cena, toca a mesma música da cena anterior em off.
193	1h01'54"	Plano geral	Plano fixo da grande sala, a mesa em primeiro plano, com um móvel que parece vitrine e com uma manequim loira do lado esquerdo da tela e uma coluna do outro lado. Correndo, Macunaíma entra em campo, esconde-se atrás da mesa, vira-se e sai correndo nu, de costas para a câmera e, antes de sair para fora de campo, ele tira a peruca. Fora de campo também, ouve-se o gigante gritar: <i>"Um rapaz! Ah! Eu não tenho preconceito. Vem cá! Que bobagem! Vem cá!"</i>

194	1h02'01''	Meio plano	primeiro	Frontal. Em primeiro plano, uma mulher negra está tocando um atabaque, ela veste um vestido vermelho com pequenas estampas quadriculadas em vermelho, branco e azul, por baixo do vestido, que ela usa uma blusa branca de manga curta. Ela tem o cabelo preso em um grande coque. Ao seu lado e também sentado, há um homem negro também tocando um tambor. Ele veste uma camisa larga, que parece uma bata, de seda rosa suave e brilhante. Em segundo plano, caminhando por trás, Macunaíma também está em frontal e com rosto entre eles. O local parece uma espécie de grande tenda, com o teto branco com as sombras das bandeirolas, bandeiras cortadas em tiras e correntes feitas de papel. Tudo em tons de vermelho, rosa e branco, semelhante aos tons das roupas. A câmera vai se movimento em traveling lateral acompanhando o movimento de Macunaíma, ao mesmo tempo que vai trazendo para dentro de campo, outras pessoas sentadas ao lado uma da outra tocando seus atabaques de maneira acelerada. Macunaíma observa atenta e curiosamente tudo que acontece em cena, em seguida, ele caminha na direção da câmera depois que passou pelas pessoas sentadas tocando atabaques à sua frente. Fora de campo, ouve-se também o canto de uma mulher.

195	1h02'16"	Primeiro plano	Em quase perfil e primeiro plano, uma mulher com blusa vermelha canta a música que era ouvida fora de campo na cena anterior. Ao fundo do plano, é possível ver alguns homens de roupa clara, mulheres com longas saias rodadas cantando também. A mulher de roupa vermelha está ao centro e uma roda e cercada por pessoas cantando, tocando atabaques e dançando. Este é um templo de Umbanda. A câmera faz uma panorâmica completa ao rodar desta mulher que está em primeiro plano e as pessoas em volta, em segundo plano e desfocada. Quando a panorâmica revela a mulher em quase perfil, em primeiro plano, é possível ver Macunaíma em pé, em segundo plano, observando a mulher.
196	1h02'35"	Primeiro plano	Câmera na mão acompanha a mesma mulher de blusa vermelha com detalhes em preto girar dentro da roda com as pessoas ao redor, enquanto todos presentes também cantam mais fortemente a seguinte cantiga: <i>"Olha Pomba Girê, Olha Pomba Gira"</i> . À medida que a cantiga e o som dos atabaques, estes fora de campo, vão crescendo em cena, a mulher vai entrando em transe.
197	1h02'48"	Meio primeiro plano	Plongée e em quase perfil, a câmera na mão se aproxima da mulher que está deitada no chão com os braços abertos, olhos fechados e rosto virado. Ela mexe os braços, enquanto seu rosto muda de expressões. Ouve-se o

			som dos atabaques, palmas e dos cânticos fora de campo.
198	1h02'53"	Meio primeiro plano	Em quase perfil, ângulo normal, Macunaíma olha para a mulher no chão. Ao fundo, em segundo plano, várias mulheres dançam na roda e uma atrás da outra. Há também, algumas crianças e mulheres com crianças de colo assistindo tudo. Ouve-se o som dos atabaques, palmas e dos cânticos fora de campo.
199	1h02'55"	Meio primeiro plano	A mulher que estava deitada se ergue em direção a Macunaíma que está na sua altura, à sua frente. Ao centro da roda, é possível ver vários elementos: panos, bebidas, cestas. Ela sentada, com o tronco erguido, pega nos ombro de Macunaíma que está de quatro, olhando para ela. Ele então fala para ela: <i>"Eu queria lhe pedir uma coisa, por causa do enterro, eu estou muito contrariado com uma pessoa"</i> . A mulher pergunta a ele: <i>"Qual o seu nome?"</i> que lhe responde: <i>"Macunaíma"</i> . Em seguida, ela diz a mesma coisa que a mãe de Macunaíma, a índia tapanhumas disse quando escolheu seu nome: <i>"Começa com má"</i> , ela completa com algo dizendo que traz má sorte e, em seguida, ri. Macunaíma continua: <i>"Sabe o que eu queria? Eu queria? Dar muito naquele desgraçado daquele gigante, Venceslau Pietro Pietra"</i> . Enquanto conversam bem de perto, a mulher vai se

			virando para diferentes lados. Em seguida ela diz: <i>“Então vou trazer o espírito dele aqui”</i>. Macunaíma confirma: <i>“Pode chamar”</i>. A mulher se deita no chão novamente, enquanto dá risadas e se levanta em seguida. Logo após, eles continuam a conversa e Macunaíma pergunta de novo se pode bater nele. A mulher confirma e Macunaíma dá um golpe na cabeça dela como se estivesse batendo no gigante. Ao fundo, fora de campo, ouve-se o som dos atabaques, palmas e dos cânticos fora de campo.
200	1h03'35”	Plano geral	Interior da casa de Venceslau. Câmera fixa, de costas, Pietro Pietra está sentado no chão da sala, com uma larga ceia no chão, com candelabros e várias garrafas de bebida. Ao lado oposto dele, do outro lado do pano estendido para a ceia, há uma mulher deitada de lado, com vestido rosa, cabelo ruivo e penteado característico dos anos de 1960. De repente, Pietro Pietra dá um grito e cai para frente, como se estivesse sendo golpeado por algo invisível. Eles estão na mesma sala que o gigante estava anteriormente com Macunaíma que estava se passando por uma senhora. No entanto, é perceptível agora que as mesmas vitrines que comportavam manequins com pessoas reais seminuas dentro, agora, estão com manequins de plástico e vestidos com roupas clássicas de uma corte imperial.

201	1h03'38"	Plano americano	De lado, em plongée, Macunaíma pula e se desvia da mulher que cai no chão, golpeada por ele. A câmera acompanha seus movimentos correndo pelo centro da roda, onde também há um homem vestido com uma camisa de seda prateada, meio abaixado. Macunaíma se aproxima novamente da mulher que está sentada no chão e dá-lhe um chute. Fora de campo, ouve-se o som dos atabaques, palmas e dos cânticos fora de campo.
202	1h0'43"	Plano médio	Venceslau cai de lado, gritando, como se estivesse sendo golpeado. Virado para a câmera, em plongée, ele se joga de costas em meio à ceia, derrubando pratos, copos, garrafas, candelabros, cestas, entre outros. A mulher atrás dele grita para ele se acalmar. Ele está desesperado. Por fim, ele cai desacordado e a mulher diz: "As visitas, Pietro!". A câmera na mão acompanha toda a ação.
203	1h04'05"	Meio primeiro plano	A mulher de roupa vermelha está deitada caída no chão, olhos fechados e sangue escorrendo pela cabeça e rosto. Ela está caída no local das oferendas, onde há várias garrafas e copos tombados, velas acesas, duas imagens grandes de santos uma do lado da outra e virados em direção à mulher caída. O homem de camisa prata que estava abaixado, está no mesmo lugar, ao lado da mulher, de modo que só é possível ver de seu tronco para baixo. A mulher se levanta, se

			ajoelha de costas para a câmera e mexe a cabeça. Fora de campo, ouve-se o som dos atabaques, palmas e dos cânticos fora de campo.
204	1h04'12"	Primeiro plano	Em primeiro plano desfocado e quase perfil, Macunaíma sorri, passa pela câmera e começa a dançar junto da mulher que estava no chão. Eles giram, dançam e a câmera na mão acompanha as ações deles. Fora de campo, ouve-se o som dos atabaques, palmas e dos cânticos fora de campo.
205	1h04'27"	Plano geral	Deitado na poltrona que está coberta com a manta em estampas de tigre, Pietro Pietra está todo enfaixado, com dois enfermeiros cuidando dele. A mulher está sentada na ponta da poltrona e de costas para o gigante. Há três esculturas enormes de cada lado. Uma se assemelha a uma estátua de um deus grego. A outra é de uma mulher e uma criança com rosto baixo. Ao centro, atrás dos personagens, há um busto de um homem careca entre duas colunas gregas e com uma parede pintada de verde claro ao fundo. Venceslau geme de dor e os enfermeiros discutem sobre o que fazer. Em seguida, ao fundo do plano, chega um outro enfermeiro sorrateiramente e vai direto tentar pegar o muiraquitã. O gigante grita segurando a

			pedra. Em seguida, a voz off entra: <i>“Venceslau passou meses na cama. Macunaíma não podia nem dar passo para conseguir o muiquitã, agora preso com esparadrapo no corpo do gigante.”</i> Neste momento, Macunaíma vai se retirando. A voz continua: <i>“Muito chateado com aquela chove e não molha”</i>.
206	1h04'56"	Plano americano	O narrador continua sua fala: <i>"O herói foi passear para espairecer. Era um feriado novo que os brasileiros tinham inventado, o dia do Cruzeiro"</i>. Câmera na mão acompanha Jiguê, Macunaíma e Maanape andarem de costas para a câmera e por uma praça cheia de gente ao redor deles. Várias pessoas estão paradas e observando os três irmãos andarem. É possível também que algumas dessas pessoas estejam olhando para a câmera. Secundariamente à voz off do narrador, é possível ouvir um homem discursando. Se aproximando mais de onde parte da multidão está concentrada, é possível ver melhor de onde vem o discurso. Dois homens, um em pé e outro abaixado, estão em cima de uma base de sustentação de uma grande estátua que fica no centro da praça. Neste momento, a voz do homem discursando ganha destaque na cena, quando a voz off do narrador some: <i>"É o tradicional e sacrossanto cruzeiro, símbolo mais maravilhoso da nossa terra."</i>

207	1h05'09"	Plano médio	Em contra-plongée, o homem que está em pé sobre a base de sustentação da estátua, está com uma postura muito semelhante à da própria estátua que é um homem, com o peito nu, só com um short e um cinto, com peitoral erguido, os braços soltos mas bem posicionados e com o rosto em quase perfil, olhando para o horizonte de maneira altiva. O outro homem agora está sentado na base de sustentação e segurando na perna da estátua enquanto olha para o outro homem discursando. Ambos estão vestidos de terno, o que está sentado com um terno mais claro e outro com terno mais escuro. O que está em pé é um homem negro e outro um homem branco. Na base da estátua está escrito o seguinte em caixa alta: <i>"Pioneiro da ginastica pela rádio"</i>. Ao fundo do plano, é possível ver parte da copa de algumas árvores e alguns prédios residenciais. O homem, então, continua seu discurso, enquanto a câmera na mão o acompanha: <i>"Alvo, meta, o destino, objetivo e consagração"</i>.
208	1h05'16"	Plano americano	Em ângulo normal, a câmera na mão acompanha a movimentação de Macunaíma que assiste ao discurso do homem. Há várias pessoas ao redor de Macunaíma, algumas revezando os olhares para ele, para o homem discursando e outras diretamente para a câmera. Fora de campo, o homem continua seu discurso: <i>"desta nossa marcha, com o</i>

			<i>rosário no pescoço, em defesa das nossas propriedade e pequenas economias, em defesa da mortalidade de nossos filhos e a fidelidade de nossas mulheres, contra o perigo da penetração em nossa terra.”</i> Neste momento, Jiguê e Maanape já haviam se aproximado de Macunaíma para assistir ao discurso. Ao fundo do plano, têm algumas copas de árvores e, bem ao fundo, dá para ver o letreiro de divulgação do filme: <i>Maria Bonita, Rainha do Cangaço</i>, filme de (1968), de Miguel Borges em exibição no Cinema América, na região da Tijuca no Rio de Janeiro (RJ).
209	1h05'34”	Plano médio	O homem que está discursando em pé está bem à frente da estátua, de forma que ela, em contra-plongée, parece uma extensão do mesmo. O outro homem continua sentado olhando para o que está em pé. O discurso continua: <i>“e ideologias exóticas e espúrias!”</i> Neste momento, ele grita exaltado. Fora de campo, ouve-se algumas palmas difusas além das de seu companheiro sentado. O homem continua discursando: <i>“Contra o ateísmo ateu”</i>.
219	1h05'41”	Meio primeiro plano	De perfil, Macunaíma olha continua olhando na direção do homem que discursa. Ele tem uma expressão de raiva/descontentamento. Maanape está ao seu lado logo atrás. Ao fundo, as pessoas ao redor que continuam assistindo ao discurso. Fora de campo, ouve-se: <i>“Contra o desregramento dos costumes</i>

			e a improbabilidade administrativa que, no governo passado, foram a desgraça do Brasil.” Em seguida, Macunaíma parado em frente à base da estátua, grita: “Não foi, não!” Em off, ouve-se vozes: “Cala a boca, moleque!”. O homem continua seu discurso fora de campo: “Meus senhores, o símbolo mais sublime e maravilhoso é o Cruzeiro do Sul” e Macunaíma grita novamente em resposta: “Não é, não!”. Enquanto o homem que discursa repete a mesma frase: “Enquanto o símbolo mais sublime e maravilhoso é o Cruzeiro do Sul”. Macunaíma e seus irmãos começam a gritar dizendo que não é, pedindo para que o homem cale a boca e para que o tirem lá de cima. Neste momento, Macunaíma decide subir no alto da base de sustentação da estátua, enquanto a câmera o acompanha de costas e em contra-plongée.
220	1h06'13”	Plano médio	Em quase perfil, contra-plongée, os homens que estão no alto da base da estátua continuam a discursar e Macunaíma sobe no alto e grita repetidamente: “Não é, não!”. Os homens que estavam lá descem, assim que Macunaíma sobe de fato. Fora de campo, Jiguê grita: “Fala, mano!” Em seguida, Jiguê também desponta subindo na base da estátua. Macunaíma, em pé, começa a discursar também: “Meus senhores...”

221	1h06'25"	Plano geral	Em ângulo frontal, contra-plongée, Macunaíma em cima da base da estátua começa a discursar: <i>“não é nada disse que falou esse distiba aqui.”</i> Fora de campo, ouve-se vaías. A câmera na mão se aproxima dos três irmãos, ainda em contra-plongée. Jiguê senta ao lado de Macunaíma, enquanto Maanape apoiado na escada, também tenta subir na base da estátua. <i>“Aqueles quatro estrelas lá em cima, e que ninguém tá vendo mesmo por que agora é de dia. Aquelas quatro estrelas, não tem nada a ver com o peixe. Agora, o importante é que as pragas do Brasil, também num é nada disso que falou esse mulato, aí, da maior mulataria”.</i> Neste momento, Jiguê faz movimento de incômodo. Durante toda a fala de Macunaíma se ouve vaías fora de campo. Em seguida, Jiguê se vira para Macunaíma e diz: <i>“Agora foi só virar branco pra virar racista?”</i> e ele responde de canto de boca: <i>“Cala a boca!”</i> e continua seu discurso: <i>“As pragas do Brasil: é bicho de café, lagarta rosada, futebol, mosquito fiú, maruim, muriçoca, borrachudo, vareja e toda essa mosquitada!”</i>. Jiguê bate palmas e, fora de campo, ouve-se as pessoas gritando em apoio. Em seguida, Macunaíma retoma: <i>“E também muita vaca brava que tem por aí, porque a vaca mansa dá leite, a braba dá se quiser!”</i>

222	1h07'21"	Plano americano	Em contra-plongée, quase perfil, é possível ver a cabeça de Jiguê sentado, a enorme estátua em plano americano e Macunaíma que ainda está em pé na base da estátua e continua com seu discurso, só que de falando mais rápido: <i>“E mais tudo que tem de doença: erisi, sarampo, espinhela caída, constipação, maleita, dor de barriga, de dente, frieira, inchaço, amarelão... E um gigante muito do mau caráter; Venceslau Pietro Pietra, que roubou meu muiquitã! Gente, muita saúva e pouca saúde, os males do Brasil são.”</i>
223	1h07'43"	Plano geral	O monumento com a estátua e os três irmãos estão de costas para a câmera. De frente para a câmera, a multidão, em semicírculo, assiste Macunaíma em volta do monumento. Na base da estátua, deste ângulo, está escrito: <i>“À cidade os rádio-ginastas”</i> . Fora de campo, ouve-se alguém gritar: <i>"Subversivo!"</i>
224	1h07'45"	Meio primeiro plano	Em quase perfil, os dois homens que estavam em cima do monumento antes de Macunaíma e os irmãos subirem gritam: <i>"Comunista! Subversivo! Tem que está na cadeia!"</i>
225	1h07'49"	Plano geral	No mesmo ângulo do monumento de costas para a câmera, os irmãos descem, enquanto as pessoas que assistiam gritam e vão: <i>"Chama a polícia!"</i> . Ao descerem, Macunaíma sai correndo chamando seus

			irmãos, ele passa pela câmera que o acompanha em pan horizontal. Fora de campo, ouve-se as pessoas gritando e se manifestando contra.
226	1h07'58"	Plano aberto	Macunaíma corre por uma calçada em direção à câmera, seus irmãos seguem atrás dele. Há várias pessoas nas bordas da calçada assistindo aos três. De repente, Macunaíma é parado por um homem que o segura pelo colarinho e grita: "Tá preso!" e Macunaíma questiona o porquê e ele responde: "Atitude suspeita. O senhor tava fugindo." A câmera na mão se aproxima dos dois. Enquanto Macunaíma se defende, argumento que estava perseguindo e não fugindo, o homem revista seus bolsos. Jiguê e Maanape se aproximam por trás de Macunaíma e em ângulo frontal. A câmera contorna por trás do homem que segura Macunaíma, de forma que é possível ver, em alguns momentos, parte de seu rosto em quase perfil. Macunaíma diz que estava perseguindo uma cotia. Neste momento, já há várias pessoas ao redor deles, o homem começa a se convencer e solta o colarinho. Macunaíma continua a contar a história de que a cotia veio correndo da Rua do Ouvidor até ali. Um homem intervém dizendo que não havia nenhuma cotia e pedindo o linchamento de Macunaíma. Jiguê intervém em defesa de seu irmão. A câmera, neste momento, recua um pouco ampliando o

			enquadramento. De repente, Macunaíma aponta para o possível rastro da cotia, abaixa-se e começa a persegui-lo. Fora de campo, ouve-se ruídos e conversas das pessoas presentes.
227	1h08'36"	Meio primeiro plano	Um homem de meia idade de terno, bem penteado, está de perfil, enquanto Macunaíma se ergue à sua frente. Há várias pessoas ao redor deles. O homem questiona a Macunaíma: <i>"Mas uma cotia aqui, em plena bolsa de valores, no coração da metrópole?"</i> Macunaíma confirma desconversando, em seguida, abaixa-se com seus irmãos investigando o rastro da cotia. A câmera na mão os acompanha caminhar por entre as pessoas, enquanto Macunaíma ainda determinado na procura da cotia, repete algumas palavras incompreensíveis. O mesmo senhor de terno retorna e questiona a Macunaíma: <i>"Cavalheiro, cavalheiro! Se me permite, qual o significado exato dessas suas palavras?"</i> Macunaíma se ergue novamente, com as mãos no bolso, em quase perfil para a câmera, olha para o senhor e lhe responde: <i>"Eu não sei, não. Eu tô falando à toa."</i> e volta a procurar a cotia. Várias pessoas que acompanham a movimentação, se dividem entre observar Macunaíma ou olhar diretamente para a câmera. Um outro homem pergunta a Macunaíma se ele quer fazer as pessoas de palhaças e questiona novamente sobre onde está o rastro da cotia.

228	1h09'02"	Meio plano	primeiro	Macunaíma se ergue novamente dizendo <i>"Calma, pessoal! Eu não falei que tem rastro de cotia, eu falei que tinha. Agora não tem mais, não."</i> Neste momento, ele se vira e sai correndo por entre as pessoas, de costas para a câmera. Um homem grita e outro segura Macunaíma. Em seguida, outra pessoa vai tirar satisfação com Macunaíma por ele ter atrapalhado as pessoas que estava indo para o trabalho só para procurar o rastro da cotia. Macunaíma responde e se defende dizendo que não mandou ninguém procurar rastro de cotia e acusa seus irmãos de terem mandado. Em seguida, Macunaíma continua a discutir os presentes, acusam os irmãos, enquanto as pessoas gritam para linchá-lo. Macunaíma pede para linchar seus irmãos e sai fugido. A câmera na mão acompanha toda a movimentação, enquanto o homem que havia segurando Macunaíma, pega seus dois irmãos. As pessoas ao redor gritam pedindo linchamento.
229	1h09'59"	Plano médio		Interior. A mesma mulher gorda que cuidava de Macunaíma quando ele estava doente na rede, entra no mesmo quarto de antes, em quase perfil, carregando uma bacia de alumínio. Ela está com o mesmo roupão e com bobs no cabelo. Ao entrar no quarto, há uma rede pendurada na parede da porta de entrada, acima de uma cama de solteiro que também fica logo na entrada do quarto. Ao entrar com a bacia e toda contente, ela diz a

			Macunaíma que está fora de campo, enquanto a câmera acompanha seu movimento pelo espaço: <i>"Aqui está, meu coraçãozinho, agora você vai ficar bom num instante. Não há nada melhor que um escalda pé para curar o resfriado."</i> Ela se aproxima de uma outra rede que está no quarto, a mesma rede vermelha que Macunaíma estava deitado da outra vez e que também está deitado agora, e continua falando com Macunaíma: <i>"Ah, meu benzinho, tadinho do meu nenenzinho."</i> Enquanto descobre a coberta de Macunaíma na rede com com cara de desolado, ela continua: <i>"Mas olha para isso! Você dormiu vestido?! Coitadinho do meu nenenzinho! Tava com frio, tava? Você devia ter me chamado, meu neném."</i> Em seguida, ela continua falando com Macunaíma e o orientando a colocar os pés na bacia de água. Enquanto repreende jocosamente e mima Macunaíma, ele coloca os pés nos seios dela, em um jogo de sedução. Em seguida, ela pula em cima dele na rede que arrebenta com ambos na cama. Ouve-se o barulho do baque.
230	1h10'47"	Meio primeiro plano	Uma porta se abre e Jigue entra por ela com a camisa aberta, gravata solta e com blazer por cima dos ombros. Ele entra repreendendo Maanape que entra em seguida. Ambos param e Maanape continua falando para Jiguê: <i>"Olha aqui, você não</i>

			<i>entende. Branco, quando corre, é campeão. Agora, preto é ladrão. Você foi correr, apanhou do povo, ainda passou a noite na cadeia."</i> Em seguida, Maanape se vira e sai fora de quadro, enquanto Jiguê o responde caminhando na direção dele: <i>"Escuta aqui, seu panaca, lugar de velho é em casa. E você não tinha nada que ficar sapeando na rua."</i> Maanape revida: <i>"Vai pro inferno!"</i> Em plano horizontal, a câmera acompanha a movimentação dos dois que abrem a porta do quarto e entram, enquanto Jiguê grita: <i>"Entra logo aí, coroa".</i>
231	1h11'11"	Plano geral	Em quase perfil, Maanape entra pela porta do quarto, seguido de Jiguê. Ambos entram discutindo ainda. A mulher gorda que estava no quarto com Macunaíma, passa por eles e sai carregando a bacia de alumínio. Fora de campo, ouve-se o som de uma flauta, enquanto Maanape e Jiguê olham desconfiados na direção de Macunaíma, e a mulher, em segundo plano ainda, vira o rosto e dá uma olhadela.
232	1h11'20"	Plano médio	Em perfil, plano fixo e plongée, Macunaíma está deitado na cama, aparentemente, nu, coberto por uma manta, tocando a flauta e olhando na direção de seus irmãos. Em seguida, ele para e diz: <i>"Pra quê essa cara, gente? Faz mal pra saúde."</i> e volta a tocar.
233	1h11'30"	Meio primeiro plano	Plano fixo, em contra-plongée e quase perfil, Jiguê e Maanape olham bravos para

			Macunaíma. Maanape está com as mãos na cintura e diz se aproximando de Macunaíma: <i>"O que foi mêmo que você disse que viu lá, ontem, em pleno coração da metrópole?"</i>, que questiona: <i>"Coração de quê?"</i>. A câmera recua, abre o campo e se movimenta em pan horizontal, de modo a enquadrar Macunaíma em quase perfil de costas, em ângulo normal e já sentados na cama, um de cada lado, Jiguê grita: <i>"Não disfarça, não! O que foi que você disse pro povo que viu na rua ontem de tarde?"</i>. Acuado e com a voz baixa, segurando a flauta na mão, Macunaíma responde: <i>"Uma cotia"</i>. Maanape grita em resposta: <i>"Cotia nada! Você sabe muito bem que não tinha cotia nenhuma."</i>. Neste momento, Macunaíma vira seu rosto para o lado oposto ao dos irmãos e de frente para a câmera, e tristemente diz com a boca borrada de batom vermelho: <i>"Eu menti"</i>. Em seguida, começa a chorar baixinho, apoiado na cabeceira da cama. Os irmãos se entreolham e Maanape pergunta com pesar: <i>"Porque você mentiu, coração dos outro?"</i> e Macunaíma responde choramingando: <i>"Não foi por querer, não. Eu fui contar o que tinha acontecido, quando reparei, tava mentindo"</i>. Os irmão, visivelmente tocados, abaixam as vistas. Maanape limpa os olhos com as pontas de seu cabelo. Em seguida, a voz off entra: <i>"Macunaíma melhorou da gripe, [...]"</i>.

234	1h12'15"	Plano médio	Exterior. Em um parque, Macunaíma está sentado apoiado no caule de uma árvore. Ele está vestido com uma blusa azul de manga comprida, uma calça cinza e um tênis amarelo bem claro. Ele parece que está esmagando formigas com o dedo e comendo. Ao fundo do plano, é possível ver uma área aberta gramada, com luz direta e algumas árvores ao fundo. Enquanto isso, a voz off continua: " <i>mas ainda continuava sem coragem de procurar o gigante pessoalmente.</i>"
235	1h12'21"	Plano americano	De perfil, um homem de terno, meio solto, carregando um pato e andando em um estilo bem despojado em direção a Macunaíma. Enquanto isso, o narrador finaliza: "<i>Pra passar o tempo, ficou no parque matando formiga.</i>" A câmera na mão acompanha o movimento do homem que, ao se aproximar de Macunaíma, diz: "Bom dia, conhecido. Como lhe vai? Muito obrigado." Em seguida, senta-se ao lado de Macunaíma com o pato embaixo do braço. A câmera se abaixa para continuar em ângulo normal. Em seguida, o homem acrescenta: "Se você quiser, te vendo meu pato". Macunaíma responde: "O que que eu vou fazer com esse bicho fedorento?". O homem confirma que ele está com um cheiro ruim mesmo. Em seguida acrescenta: "<i>Mas é coisa muito boa. Quando faz necessidade, é prata só. Eu vendo barato pra você.</i>" Macunaíma sem

			acreditar ainda, questiona-o: <i>"Deixa de conversa. Onde de é que se vê um pato assim?"</i> O homem vigarista, então, se ajoelha apoiado em uma perna só e pede para Macunaíma colocar a mão. Desconfiado e interessado, ele junta as duas mãos embaixo da bunda do pato. Em seguida, aparecem algumas moedas na mão de Macunaíma que fica impressionado, feliz e diz segurando as moedas: <i>"Dinheirinho!"</i>. O vigarista acrescenta: <i>"Tá vendo? E ajuntando, a gente... A gente fica riquíssimo. E eu vendo barato pra você"</i>. Macunaíma o pergunta rapidamente: <i>"Quanto?"</i>, o homem responde: <i>"400 contos"</i>. Macunaíma lamenta que não poderá comprar porque só tem 30. O homem diz que vendo por 30 mesmo. Macunaíma pega o mesmo dinheiro que havia "caído" do pato e dá para o homem. Em seguida, tira o sapato e pega o dinheiro, conta e também dá para o homem. Rapidamente, pega o pato e o homem se despede e sai fora de campo por trás da árvore. Macunaíma fica com o pato, observando o mesmo e o sacode. Ouve-se algum barulho de coisas sendo sacudidas. Fora de campo, ouve-se também sons do parque.
236	1h13'41"	Plano médio	Em quase perfil, câmera fixa, Macunaíma coloca o pato perto do ouvido tentando ouvir se tem algo dentro dele. Em seguida, ele novamente coloca a mão por baixo do

			bumbum do pato e sai coco, ao invés de dinheiro. Ele se assusta, coloca o pato no chão se levanta revoltado sacudindo a mão suja, a câmera também se ergue para o acompanhar em ângulo normal. Macunaíma olha pelo parque à procura do homem. A câmera faz um panorâmica e enquadra Macunaíma de costas e, de longe, ele vê um senhor sentado em um banco e um menino está engraxando seu sapato. O homem se levanta. Macunaíma começa a caminhar em direção a eles.
237	1h14'08"	Plano médio	Em quase perfil, frontal, o homem em pé paga o menino engraxate que está em quase perfil, de costas e sentado em sua caixa de engraxar. Ao fundo, é possível ver algumas árvores, área verde e carros estacionados. O homem agradece ao garoto e sai fora de campo. O menino pega o dinheiro, senta no banco em frontal/quase perfil para a câmera e começa a contar o dinheiro. Em seguida, um garoto maior chega por trás do banco e pega o dinheiro do menino: "Fica sendo meu". O menino chora e tenta pegar, o outro o empurra.
238	1h14'20"	Meio primeiro plano	Macunaíma de costas para a câmera na mão que o acompanha, caminha na direção do menino engraxate. Ao fundo, o garoto maior sai fora de campo em perfil e o outro está caído no banco. Macunaíma se senta ao lado do menino, pega a caixa de engraxar, procura um pano, limpa sua mão e pergunta

			o foi que houve para o menino que está chorando com a cabeça baixa. Ele responde que roubaram seu dinheiro. Macunaíma porque o menino não fez nada e pergunta se sobrou alguma coisa. Ele responde que só um pouquinho. Macunaíma pega o restante do dinheiro e bate no menino e grita <i>"Toma! Pra você deixar de ser besta"</i> . O menino chora com as mãos na cabeça se protegendo.
239	1h14'44"	Plano geral	Em pan vertical, de costas para a câmera, Macunaíma sobe a extensa escadaria externa da casa de Venceslau Pietro Pietra. À medida que sobe, ele grita: <i>"Não tem inferno pra quem já navegou em cachoeira!"</i>
240	1h14'54"	Plano médio	De costas para a câmera, Macunaíma bate palmas em frente à grande porta de entrada da casa, em seguida, chuta a porta. Fora de campo, ouve-se som de pássaros. Após chutar a porta ainda trancada, ele recua olhando para cima. Neste momento, entra a seguinte música em off: <i>"Cinderela"</i> , interpretada por Ângela Maria. A câmera acompanha o movimento de Macunaíma e faz um pequeno giro horizontal sobre seu eixo, revelando, assim, parte de uma sacada da casa onde está uma jovem mulher bela. Macunaíma olha para a moça e diz: <i>"Boas tardes, moça!"</i> Neste momento, encantado pela mulher, ele sobe até o corrimão da escada para atravessar até a sacada por meio de uma estrutura que liga a parede à sacada,

			enquanto lança a pergunta: "O... O Venceslau tá aí?".
241	1h15'11"	Plano americano	De frente à câmera, em quase perfil, olhando na direção de Macunaíma, a moça está atrás do parapeito da sacada, com um uniforme de empregada doméstica. Ela responde com uma voz doce e ingênua: "Não, o Venceslau foi para a Europa curar uma surra que ele levou." Neste momento, Macunaíma já está de frente a moça, mas do outro lado do parapeito. Ela continua: " <i>Quem tá aí é a senhora dele, a Sr^a. Ceiuci, a caipora, com a filhinha e a filhona.</i> " Neste momento, Macunaíma já havia passado a mão no braço da moça, em seguida, ele para apoiando a mão no queixo e diz a ela: " <i>Escuta, será que, por um acaso, ele não levou pra Europa uma pedra muiraquitã pendurada no pescoço? Hum?</i> " Ele termina de falar, cortejando a moça e passando a mão sobre o vestido dela, apontando o local onde ficaria pendurado a pedra muiraquitã. Ele está de costas para a câmera. A moça responde que não sabe e disse que, se ele quisesse, ele poderia ficar no quartinho dela esperando anoitecer para procurar no cofre da Sr ^a . Ceiuci quando ela estivesse dormindo. A mesma música em off continua tocando.
242	1h15'45"	Plano médio	Interior. Fechadura do quarto. Lentamente, a câmera vai descendo até mostrar Macunaíma vestindo sua blusa azul, com um

			uniforme de empregada doméstica pendurado na parede, um pequeno espelho e uma imagem de Nossa Senhora de Fátima. O quarto é todo em tons de azul escuro, azul claro e cinza, combinando com as vestes de Macunaíma que também são em tons de azul. Sentado na cama da moça que está ao seu lado e coberta até os seios, Macunaíma se vira para ela e diz: <i>"Engraçado seu quarto, né?!"</i> Ela responde: <i>"É, bonzinho"</i>. A mesma música segue tocando em off. Em seguida, ela olha para Macunaíma e pergunta: <i>"Como se chama, o nome de você?"</i>
243	1h16'00"	Primeiro plano	Em ângulo normal, quase perfil, ele vira o rosto para o lado da moça, mas sem olhar diretamente para ela, um pouco confuso e esperto, e responde: <i>"É... Jiguê."</i>
244	1h16'06"	Plano americano	Ambos ainda deitados na cama de casal, a câmera em leve plongée, Macunaíma se vira para o lado, calça seu tênis, enquanto a moça fala um pouco desapontada e olhando para baixo: <i>"Você tava tão distraído."</i> Ele responde agilmente olhando para o outro lado: <i>"É... Preocupação, minha filha, muita responsabilidade"</i>. Em seguida, engatinha por cima da cama, na direção onde estava olhando, passa a cabeça na porta, enquanto a câmera na mão acompanha seu movimento. Macunaíma passa pela porta e anda de fininho, descendo as escadas em espiral. A câmera permanece do alto da escada

			filmando o mesmo em plongée. A música vai gradativamente sumindo, enquanto é possível ouvir levemente os passos de Macunaíma até sair de fora de campo.
245	1h16'28"	Plano geral	Interior. Câmera fixa. Macunaíma aparece ao fundo da sala de Pietro Pietra, a mesma sala que esteve anteriormente travestido de uma senhora. A sala, agora, está escura com um pouco de iluminação ao centro. Ele se esconde atrás de um quadro e caminha pelo local. O quadro é de uma mulher nua, sentada sobre uma mesa coberta por um pano verde. Ao chegar ao centro da sala, ele deixa o quadro apoiado no chão e um móvel, observa o local e sai cuidadosamente em direção à câmera. Ao dar três passos, uma rede cai do teto sobre ele e as luzes se acendem. Ele se enrola na rede assustado.
246	1h16'56"	Meio primeiro plano	Em perfil, uma mulher, a Sr^a. Ceiuci caminha pela sala com um chicote na mão. Ela está vestida com um roupão quase roxo e um vestido rosa choque. Ela está usando mini bobs em formato de ossos no cabelo e uma máscara de pele. Ao fundo, em segundo plano é possível ver o mesmo móvel com vários porta retratos dentro. Ao lado, há uma vitrine com um manequim humano dentro. É um homem, forte, negro exibindo seus músculos. Ele veste somente uma sunga vermelha. A câmera acompanha a mulher em traveling frontal até ela chegar em Macunaíma preso na rede que lhe diz: <i>"Boa</i>

			<i>noite, dona!"</i> Ela contorna ele, examinando-o da cabeça aos pés, enquanto Macunaíma se justifica dizendo que estava caçando um inhambu e que entrou na casa à procura da ave.
247	1h17'09"	Meio primeiro plano	De costas para a câmera, umas das filhas da sr^a. Ceiuci caminha até onde Macunaíma e a mãe estão. Ela está com um vestido rosa bem forte, com babados rosas de bordas azul escuro na parte superior e nas mangas. Seu cabelo loiro está preso com bobs e, assim como sua mãe, ela também está com uma máscara de beleza no rosto. Ao chegar perto ela fala: <i>"O que é isso, mãe?"</i>. A mãe responde: <i>"Oia o pato que eu cacei, filhona. Gostoso, não?"</i> Neste momento, a filha aperta o bumbum de Macunaíma que grita e salta de quatro. Em seguida, ela concorda com a mãe. Dona Ceiuci repreende Macunaíma: <i>"Deixa de ser marica. Vamos levá-lo pra cozinha."</i> Macunaíma se justifica, dizendo que doeu. A filha, então, pega pelas pernas de Macunaíma e o arrasta. A câmera na mão se aproxima deles, enquanto a filha arrasta, dona Ceiuci ri e Macunaíma reclama.
248	1h17'33"	Quase plano americano	Interior. Câmera fixa. De costas, uma outra filha da sr^a. Ceiuci desce as escadas em direção à irmã e à mãe, ao fundo do plano, que estão em um cômodo cheio de máquinas para cozinhar Macunaíma. A filha está com um conjunto azul com babado em cor

			púrpura. Ela tem o cabelo curto e escuro. Ao descer as escadas, ela pergunta: "Mãe, o que vocês vão cozinhar hoje?" Neste momento, a filha loira está tirando as roupas de Macunaíma que está dentro de um caldeirão. A mãe, que está ao fundo do plano, perto de uma mesa cheia de legumes e outros ingredientes, grita para a filha que chegou para ir depenando, enquanto elas preparam o molho. É possível perceber que a câmera fixa que está no alto da escada e enquadra todo o plano em plongée. Enquanto "depena" despe Macunaíma, a irmã morena fica encantada por ele.
249	1h17'51"	Plano americano	Câmera fixa. Macunaíma dentro da panela e a irmã morena estão em primeiro plano; a mãe com o livro de receitas está em pé e observando a filha em segundo plano; em terceiro plano, está a filha loira e, ao fundo, é possível ver um maquinário. A filha morena interage com Macunaíma e a mãe chega atrás dela e grita: "<i>Quieto!</i>" e volta para a mesa de legumes. Enquanto tira a roupa de Macunaíma, a filha morena conversa com ele: "<i>Sabe... Faz tempo que eu tô desocupada. E hoje eu estou muito bondosa. Vou dizer duas adivinhas. Se você acertar, te deixo fugir pro meu quarto, tá?</i>" Macunaíma se manifesta bastante interessado no plano da filha morena, enquanto ela anda para um lado e para outro

			do caldeirão tirando as calças dele e a mãe continua falando coisas ao fundo. Ela continua: <i>"O que é o que é: Onde que as mulheres têm o cabelo mais crespinho?"</i> Macunaíma se surpreende e responde: <i>"É na África."</i> e a mulher responde: <i>"Acertou!"</i> e propõe outra adivinha: <i>"Agora, uma mais difícil. O que é o que é: Mano, vamos fazer aquilo que Deus consente, juntar pelo com pelo e deixar o pelado dentro."</i> Neste momento, ela tira a camiseta de Macunaíma, enquanto ele se vira para ela e diz: <i>"Cá pra nós, que ninguém nos ouça. A senhora até que é bem sem vergonha, hein, dona."</i> Ela o responde: <i>"Que nada, bobo. O olho, quando vai dormir, sabe, as pestanas fecham."</i> Macunaíma ri e responde: <i>"Isso mesmo!"</i> A mulher continua: <i>"Você errou. Mas, assim mesmo, eu vou te levar pro meu quarto, tá?"</i> e ambos se movimentam para começar a fugir.
250	1h18'49"	Plano americano	Câmera fixa, em leve contra-plongée. A filha loira, em primeiro plano, e a mãe, em segundo plano, estão em quase perfil. À frente delas, há uma série de alimentos para o preparo, algumas panelas, uma caveira e algumas máquinas ao fundo do plano. Surpreendidas pela fuga de Macunaíma com a filha morena, as duas mulheres gritam com ela. A mãe joga algo em direção a eles, empurra coisas na mesa e sai correndo em direção a eles. Em pan horizontal, a câmera

			acompanha a ação em contra-plongée, enquanto a mãe e a filha correm, em primeiro plano, de Macunaíma e da outra filha em segundo plano que, logo em seguida, fogem pela porta.
251	1h18'58"	Meio primeiro plano	Câmera fixa, em quase perfil, só de cueca, Macunaíma abre a porta correndo e a filha morena segue logo atrás dele carregando sua calça e sua blusa. Ambos entram dentro de um banheiro grande e Macunaíma se esconde dentro da banheira. Em seguida, a filha morena entra dentro da banheira também. Neste momento, a câmera dá um zoom-out, enquanto a mãe grita fora de campo para a filha devolver o pato. O banheiro é todo em pedras azuis e vermelhas. Há duas estátuas gregas em cada lado da banheira. A filha passa desodorante debaixo do braço, arruma o cabelo e diz para eles andarem depressa porque a mãe vai quebrar a porta. Fora de campo, ouve-se a mãe batendo na porta. De repente, a filha se joga em cima de Macunaíma que está meio assustado com a situação. A mulher morena abraça Macunaíma que está visivelmente desconfortável, tenta fugir dela enquanto, pedindo desculpa e dizendo que fica para outra vez. Em pan horizontal, a câmera acompanha o movimento de Macunaíma pegando suas roupas, correndo em direção à janela e pulando para fugir. Em seguida, ele

			salta e grita. Fora de campo, ouve-se a mãe gritando na porta.
252	1h19'25"	Meio primeiro plano	Interior. Em frontal, câmera fixa, Maanape está deitado na rede lendo uma revista. Ao fundo, do plano é possível ver a rede vermelha de Macunaíma vazia e estendida por cima da cama. O rosto de Maanape reflete em perfil em um espelho na porta de um armário que está ao lado, onde também é possível ver a porta do quarto. Por este reflexo do espelho, é possível ver Macunaíma entrar pela porta, simi-nu, segurando suas roupas na mão e meio afobado. Maanape, em seguida, olha para ele, tira seus óculos e pergunta se ele perdeu as calças. Macunaíma corre e se senta e cansado na cama abaixo da rede vermelha e diz para Maanape: <i>"Eu levei um trambico de um turco lá na Praça da República. E perdi todo o nosso dinheiro. Trinta contos"</i> . Maanape com o rosto em direção à câmera, de costas para Macunaíma, lamenta: <i>"Diabo!"</i> . Macunaíma deita na rede e pergunta: <i>"Jiguê ainda não voltou?"</i> e Maanape responde que não. Macunaíma continua e pergunta: <i>"Será que ele tem dinheiro?"</i> . Maanape diz que Jiguê também está duro. Macunaíma diz ainda: <i>"O pior você ainda não sabe."</i>

253	1h19'56"	Meio primeiro plano	Em primeiro plano, em leve plongée, Macunaíma está deitado na rede com o rosto virado na direção de Maanape que está em segundo plano, quase de costas para a câmera, e também com o rosto virado na direção de Macunaíma enquanto conversam. Macunaíma vira novamente em direção à câmera, quando se deita na rede, em plano frontal, enquanto lamenta para Maanape: <i>"O gigante foi se embora de vez para a Europa. Não se sabe quando volta e levou o muiraquitã com ele."</i> Maanape, então, questiona: <i>"E agora?"</i>. Macunaíma responde: <i>"Agora, eu não sei."</i> Maanape responde rispidamente: Pois é. Você fica aí cozinhando o galo, cozinhando galo. O gigante não havia de esperar". Macunaíma lamenta, por fim: <i>"Deus dá nozes a quem não tem dente."</i>
254	1h20'17"	Primeiro plano	De costas, um foco de luz recai sobre uma mulher com cabelos vermelhos, roupa vermelha que entra pelo quarto onde estão Macunaíma e Maanape deitados na rede, em segundo plano, um de cada lado do plano que só se tornam visíveis assim que a luz do quarto é acesa por Jiguê fora de campo. Dessa forma, é possível ver melhor que se trata de uma mulher magra, ainda de costas para a câmera e com um bracelete roxo no braço esquerdo. Neste momento, em off, começa a tocar a seguinte música: <i>"Toda colorida"</i> de Jorge Ben Jor. Jiguê, então,

			aparece por trás da mulher, também de costas para a câmera, empurra ela levemente com a mão direita em direção ao centro do quarto, como se quisesse apresentá-las aos irmãos. Em seguida ela diz: <i>"Oi! Essa daqui é a Suzy"</i>. Macunaíma dá um sorriso para eles, enquanto Maanape volta para sua leitura. Segurando o braço de Suzy, Jiguê chega próximo ao seu ouvido e diz: <i>"Nossa rede é aquela ali. Tira a roupa e vai deitar que eu já vou"</i>. Suzy vai em direção à rede, vira-se de frente para a câmera, que acompanha seu movimento em pan horizontal, tira sua bolsa, seu colar, seus brincos e começa a tirar sua blusa, enquanto Jiguê entra novamente em campo, em segundo plano, desliga a luz e tira o chapéu.
255	1h20'48"	Meio primeiro plano	Câmera fixa. Em perfil, Maanape está deitado na rede, com o rosto virado para Suzy que está tirando sua roupa, de costas para ele, o que pode ser visto pelo espectador pelo reflexo da moça no mesmo espelho ao lado de Maanape. Macunaíma, em terceiro plano, também olha para a moça se despir. A mesma música da cena anterior continua tocando em off. "De repente, Maanape grita e diz: <i>"Achei!"</i> Macunaíma do outro lado, vira-se para ele e o questiona sobre. Maanape, jogando a revista no chão fora de campo, continua sua fala: <i>"Achei uma solução pro caso! Você finge que é artista, arranja uma bolsa do governo e vai pra</i>

			<i>Europa também</i>" Macunaíma concorda desinteressadamente e volta a olhar para Suzy que, neste momento, já tinha terminado de tirar sua blusa e deitado na rede, enquanto Jiguê entra em campo, por meio de seu reflexo no espelho também, senta na cama e tira seu blazer.
256	1h21'03"	Meio primeiro plano	De costas para a câmera, Macunaíma em primeiro plano se deita de bruços na rede olhando na direção de Suzy e Jiguê, e liga a luz. De maneira desinteressada, ele responde a Maanape: "<i>Quem sabe?</i>". Enquanto isso, Suzy se despia de sua volta e Jiguê de sua gravata que leva um susto, assim que a luz é acesa e grita para Macunaíma: "Apaga isso aí, poxa!". Macunaíma apaga a luz e volta pra sua rede. Neste momento, Jiguê dá uma pílula para Suzy e diz rapidamente enquanto continua se despindo: "<i>Engole essa pílula</i>". Em seguida, Macunaíma questiona Maanape: "<i>E se não der certo?</i>". A mesma música da cena anterior continua tocando em off.
257	1h21'18"	Meio primeiro plano	Câmera fixa, em primeiro plano, Maanape está virado para Macunaíma que está em segundo plano, deitado na rede só a cabeça pra fora olhando na direção de Maanape que responde a ele: "<i>Quer apostar?</i>". A mesma música da cena anterior continua tocando em off.

258	1h21'20"	Meio primeiro plano	Câmera fixa, em quase perfil, primeiro plano, Macunaíma está olhando para cima de maneira reflexiva e diz: <i>"Mamãe dizia: 'Come bosta, mas num aposta'".</i> Em segundo plano, ao fundo, Jiguê está dentro da rede com Suzy. A mesma música da cena anterior toca em off.
259	1h21'25"	Plano geral	Em traveling lateral, a câmera se movimenta pela calçada rapidamente enquanto várias pessoas caminham pela rua. É possível ver uma ou outra pessoa olhando diretamente para a câmera. Em certo momento, a câmera passa em frente à uma porta de um prédio que dá direto para a calçada, por onde Macunaíma está saindo vestido com uma calça verde cana, com um paletó do smoking masculino em verde com detalhes em amarelo, com um colete de seda branca, uma camisa branca e uma gravata borboleta em tons de amarelo e verde. Ele está calçado com o mesmo sapato amarelo claro de cenas anteriores. Macunaíma sai pela porta com as mãos no bolso e o rosto baixo e caminha por entre os transeuntes que estranham toda a movimentação, revezando o olhar entre Macunaíma e a câmera. Enquanto toda a ação ocorre, o narrador em off fala: <i>"Na maloca do governo, informaram que justinham para mais de mil artistas na pensão da Europa, fora outros mil e tantos na fila, esperando nomeação, de modo que o horoi só podia viajar no dia de São</i>

			<i>Nunca.</i> " Neste momento, em off, entra a música " <i>Mangangá</i> ", interpretada por Wilson Simonal.
260	1h21'43"	Plano aberto	Externa. Traveling lateral pelo canal de algum rio urbano muito sujo, onde um homem descalço e com roupas meio sujas está sentado, em segundo plano, plongée e em ângulo frontal. Ele parece olhar diretamente para a câmera. Acima dele, em terceiro plano, há uma pista por onde passam alguns carros. Ao fundo do plano, há algumas casas, prédios e transeuntes. A mesma música da cena anterior toca em off.
261	1h21'53"	Plano geral	Na parte superior do canal, na calçada ao lado da pista, Macunaíma anda em perfil, com a mão no bolso e contra-plongée. Ele está com a mesma roupa da cena anterior, mas sem o paletó e a gravata que estão enrolados embaixo do braço. Em traveling lateral, a câmera acompanha Macunaíma andar na mesma direção dos carros que passam ao seu lado na pista. Neste momento, a mesma música em off da cena anterior para de tocar e entra o som ambiente de carros e barulho urbano. Macunaíma se aproxima do homem que estava sentado na parte inferior do canal, olha pra baixo e diz: " <i>Bom dia, meu tio! Como lhe vai? Tudo bem?</i> ". O homem responde: " <i>Assim, assim, sobrinho</i> ". Macunaíma pergunta novamente: " <i>E em casa, todos bem?</i> ". O homem responde: " <i>Na mãema</i> ". Em seguida, acrescenta, enquanto

			Macunaíma o observa de cima: <i>"Não me olhe de banda que eu não sou quitanda. Não me olhe de lado que eu não sou melado."</i> Macunaíma, então, abaixa-se na direção do homem e pergunta também: <i>"Mas o que que você tá fazendo aí, titio?"</i>. O homem responde: <i>"Tô quebrando meus ovinhos pra comer, ora essa."</i>. Macunaíma reage: <i>"Ah! Vai mentir na praia."</i> O homem lhe responde: <i>"Uai, sobrinho, se tu não dá crédito, pra que pergunta?"</i>. Neste momento, Macunaíma desce pulando até onde o homem está.
262	1h22'29"	Plano médio	Em ângulo normal, câmera fixa, Macunaíma está abaixado ao lado do homem e pergunta para ele se os ovinhos que ele está comendo estão gostosos. O homem dá para ele provar. Macunaíma aprova, pergunta se tem mais e senta no chão ao lado do homem que lhe responde que acabou, pois só tinha dois ovos e diz que seus ovos eram muito gostosos. Em seguida, fala para Macunaíma comer os ovos dele. Macunaíma passa para o outro lado e senta, novamente, ao lado do homem e pergunta se dói. O homem lhe responde que é até agradável. Em seguida, Macunaíma pega uma pedra, o homem lhe pergunta se ele tem mesmo coragem, ele confirma, cruza um pouco as pernas e bate a pedra na rua região genial. Macunaíma solta um grito e se apoia imóvel na parede. O homem olha e diz: <i>"Sic transit..."</i> Em seguida, levanta-se,

			dá uma curta risada e sai para fora de campo. A câmera faz uma curta pan horizontal para enquadrar Macunaíma mais ao centro do plano. Ele permanece imóvel com a expressão de trauma.
263	1h23'17"	Plano médio	Interior. Macunaíma está deitado na sua rede, enquanto está sendo ajudado por Jiguê e a mulher gorda de um lado da rede, em primeiro plano; Suzy e Maanape do outro lado da rede, em terceiro plano. Macunaíma está deitado na rede passando mal, enquanto seus irmão exercitam suas pernas para cima e para baixo. Maanape, então, pergunta-lhe: <i>"Tá melhorando, coração, tá?"</i> A mulher loira lamenta que a pancada pode matar ou deixar sequelas pior, em seguida acrescenta: <i>"Você reparou se a voz dele ficou mais fina?"</i> Nesse momento, Macunaíma grita de dor e diz com a voz fina: <i>"Melhor trocar aí... Deixa a Suzy fazer essa massagem. Mais uma outra que eu vou ensinar pra ela. Vocês esperam lá fora, tá?"</i>
264	1h23'51"	Plano médio	Do lado de fora do quarto, em pé, apoiado em perfil, está Jiguê fumando um cigarro. Do outro lado, sentado em uma cadeira alta, em perfil, Maanape também fuma um cigarro ao lado do telefone. Jiguê veste um terno rosa claro, com um lenço vermelho, uma camisa azul claro, uma gravata e sapatos brancos. Maanape veste o mesmo terno listrado de verde claro e um azul do mesmo tom da camisa de Jiguê. As roupas

		dos dois combinam com as cores da parede e da porta do lugar, que são em tons de rosa, azul e de verde claro. De repente, Jiguê sente uma dor no braço. Fora de campo, dentro do quarto, ouve-se barulho rangendo. Jiguê, então, coloca o ouvido na porta e pergunta: "<i>Macunaíma, pode entrar?</i>". De dentro do quarto, ele grita com a voz grossa: "<i>Um momentinho!</i>". Maanape comenta: "<i>A voz dele engroussou</i>". De repente, Jiguê coloca o olho na fechadura da porta para observar, a câmera então se movimenta e se ajusta um pouco. Maanape também se aproxima, enquanto Jiguê continua chamando por Macunaíma. Ambos pegam a porta e tentam abrir gritando por Macunaíma, enquanto a câmera na mão se aproxima dos dois que estão de costas para a câmera. De repente, eles abrem a porta, Jiguê entra e Macunaíma está ao fundo, em ângulo frontal, Maanape também entra e a câmera os acompanha. Macunaíma está todo eufórico dizendo: "<i>Foi sensacional, rapaz! Foi bater e valer!</i>" Ele se senta na cama de frente para a câmera, enquanto Suzy permanece dentro da rede se vestindo, em quase perfil. Jiguê e Maanape estão de costas olhando para a eles, em seguida, sentam-se na cama. Macunaíma pede para Suzy sair da rede e, em seguida, senta-se na rede. Maanape, então, pergunta para ele: "<i>Ocê já tá bão?</i>" Macunaíma responde: Essa massagem é um colosso, rapaz. Nesse momento, Jiguê coça a cabeça

			inquieto com algo. A voz off entra: “ <i>Jiguê e Maanape...</i> ”
265	1h24’47”	Plano geral	Externo. Em quase perfil, os três irmãos andam devagar e com a cabeça meio baixa por um caminho de pedras, um ao lado do outro, com Macunaíma ao centro. A voz off continua: “ <i>decidiram que o heroi era muito mau caráter. Ele tinha jurado, pela mãe deles, que nem olhava pra Suzy. O resultado foi que Jiguê mandou Suzy embora e o heroi pegou ficando tão tristonho, se lastimando tanto, que os irmãos, pra consolar, levaram ele pra passear no leprosário da cidade</i> ”. A câmera acompanha toda a movimentação deles em traveling frontal. Fora de campo, ouve-se o som de passarinhos.
266	1h25’14”	Plano fechado	Em plongée, a câmera acima da cabeça de Macunaíma que está sentado, com as pernas cruzadas, vestindo um roupão roxo com detalhes preto, de modo que a cabeça está desfocada e ele abre a uma carta em seu colo onde está o foco da câmera. No canto superior da tela, é possível ver o pé de outra pessoa. Ao abrir a carta apressadamente, Macunaíma diz: “Carta do gigante!”. A carta é um convite, após Macunaíma abrir, é possível ver que está escrito o seguinte em tons de preto e vermelho na parte superior com fundo branco: “ACABANDO DE VOLTAR DA OROPA, FRANÇA E BAHIA”. Ao lado e também com fundo

			branco, há uma pequena imagem de um navio a velas, onde acima está escrito “CONVITE”. Uma grande imagem de uma metrópole ocupa a maior parte da página. A imagem tem vários prédios, algumas casas, avenidas e árvores. Há também três imagens publicitárias de modelos usando biquínis em uma composição tipo colagem na imagem da metrópole. Ao centro superior da imagem está escrito também em caixa alta e com destaque nas iniciais: “VENCESLAU PIETRO PIETRA”. Macunaíma lê em voz alta o convite, em seguida, ele vira a página da imagem da cidade que tem um recorte e que revela uma parte inferior onde é possível ler mais coisas: “ACABANDO DE VOLTAR DA OROPA, FRANÇA E BAHIA, ONDE FOI CURAR UMA SOVA QUE NÃO SABE QUEM LHE DEU MAS DESCONFIA. O GIGANTE VENCESLAU PIETRO PIETRA CONVIDA O SR. MACUNAÍMA (SÓ) PRA UMA FEIJOADA COMEMORATIVA DO CASAMENTO DA FILHINHA DELE, GIGANTE.” Em seguida, segue a assinatura do Gigante em letra cursiva e com uma estrelinha na ponta da letra V. À medida que lê o restante do convite e voz alta também, a câmera se afasta de Macunaíma, ampliando o campo enquadrado, e Maanape se

			aproxima de Macunaíma, senta-se ao lado dele no braço da cadeira, enquanto fuma um cigarro. Ambos agora, enquadrados em ângulo normal, Macunaíma em perfil e Maanape, em ângulo frontal, olha desconfiado para seu irmão e diz: <i>“Não vai, não, mano. O gigante te come”</i>. Macunaíma eufórico, levanta-se, enquanto fala: <i>“Falar no mau, preparar o pau. Chama um taxi”</i>.
267	1h25'42”	Plano geral	Exterior. Câmera fixa, um carro chega na propriedade de Pietro Pietra freando bruscamente e trazendo Macunaíma que, com a freada, vai parar no banco da frente. Ao sair do carro, ele diz para o taxista: <i>“Olhe, primo. Pagar não posso, não, mas vou lhe dar um conselho que vale ouro. Nesse mundo tem três barras que são a perdição dos homi: barra de rio, barra de ouro e barra de saia. Não caia!”</i>. Em seguida, vira-se e sai.
268	1h26'01”	Plano geral	Interior do palacete, onde Pietro Pietra vai entrando e trazendo Macunaíma arrastado pelo chão de costas, segurando-o pelas pernas, enquanto o Gigante vai gritando: <i>“Vamos entrando, rapaz! Não faz cerimônia. Eu quero te apresentar a minha filhinha. Fazendo de conta que você não conhece.”</i> Neste momento, a câmera já começou a se movimentar em traveling frontal, acompanhando toda a ação dos personagens. O gigante continua: <i>“Ela se casa hoje. Ela era bondosa demais, de modo que a gente</i>

			<i>teve que arrumar um marido pra ela.”</i> Macunaíma veste a mesmo paletó, calça, gravata de quando foi visitar o prédio do governo em busca de conseguir vaga para ir para a Europa. Além disso, ele ainda estava com um adereço indumentário e ornamental tiracolar, semelhante a uma faixa presidencial em tons de verde e amarelo. O gigante também estava com um paletó, só que nas cores roxo com detalhes em azul, veste também um colete lilás, uma calça azul escuro e, por dentro, uma camisa branca com o colar do muiraquitã no peito.
269	1h26'16”	Plano médio	De costas para a câmera, Macunaíma é arrastado por Venceslau pelas pernas, no mesmo trajeto da cena anterior. A câmera na mão, acompanha a ação em leve plongée. De repente, Macunaíma sopra, por meio de um canudo, uma flecha nas nádegas do gigante que grita e larga Macunaíma. Em seguida, o gigante o repreende e pega Macunaíma e joga nas costas dizendo que se ele ficar bonzinho, empresta-lhe o muiraquitã. Macunaíma questiona se ele vai emprestar mesmo.
270	1h26'29”	Plano americano	Em quase perfil, Venceslau carrega Macunaíma nos ombros, com o bumbum virado para a câmera. À medida que anda e fala com Macunaíma, Venceslau dá tapas leves nas nádegas de Macunaíma, enquanto comenta que já ganhou mais de “mil milhões” por causa da pedra. Macunaíma

			pega um pedaço de planta, vira-se e começa a fazer cócegas na orelha do gigante que ri e pede para ele parar. A câmera na mão acompanha toda a caminhada do gigante com Macunaíma nos ombros. Em seguida, Venceslau diz que estão todos esperando ele para feijoada, dá mais algumas palmadas no bumbum de Macunaíma e continua rindo alto.
271	1h26'44"	Meio primeiro plano	Em primeiro plano, Venceslau ainda caminha com Macunaíma nos ombros, enquanto eles entram em um outro local do palacete, de forma que só é possível ver a silhueta dos dois porque eles estão contra a luz. Ao fundo do plano, é possível ver uma piscina ao centro do átrio com pessoas ao redor. Na parte superior do palacete, também há algumas pessoas. Fora de campo, é possível ouvir uma banda tocar, como também o barulho de conversas e risadas dos que estão presentes. A câmera também entra, revelando ainda mais do local. Venceslau vira à direita, ainda com Macunaíma nas costas e que tinha acabado de soltar o galho que usou para fazer cócegas na orelha do gigante. Enquanto isso, a câmera continua adentrando pelo átrio, onde há a piscina ao centro, com mesas e pessoas ao redor festejando com confetes e muitas cores. Na parte superior do palacete que remete a uma arquitetura romana, há também algumas pessoas festejando. Na borda da piscina, mas

			dentro da água, há um pequeno tablado erguido com o casal de noivos em cima. O tablado está enfeitado com flores artesanais de várias cores. O homem está com um terno branco, sentado sobre uma tamborete encapado por um tecido rosa. Ao seu lado, a noiva está com o vestido, véu, grinalda e um buquê todo em amarelo, e uma coroa de laranjas. Ambos estão de costas para a câmera em plano geral. Quando Venceslau passa carregando Macunaíma, a noiva se vira, erguendo o buquê, e grita algo em comemoração. É possível ver, ao fundo do plano, um palanque erguido na outra extremidade da piscina, este um pouco maior e não está sobre a água.
272	1h26'52"	Plano geral	Venceslau passa carregando Macunaíma ao longo da borda da piscina, em que é possível ver algumas pessoas gritando e comemorando junto dele. A câmera acompanha a ação deles em traveling lateral, um pouco mais lenta que a caminhada de Venceslau. Dentro da piscina, em primeiro plano, é possível ver carcaças, tripas, carnes e corpos inteiros boiando sobre a água escura. Em certo momento, a câmera faz pan horizontal para acompanhar a chegada de Venceslau com Macunaíma do outro lado da piscina. Em seguida, Macunaíma é solto. A sr^a. Ceiuci está em cima do palanque, chamando “Atenção”. Em seguida, ela diz: “Vai rodar!” e gira uma roda. Ela está vestida

			com um longo vestido solto, cheio de babados, rosa bem claro, com um laço roxo com detalhes em dourado enorme na altura dos seios. Ela também está usando um chapéu bege com um laço rosa claro e uma luva rosa alaranjada. Ela se senta, para a roda e diz: " <i>Cachorro número cinco! Quem foi, filhona?</i> " Fora de campo, ouve-se as pessoas gritando e torcendo.
273	1h27'13"	Plano geral	Câmera fixa. Em contra-plongée em e em quase perfil, a sr ^a . Ceiuci, Venceslau com Macunaíma sentado em seu colo emburrado e filha loira estão em cima do palanque. A filha está com um longo vestido branco com várias frutas e ramos pendurados de um lado do vestido até o chão. Ela também está usando um adereço de frutas na cabeça que também tem uma ave e um par de luvas longas na cor azul. Em seguida, a filha grita: Sr ^o . Carlito Chaves. Fora de campo, ouve-se as pessoas gritando e torcendo.
274	1h27'18"	Plano geral	Em pan horizontal, plongée, a câmera acompanha um senhor correr pela borda da piscina. As pessoas se aproximam do senhor e, em seguida, o empurram dentro da piscina. Ao cair na água, o homem grita.
275	1h27'29"	Plano de conjunto	Câmera na mão, em plongée, o homem grita na água e começa a subir um líquido vermelho, como se fosse sangue. Ao redor dele, boiando sobre a água, é possível ver as carcaças, corpos, tripas. Em seguida, o

			homem morre. Fora de campo, ouve-se a voz da sr ^a . Ceiuci gritando: “ <i>Número nove! Cobra!</i> ”. Ouve-se ainda o som mesmo de uma banda que parece ser fora de campo e não em off.
276	1h27’41”	Plano geral	Em primeiro plano, é possível ver a noiva de amarelo vibrando em cima do tablado. Em segundo plano, uma senhora é carregada à força por um homem, enquanto o grupo de pessoas ao redor vibra. Ouve-se fortes risadas femininas fora de campo. A mulher tampa o nariz e, em seguida, é empurrada para dentro da água junto com outra mulher que estava próxima. Ambas caem na piscina. Fora de campo, ouve-se as pessoas gritando.
277	1h27’52”	Plano geral	A filha loira e Venceslau com Macunaíma ainda sentado em seu colo, vibram de cima do palanque. A sr ^a . Ceiuci não está mais com eles. Fora de campo, as pessoas gritam e vibram também. De repente, Venceslau tira Macunaíma de seu colo e corre até a frente do palanque, puxa uma corda e enquanto diz: “ <i>Agora, sobe aqui no balanço pra você ver como é engraçado</i> ”. A filha loira desce do palanque. Venceslau puxa um balanço que é um pedaço de pau amarrado com duas cordas em cada extremidade, onde há também alguns balões e fitas. Macunaíma diz que não quer e que está com preguiça. Venceslau obriga ele a subir no balanço e o empurra em direção à piscina. Macunaíma

			vai gritando, enquanto Venceslau comemora pulando no palanque.
278	1h28'17"	Plano aberto	Em plongée, Macunaíma é balançado por cima da piscina do átrio do palacete. As pessoas sentadas à mesa ao redor da piscina gritam e se divertem com a possível queda de Macunaíma dentro da água. A noiva e o noivo permanecem sentados no tablado e de costas para a câmera. Em cima do palanque, em quase perfil, Venceslau grita e comemora. Em off, toca uma valsa. Cada vez que Macunaíma volta do balanço, Venceslau o empurra.
279	1h28'28"	Plano geral	Em plongée, a câmera acompanha o movimento do balanço de Macunaíma. Cada vez que ele volta, Venceslau o empurra mais. A valsa continua tocando em off. As pessoas gritam fora de campo, enquanto Macunaíma pede para parar e sair do balanço. Ele está com muito medo.
280	1h28'44"	Plano médio	Em contra-plongée, quase perfil, Venceslau em cima do palanque continua empurrando o balanço com Macunaíma toda vez que entra em campo. Quando o gigante se vira para pegar um arco e flecha, Macunaíma aproveita para descer do balanço e empurrar Venceslau para o balanço, enquanto arranca de seu pescoço o muiiraquitã dizendo: <i>“Me dá isso aqui!”</i> . Em cima do balanço, Venceslau grita pela pedra pega por Macunaíma.

281	1h28'53"	Plano médio	Em perfil, ângulo normal, Venceslau está balançando sobre a água e gritando de medo. A câmera acompanha seu movimento de ida e volta. As pessoas, ao fundo, vibram e gritam. Venceslau continua gritando, enquanto Macunaíma o empurra no balanço: <i>“Meu muiraquitã!”</i> . Em seguida, grita: <i>“Nem, nem, nem... Se dessa eu escapar...”</i>
282	1h29'04"	Plano aberto	Câmera fixa, agora de outro lado da piscina, de modo que o balanço é enquadrado quase de costas e o tablado com os noivos em quase frontal. É possível ver as pessoas em pé ao redor da piscina gritando, enquanto Venceslau está sendo balançado sobre a água terminando de gritar: <i>“Nunca mais como ninguém”</i> . Em seguida, Macunaíma vira, pega o arco e flecha.
283	1h29'14"	Meio primeiro plano	Câmera fixa, contra-plongée, arma o arco e flecha, com a pedra do muiraquitã presa na testa, ele mira na direção de Venceslau e solta a flecha. Fora de campo, as pessoas gritam e vibram.
284	1h29'16"	Plano geral	Venceslau preso ao balanço está a flecha presa na nádega direita, ele grita de dor. Em segundo plano, as pessoas gritam na borda da piscina. Em seguida, Venceslau cai do balanço na água, a câmera acompanha a queda em curto e rápido traveling vertical. Algumas pessoas em pé à beira da piscina, passam a ser enquadradas em primeiro plano e de costas. Em segundo plano, dentro da

			piscina, Venceslau grita provando o dedo: <i>“Precisa de sal”</i> , sugerindo que a feijoada feita de pessoas mortas na piscina precisa de mais sal.
285	1h29’27”	Plano aberto	Macunaíma do alto do palanque levanta a mão em comemoração à morte de Venceslau que está afogado e morto dentro da piscina. As pessoas presentes batem palmas e comemoram. Em off, entra o som de uma fanfarra.
286	1h29’43”	Plano americano	Exterior. Câmera fixa. Em primeiro plano, de costas para a câmera, Maanape puxa uma corda, ajudando Jiguê a subir um morro. Eles ainda estão na cidade, pois, ao fundo do plano, é possível ver os prédios da cidade e algumas montanhas. Os prédios estão sob a sombra, enquanto o local onde os irmãos estão, está iluminado pelo sol. Ao aparecer gradativamente em campo, é possível ver que Jiguê está subindo com algo muito pesado que está trazendo empurrado em um carrinho ou uma espécie de mini carroça. Jiguê está vestindo um blazer laranja, com listras coloridas, uma calça da mesma cor do blazer e uma blusa verde limão por dentro. Jiguê também está usando uma peruca que deixou seu cabelo meio alto, estilo Elvis Presley, e um colar longo de ouro com um grande pingente. Macunaíma e uma moça seguem logo atrás de Jiguê, ambos sem carregarem nada. É possível ouvir os gritos de força de Jiguê, enquanto o narrador, em

		off, diz: <i>"Então, os três manos voltaram pra querência deles. Estavam satisfeitos, porém, o heroi ainda mais contente que os outros, porque tinha os sentimentos que só um heroi pode ter: uma satisfa imensa."</i> Neste momento, Macunaíma e a jovem que o acompanha já subiram completamente o morro. Macunaíma veste uma calça escura com as barras por dentro de uma bota de cano médio, usa um cinto de segurar arma e um outro para segurar a calça. Veste também uma blusa amarela por dentro da calça e uma camisa mais larga e aberta por cima, na cor verde. Ele está usando o colar com a muiraquitã, um chapéu e um óculos de sol, no estilo desbravador/aventureiro. A moça que o acompanha, está usando um longo vestido estampado nas cores verde, laranja e vermelho. O narrador continua: <i>"Levava com ele, o que mais o entusiasmara na civilização da cidade, e a moça chamada Princesa, que era bem elegante."</i> Neste momento, Macunaíma se vira de costas para a câmara e de frente para a cidade, ergue os braços para o céu e, gesticulando só com um deles, grita a mesma frase que já dissera anteriormente no filme, no contexto de sua fala na praça, em cima do monumento: <i>"Muita saúva e pouca saúde, os males do Brasil são!"</i>. Em seguida, acrescenta: <i>"Vamo bora, Princesa"</i>, abraçam-se e saem fora de campo. Ouse-se ainda um pedaço da fala da cena seguinte: <i>"Maaaano..."</i>

287	1h30'15"	Plano aberto	Externo. Plano fixo, em plongée, uma canoa vai entrando em campo, nela estão Princesa na ponta, sentada; Macunaíma, em pé, tocando uma guitarra e cantando: <i>"Mano, vamo se embora pra beira do Uraricoera"</i>. À medida que canta e toca, o som da guitarra desafinada sobrepõe sua voz em alguns momentos. Na canoa também estão Maanape, ao centro, remando de um lado e Jiguê remando do outro lado. Na ponta da canoa, há vários objetos que Macunaíma está trazendo consigo: televisão, ventilador e outros objetos. Todos estão em ângulo frontal para a câmera.
288	1h30'33"	Meio primeiro plano	Em primeiro plano em quase perfil, Maanape continua remando; em segundo e terceiro plano, em quase perfil e perfil, estão, respectivamente, Macunaíma tocando a guitarra e Princesa. Dentro da canoa tem uma caixa de som ligada à guitarra, enquanto Macunaíma continua cantando: <i>"Mano, vamo se embora pra beira do Uraricoera."</i> A câmera fixa vai se aproximando deles em zoom-in. De repente, Macunaíma para de tocar e pede para Princesa tomar nota do que vai dizer: <i>"Carece de construir aqui uma ponte pra facilitar a vida do povo goiano."</i> Enquanto Princesa anota, ele termina de falar, cospe e volta a cantar e tocar na guitarra. Neste momento, é perceptível que ele também está com uma câmera reflex de objetivas gêmeas pendurada no pescoço. A

			canoa vai se afastando da câmera fixa, de modo que Maanape, Jiguê e as coisas na canoa vão entrando em campo gradativamente, enquanto Macunaíma continua a tocar e cantar: <i>"Taperá tapejara, caboré. Arapaçu paçoca, cabora. Taperá tapejara, caboré."</i> Neste momento, Macunaíma se levanta, continua tocando, cantando, tira o chapéu e grita para os quatro ventos: <i>"Mano, vamo se embora pra beira do Uraricoera"</i>.
289	1h31'10"	Plano geral	Em primeiro plano, há o tronco de uma bananeira. Em traveling frontal, a câmera passa pelo tronco e desvela Macunaíma deitado no colo de Princesa que está sentada e apoiada em outro tronco de bananeira, ambos em segundo plano. Macunaíma está descalço, com as botas do lado e o chapéu apoiado sobre o joelho da perna que está dobrada. Ambos estão sentados sobre uma esteira de palha. Ao fundo, em terceiro plano, Jiguê e Maanape também estão sentados no chão. Os objetos trazidos por eles estão dispersos pelo local. Enquanto a câmera se movimenta pelo local, a voz off entra novamente: <i>"Quando a noite chegou, deu um tremor comovido no beijo do herói. Era saudade de Ci."</i> Neste momento, a câmera já próxima de Macunaíma e Princesa em plano médio, Macunaíma diz de maneira desolada e com o olhar para o alto: <i>"Quem tem seus amores longe, passa trabalhos"</i>

			<i>troianos". Enquanto isso, Princesa lhe faz carinhos. Macunaíma ainda desolado e alheio aos carinhos continua a dizer: "Ah, Ci, <i>marvada inesquecível. Tá lá no céu passeando, toda enfeitada, livre das formigas, brincando Deus sabe com quem."</i></i> Neste momento, Princesa começa a fazer carícias mais sensuais em Macunaíma que, ainda alheio, tenta fugir engatinhando para outro lugar e mantendo o olhar no céu. Ele para perto da TV que estava ali e começa a gritar para o alto: <i>"Rudá! Rudá! Tu que tá no céu e manda na chuva, faz com minha amada, por mais companheiro que arranje, acha que são tudo uns frouxo. Assopra nessa marvada a saudade do seu marvado. Faz com que ela se lembre de mim, amanhã... quando o sol for se embora no poente."</i> Neste momento, Princesa que estava muito eufórica fazendo as carícias em Macunaíma, desiste dele e vai se deitar brava entre Jiguê e Maanape, enquanto Macunaíma continua desolado e apoiado na TV. Neste momento, em off, começa a tocar a seguinte música: <i>"Paisagens da minha terra"</i>, interpretada por Francisco Alves.
290	1h32'15"	Plano americano	De costas, Maanape, em primeiro plano, e Macunaíma, em segundo, atravessam um bananal em direção a antiga oca deles. Em seguida, Jiguê e, depois, Princesa entram em campo caminhando na mesma direção. Jiguê está com a guitarra pendurada nas costas. A

			câmera vai acompanhando eles em traveling frontal por entre as bananeiras também. Enquanto isso, em off, o narrador continua: <i>"Afinal, tudo foi ficando conhecido. Se enxergou, ao manso, num lugar chamado Pai da Tocandeira, e pra adiante da trilha de anta, se viu o roçado velho, agora uma tiguera e maloca velha, agora, uma tapera."</i> Neste momento, os quatro já haviam passado pelas bananeiras e estavam de frente à antiga casa deles, caminhando e observando tudo ao redor. As bananeiras estavam todas secas, o local todo dominado por mato, a maloca bem destruída. Em certo momento, eles param para observar. Eles estão comendo bananas também e, de repente, Jiguê joga fora a casca da sua banana. A mesma música da cena anterior continua a tocar.
291	1h32'46"	Meio primeiro plano	Dentro da maloca, de costas, em quase perfil, Macunaíma também come uma banana, enquanto olha para a maloca toda destruída. A câmera na mão o acompanha. Agora, ele está só com aquela camisa verde fechada no estilo cowboy e com o colar muiraquitã também verde, combinando com a roupa. Ele vira e fica de frente para o que seria a porta da maloca, enquanto olha seus irmãos e a princesa do lado de fora. A mesma música em off que tocava da cena anterior continua a tocar. Macunaíma se vira para a câmera, em meio primeiro plano, termina de

			comer a banana, joga a casca para trás e pega outra. Os outros estão ao fundo do plano. Neste momento, o narrador entra novamente: <i>"Os outros foram trabalhar para ter o de comer."</i>
292	1h33'20"	Plano de conjunto	Interior da maloca. Câmera fixa. De frente para a câmera, Macunaíma está dormindo na rede pendurada por dois pedaços de paus. Suas botas estão próximas à rede. A televisão, o liquidificador e a guitarra estão dispersos pelo local da maloca. Ao fundo, o blazer vermelho de Jiguê está pendurado. Enquanto dorme, o narrador entra novamente: <i>"Maanape foi pescar no rio, mas peixe nem beliscou. A Princesa foi no roçado, não tinha nenhuma espiga de milho e mandioca enterrada também não tinha nenhuma. Jiguê foi caçar no mato, que ele era muito valente, mas não viu nem passarinho."</i> Neste momento, no fundo do plano, Jiguê à frente, a Princesa e Maanape mais ao fundo, chegam na maloca. A voz off continua: <i>"Quando voltaram..."</i> . Jiguê entra rapidamente na maloca, vê Macunaíma dormindo e o empurra da rede para acordar. Em seguida, Maanape e Princesa entram também. Jiguê interpela Macunaíma: <i>"Eu aposto que você estava dormindo."</i> , que responde rapidamente e assustado que não estava e que estava <i>"negaceando inhambu dos grandes"</i> . De quatro, ele caminha até a parede da maloca, como se estivesse à

			procura. A câmera o acompanha em pan horizontal. Por fim, Macunaíma diz que o inhambu escapuliu, devido ao barulho de quando eles entraram na maloca.
293	1h33'55"	Meio primeiro plano	Um ao lado do outro olhando na direção de Macunaíma, enquanto Jiguê diz que é mentira do herói, passa para o lado de Princesa e argumenta que ela está de testemunha que todo mundo saiu para trabalhar, menos Macunaíma. Maanape fica no fundo observando.
294	1h34'02"	Plano médio	Em plongée, Macunaíma está de quatro como se estivesse à procura do inhambu. De repente, ele volta, levanta e diz à Princesa que é mentira de Jiguê. Em seguida, ele diz que caçou um viado. Os irmãos perguntam sobre e Macunaíma começa a narrar a história. Após contar toda a inventiva história, Macunaíma se deita na rede, Jiguê senta na outra ponta e pergunta onde está o viado catingueiro. Por fim, Macunaíma disse que comeu com tripa e tudo porque estava com muita fome. Acrescenta ainda que tentou trazer para os manos também, mas que não deu certo porque caiu no formigueiro das saúvas e sujou todo. Maanape mais abaixado segurando uma vara de anzol, olha para a Macunaíma e pergunta: <i>"Você foi na caça?"</i> . Macunaíma responde: <i>"É... Quer dizer. Fui, sim"</i> .

295	1h35'16"	Primeiro plano	De lado, em quase perfil, Maanape tem o rosto abaixado na direção de Macunaíma que está fora de campo. Ao fundo, em segundo plano, é possível ver o rosto de Princesa observando toda a interação entre os irmãos. Maanape vai descendo o rosto gradativamente em direção à Macunaíma e diz: <i>"Olha bem nos meus olhos"</i>. Ambos em primeiro plano, Macunaíma em perfil e Maanape em quase perfil que continua a falar: <i>"Se for verdade, ocê não pisca. Se for mentira, ocê pisca"</i>. Neste momento, Macunaíma arregala mais ainda os olhos, ergue as sobrancelhas e, de repente, ele pisca várias vezes rapidamente. Maanape se afasta bravo: <i>"É mentira!"</i>. A câmera permanece em Macunaíma que vira seu rosto na direção dela, fugindo de Maanape e diz emburrado: <i>"Pois agora que eu não caço e não pesco mais nada"</i>.
296	1h35'38"	Meio primeiro plano	De costas, Macunaíma está deitado na rede. Jiguê, em quase perfil, levanta-se rapidamente da rede e pede ajuda para Maanape e empurra Macunaíma da rede que cai rodando perto dos pés de Princesa, da TV e do liquidificador. A câmera o acompanha em traveling frontal. Em pan vertical, a câmera acompanha Macunaíma se levantar seguindo o corpo de Princesa e ao se erguer completamente, de modo que eles ficam em contra-plongée, em seguida o herói diz: <i>"Princesa, vamo brincar, vamo."</i> Ela dá uma

			risada irônica enrolando a ponta do cabelo com os dedos e diz: <i>"Quando eu quis, cê num quis. Agora, brinque-se"</i>. Ela caminha na direção de Jiguê e a câmera a acompanha em pan horizontal. Ela se deita na rede com Jiguê, Maanape também se aproxima e se deita com eles. Jiguê olha na direção de Macunaíma com cara de deboche, enquanto os três balançam na rede.
297	1h36'18"	Meio primeiro plano	Em contra-plongée e quase perfil, Macunaíma olha para baixo na direção da rede meio cabisbaixo. Se vira em direção à câmera e se deita no chão dizendo: <i>"Plantei mandioca, nasceu maniva. De ladrão de casa, ninguém se priva"</i>. Ele se deita em posição fetal perto da TV e do liquidificador, usando os braços de suporte para a cabeça, com expressão de tranquilidade e continua dizendo: <i>"Quando urubu tá de caipora, o de baixo caga no de cima."</i> Em seguida, ele dorme.
298	1h36'40"	Plano geral	Interior da maloca. Plano fixo, em plongée. Em primeiro plano, está a rede pendurada em duas grandes estacas ao centro. Em segundo plano, Macunaíma está deitado em posição fetal sozinho dentro da maloca que está bem destruída, de maneira que toda a luz externa entra no local. Macunaíma está sozinho, não há mais nenhum objeto lá dentro, a não ser a rede vazia. Em off, entra o narrador: <i>"No dia seguinte, quando acordou tremendo de febre, o herói viu que</i>

			<i>não tinha mais ninguém na tapera. Ficara defunto sem choro no abandono completo."</i> Neste momento, Macunaíma se levanta todo descabelado, se encolhendo de frio, anda em direção à rede e se deita virado para a câmera. De repente, parte da tapera cai, ele se vira para olhar.
299	1h37'19"	Meio primeiro plano	Em perfil, virado para o local onde parte da tapera caiu, Macunaíma está deitado na rede com os braços cruzados. Em seguida, se espreguiça e diz: <i>"Ah, que preguiça"</i> e volta a dormir. O narrador entra novamente: <i>"O herói agora..."</i>
300	1h37'35"	Plano médio	Em traveling lateral, a câmera se aproxima de Macunaíma que está deitado na parte externa em frente à tapera, em uma rede presa em duas estacas baixas. Ele ainda está com a mesma roupa. Ao seu lado, há várias bananas e cascas das que foram comidas. Ele tem o olhar para o alto e mastigava de maneira entediada. Em off, o narrador dizia: <i>"O herói, agora, passava os dias na rede, amarrada em dois tocos de cajueiro. Dormia caceteado e comia caju. Muito enfarado porque não compreendia o silêncio. Foi, quando um dia, apareceu um papagaio falador e ficou fazendo companhia pro herói."</i> Neste momento, aproximando-se de Macunaíma, a câmera ia fazendo um gradativo e lento movimento de pan horizontal, de forma a enquadrar um papagaio que caminhava na direção de

			Macunaíma no fundo do plano, de modo que os pés do herói ficaram enquadrados em primeiro plano. O narrador continua: <i>"Macunaíma..."</i>
301	1h37'55"	Plano de conjunto	Câmera fixa. Sentado no chão, nu, só vestido com a jaqueta verde e o calor com a muiraquitã, Macunaíma está em quase perfil, segurando um pedaço de galho onde está o papagaio. O narrador continua: <i>"contava pro loro os casos famosos que tinha sucedido com ele, desde a infância"</i> . Até esse momento, Macunaíma falava mas sua fala estava sobreposta pela fala do narrador, de modo que não dava para compreender o que ele dizia, somente ouvir sussurros. A partir de agora, o narrador para e Macunaíma continua a contar seus casos com uma voz mais fina e despojada: <i>"Eu estava na panela e a caipora mãe queria me comer. Mas, aí, mandou a filhinha tirar a minha roupa. Enquanto ela tirando, ela ia aproveitando as minhas partes. Pegando daqui, pegando dali"</i> . Neste momento, ele para de contar, joga um pouco de farinha na boca pra comer, dá uma risada e volta a contar a história: <i>"De repente, ela tava querendo me comer. Aí, eu fugi com a filhinha e inventemos de pular pra banheira. Nós estava dentro da banheira e a mãe batia: pá, pá, pá."</i> Em voz mais aguda imitando a mãe, ele continua: <i>"Abre essa porta que, se não, eu arrevento." Eu: psiuuu!</i>

			<i>Não faz barulho, não, porque daqui a pouco ela vem. 'Aí, ela não vem. Você vai perceber.' E a gente ali dentro escondido. Mas a gente ouvia: pá, pá, pá. 'Abre essa porta!' E a gente ficava lá dentro um tempão. E era gostoso". Neste momento, Macunaíma termina de contar a história, fecha os olhos com os rosto pra cima e mascando. O narrador entra novamente: "O herói se orgulhava de tantas glórias passadas. Lá uma feita, chegou o mês de janeiro..."</i>
302	1h38'59"	Plano aberto	Plano fixo, em plongée, Macunaíma está deitado de lado e no chão em frente a tapera já quase destruída. O mato ao redor cresceu. Os pés de bananas continuam verdes. Enquanto isso, o narrador diz: <i>"Macunaíma acordou tarde com o piu agorento do tinoã. Fazia um calorão parado e herói sentiu uma vontade nova nos músculos, pela primeira vez despertados. Se lembrou que fazia tempo não brincava."</i> Enquanto isso, ele havia virado seu rosto para trás, como se estivesse à procura de algo. Em seguida, levantou-se com certa dificuldade, vestido só com a jaqueta verde e o colar do muiiraquitã. Pegou o louro: <i>"Dá o pé, loro. Vem."</i> Colocou o louro no ombro e saiu andando de perfil.
303	1h39'31"	Plano geral	Externa. Câmera fixa. Macunaíma vai aparecendo em campo ao subir, em ângulo frontal e leve contra-plongée, por uma enorme pedra de um rio com o louro em seu braço. Em seguida, ele apoia o braço na

			pedra, o louro desce e Macunaíma fica olhando como se estivesse à procura de algo. Ouve-se o barulho das águas do rio.
304	1h39'48"	Meio primeiro plano	Em quase perfil, é perceptível que Macunaíma está barbudo. Ele olha em direção à água como à procura de algo. Ele solta um sorriso e dá para perceber que seus dentes da frente quebraram. Fora de campo, ouve-se o barulho da água se movimentando. Macunaíma, então ri e diz: <i>"Água fria que bom pra tirar a vontade"</i> . Quando ele começa a tirar a jaqueta, um som instrumental de mistério entra em off e Macunaíma se atenta a algo.
305	1h40'03"	Plano médio	A câmera está submersa sob a água esverdeada do rio. Uma mulher de costas nua está completamente submersa na água, de forma que seus cabelos dançam. A luz externa ilumina partes de seu corpo. A mulher então emerge à superfície ainda de costas para a câmera. Em off, a música instrumental de mistério continua.
306	1h40'08"	Plano médio	Em plongée, a mulher está só com a cabeça e o pescoço fora da água olhando determinada para o alto, na direção de Macunaíma que está fora de campo. A mesma música de mistério toca em off. O narrador diz: <i>"Essa moça lindíssima..."</i>
307	1h40'11"	Plano médio	A câmera está submersa sob a água esverdeada do rio. A mulher nua continua de costas para a câmera, só sua cabeça está fora

			da água. O narrador continua: <i>"num era moça, não. Era Uiara, comedora de gente. Como ela só se mostrava de frente e fastava sem virar, Macunaíma não viu o buraco no cangote, por onde a pérfida respirava"</i>. Enquanto isso, de costas, Uiara ia se aproximando para a câmera. Secundariamente à narração, a mesma música de tensão toca em off.
308	1h40'27"	Meio primeiro plano	De perfil, com a luz do sol em seu rosto, Macunaíma ainda está sob a pedra olhando de maneira fixa para Uiara. Ele está agachado com as mãos entre as pernas olhando na direção da mulher que está fora de campo. Em segundo plano, vê-se os verdes da mata ciliar. A música em off continua gerando mistério e tensão para a cena. Rapidamente, Macunaíma tira sua jaqueta verde e o colar da muiraquitã e chama, enquanto começa a descer: <i>"Moça. Moça"</i>.
309	1h40'44"	Plano médio	Em plongée, Uiara está só com a cabeça para fora da água olhando na direção de Macunaíma em quase perfil. De repente, ela mergulha. A música misteriosa continua tocando em off.
310	1h40'49"	Plano geral	Do alto da pedra, em contra-plongée e ângulo frontal, Macunaíma olha para baixo descendo da pedra em direção ao rio onde Uiara acabou de submergir. Macunaíma chama <i>"Moça"</i>, estica o braço e, em seguida,

			pula na água. Ouve-se o barulho do mergulho. O louro permanece no alto da pedra, de costas para a câmera. Neste momento, em off, entra novamente o hino de Villa-Lobos que abre o filme: <i>"Desfile aos heróis do Brasil"</i> .
311	1h40'55"	Plano fechado	Câmera fixa. Em plongée, a jaqueta verde da Macunaíma boia sobre a água amarelada do rio. Assim que a letra do hino começa a ser cantada em off: <i>"Glória aos homens que elevam a pátria"</i>, emerge sangue à superfície da água e vai tomando a jaqueta verde por completo e se espalhando sob a superfície do rio. Enquanto isso, a música continua sendo cantada em off: <i>"esta pátria querida que é o nosso Brasil</i> <i>desde Pedro Cabral que a esta terra</i> <i>chamou gloriosa num dia de abril</i> <i>Pela voz das cascatas bravias</i> <i>dos ventos e mares vibrando no azul</i> <i>glória aos homens heróis desta pátria</i> <i>a terra feliz do Cruzeiro do Sul"</i>
312	1h41'39"	Plano fixo	Fotografia Adicional Affonso Beato

			Câmera Ricardo Stein
313	1h41'45''	Plano fixo	Elenco Adicional Maria Montero Márcia Tânia Tânia Márcia Edileia Rui Sandi Figurantes das Agências Cristiano e Leite O hino continua tocando em off.
314	1h41'53''	Plano fixo	Músicas Mandú Sarará e Tapera Tapejara de Mario de Andrade e Macalé Cecy e Pery de Príncipe Pretinho com Dalva de Oliveira Sob uma Cascata com Francisco Alves O hino continua tocando em off.

315	1h42'02"	Plano fixo	É Papo Firme de Renato Correa e Donaldson Gonçalves Arranha-Céu de Orestes Barbosa e Silvio Caldas Ciderela de Adelino Moreira com Ângela Maria O hino continua tocando em off.
316	1h42'10"	Plano fixo	Respeita Januário de Luis Gonzaga e Humberto Teixeira Mulher de Custódio Mesquita e Sady Cabral com Sílvio Caldas Mangagá de Geraldo Nunes com Wilson Simonal O hino continua tocando em off.
317	1h42'19"	Plano fixo	Tôda Colorida com Jorge Bem As Tuas Mãos de Pernambuco e Antônio Maria

			Paisagens da Minha Terra de Lamartine Babo com Francisco Alves Villa Lobos Bordin Strauss O hino continua tocando em off.
318	1h42'28"	Plano fixo	Agradecimentos Corpo de Bombeiros do E. da Guanabara Museu da Imagem e do Som Museu do Índio O hino continua tocando em off.
319	1h42'34"	Plano Fixo	Êste filme foi parcialmente financiado com recursos originários do impôsto sôbre remessas, liberados pelo Instituto Nacional do Cinema. O hino continua tocando em <i>off</i>.
320	1h42'39"	Plano Fixo	Fim O hino continua tocando em <i>off</i>.

