

**CADERNOS DO
CINECLUBE
NANOOK**

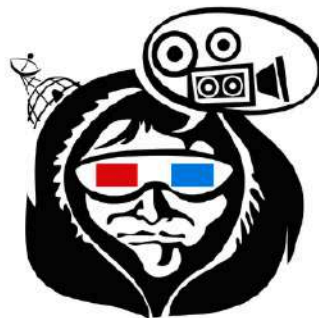
9

MAL DE ARQUIVO

**Publicação Semestral
2025, ano 5, v.1
ISSN - 2764-7803**

CADERNOS DO CINECLUBE NANOOK

MAL DE ARQUIVO



NANOOK
CINECLUBE

Os materiais de arquivo são uma fonte preciosa para o cinema e, de modo especial, para a produção de documentários. Por isso, o *Cineclube Nanook* ao longo de 2025 apresentou dois ciclos dedicados à reflexão em torno das diferentes formas como os arquivos podem ser apropriados e ressignificados no cinema documentário.

O primeiro ciclo do ano, *Mal de Arquivo*, foi realizado entre abril e julho de 2025 e trouxe um nome que é uma referência direta ao conceito “mal de arquivo” do autor franco-argelino Jacques Derrida que promoveu uma virada na discussão do conceito de arquivo ao criticar o seu ponto chave: arquivo como experiência da memória. Para ele, o arquivo não pode ser reduzido a essa experiência, como o retorno a uma origem, pois o próprio ato de registro é arbitrário, lacunar e atravessado por esquecimentos. Por isso, o mal de arquivo surge como uma tentativa de procurar o “arquivo onde ele se esconde”, nos seus limites e paradoxos entre o lembrar/esquecer, o apresentar/apagar, o narrar/silenciar.

Já o segundo ciclo, *O Sabor do Arquivo*, foi realizado de setembro a dezembro de 2025 com um título inspirado no livro homônimo da historiadora francesa Arlette Farge e, em continuidade às discussões do ciclo anterior, trata sobre a relação dos arquivos com a escrita da História. Para a autora, o arquivo, ao petrificar momentos do acaso e da desordem, produz um efeito de certeza em que vestígios encontrados tendem a se tornar representações do real. É nesse contexto, que os documentários contemporâneos nos permitem “saborear” os arquivos, apreciá-los a partir de uma experiência aberta e, por vezes, em confronto com a narrativa da própria História.

Boa leitura!

José Francisco Serafim e Morgana Gama

Coordenação e Produção do Cineclubes Nanook

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Ciclo 9 - Mal de Arquivo | p. 5

FILMES

Cinema Novo (2016) | p. 7

Now! (1965) | p. 8

Now! Again! (2014) | p. 9

Magalhães (2018) | p. 10

Todo Rosto Tem um Nome (2015) | p. 11

Miúcha: A Voz da Bossa (2022) | p. 12

DEBATES

Cineclube Nanook #032 (10 de abril de 2025) | p. 13

Cineclube Nanook #033 (08 de maio de 2025) | p. 25

Cineclube Nanook #034 (05 de junho de 2025) | p. 36

Cineclube Nanook #035 (03 de julho 2025) | p. 44

AUTORES | p. 51

CRÉDITOS | p. 54

APRESENTAÇÃO

O primeiro filme do ciclo *Mal de Arquivo* foi o documentário **Cinema Novo (2016)**, dirigido por Eryk Rocha (filho de Glauber Rocha), e que apresenta um ensaio poético sobre o Cinema Novo, um dos principais movimentos cinematográficos latino-americanos, através de imagens de arquivo de filmes e também dos seus principais autores. Seguindo o fluxo de um ensaio poético, a obra é inteiramente composta por material de arquivo, reunindo cerca de 130 fontes - entre filmes, arquivos televisivos, familiares e outros obtidos junto a museus e cinematecas.

Na segunda sessão foram escolhidos três curtas sobre a relação entre arquivo e política: **Now! (1965)**, de Santiago Álvarez, inspirado na famosa canção “Now!” de Lena Horne, banida nos EUA em 1960; **Now! Again! (2014)**, de Alex Johnston que em uma reencenação do curta “Now”, atualiza a crítica realizada pelo primeiro curta cubano para abordar a violência policial nos Estados Unidos e **Magalhães (2018)**, de Lucas Lazarini, que utilizando arquivos das eleições municipais de 1992, em Campinas (São Paulo), traz as contradições e embaraços de um político em campanha.

Em seguida, exibimos o documentário sueco **Todo Rosto Tem um Nome (2015)**, de Magnus Gertten, um filme sobre o complexo momento da libertação de pessoas ao final da Segunda Guerra Mundial. O diretor retorna aos arquivos de 1945, que registram a chegada desse grupo nos porto de Malmö (Suécia) para refletir sobre a situação atual de refugiados ao redor do mundo e a necessidade de tirar suas histórias do anonimato.

Fechando o ciclo, foi exibido o documentário **Miúcha - A voz da Bossa Nova (2022)**, de Liliane Mutti e Daniel Zarvos, construído a partir de inúmeras imagens de arquivo, depoimentos em fita cassete e contos escritos por Miúcha, o filme revela seu cotidiano, os desafios artísticos e pessoais da cantora brasileira e a luta para conquistar o merecido reconhecimento.

FILMES



Um belo e comovente retrato de sete crianças palestinas e israelenses. Vencedor do Emmy e indicado ao Oscar, *Promessas de um novo mundo* acompanha a jornada de um cineasta que encontra essas crianças em Jerusalém e arredores, desde um campo de refugiados palestinos até um assentamento israelense na Cisjordânia. Embora vivam a apenas 20 minutos de distância uma da outra, essas crianças existem em mundos completamente separados, divididos por fronteiras físicas, históricas e emocionais. *Promessas de um novo mundo* explora a natureza dessas fronteiras e conta a história de algumas crianças que ousaram cruzar as linhas para conhecer seus vizinhos. O filme recebeu o prêmio L'Œil d'or (Melhor Documentário) no Festival de Cannes (2016).

Direção: Eryk Rocha

Produtor: Diogo Dahl

Montagem: Renato Vallone

Desenho sonoro e mixagem: Edson Secco

Argumento: Eryk Rocha e Juan Posada

Produção Executiva: Diogo Dahl

Coordenação de Produção: Joelma Oliveira Gonzaga e

Flávia Vianna

Pesquisa: Thiago Brito, Adriana Peixoto e Renato Vallone

Produção: Coqueirão Pictures e Aruac Filmes

Coprodução: com Canal Brasil e FM Produções

Distribuição: Vitrine Filmes

Now! (1965)

Santiago Álvarez



A famosa canção “Now!” de Lena Horne, banida nos EUA em 1960, foi um chamado raivoso para a luta contra o racismo. Este curta emblemático usa a canção de Horne como veículo para a montagem com vídeos e fotografias que transmitem o heroísmo da população negra, protagonista do movimento de direitos civis nos Estados Unidos, contra a brutalidade policial, os membros da Klu Klux Klan e o sistema que eles representam.

Direção: Santiago Alvarez

Editor: Adalberto Galvez, Idalberto Galvéz e Norma

Torrado

Compositora: Lena Horne

Produção: Instituto Cubano del Arte e Industria

Cinematográficas (ICAIC)

Distribuição: ICAIC

Now! Again! (2014)

Alex Johnston



“Now! Again!” é uma reencenação do curta “Now”, encenado no verão em Ferguson, Missouri, em que policiais norte-americanos, reencenam sua própria história cruel como se estivessem verificando sua performance em um espelho quebrado por tiros. O curta explode na intersecção de um ato de filme de vanguarda e um manifesto urgente para ação militante, exigindo o fim da violência policial agora!

Exibições nos seguintes festivais:

New Orleans Film Festival, New Orleans, Louisiana

Saint Louis International Film Festival, Saint Louis, Missouri

Cachoeira Doc Fest, Cachoeira, Bahia, Brazil

Show Me Justice Film Festival, Warrensburg, Missouri

Experimental Response Cinema, Austin, Texas

Other Cinema, San Francisco, California

Magalhães (2018)

Lucas Lazarini



Nas eleições municipais de 1992, em Campinas (São Paulo), Magalhães Teixeira é eleito como prefeito. Filme-arquivo, sobre um político em campanha, os embaraços de sua equipe de filmagem e eleitores desconfiados em meio ao impeachment do presidente Collor. Curta exibido no Arquivo em Cartaz - Festival Internacional de Cinema de Arquivo (2018).

Direção, Produção e Montagem: Lucas Lazarini

Produtor Associada: Vinícius Campos

Fotografia: Tobias Rezende

Edição e Mixagem de Som: Gui Augusta

Correção de Cor: Franco Simões

Design Gráfico: Vinícius de Araújo

Material de Arquivo: Centro de Memória Unicamp - CMU

Todo Rosto Tem um Nome (2015)

Magnus Gertten



Em 28 de abril de 1945, balsas com sobreviventes dos campos de concentração alemães chegam ao porto de Malmö, na Suécia. Enquanto os sobreviventes dão seus primeiros passos em direção à liberdade, equipes de reportagem os filmam. Agora, 70 anos depois, os sobreviventes vêem essas imagens, pela primeira vez, e se reconhecem. *Todo Rosto Tem um Nome* é um filme sobre o complexo momento da libertação. Cenas idênticas às de 1945 se repetem em todo o mundo ainda hoje, a exemplo de um grupo de pessoas que em julho de 2014 conseguiu chegar à Sicília em um pequeno barco de pesca como parte do fluxo interminável de refugiados de guerra forçados a deixarem seus países de origem. Todos eles continuam anônimos. Rostos sem nomes.

Direção: Magnus Gertten.

Produção: Lennart Ström e Magnus Gertten (pela Auto Images).

Roteiro: Magnus Gertten e Jesper Osmund

Montagem: Jesper Osmund

Direção de Fotografia: Ita Zbronic-Zajt, Adam Makarenko e Caroline Troedsson

Trilha Sonora Original: Hans Appelqvist.

Pesquisa: Sebastian Claesson.

Miúcha – A voz da Bossa Nova (2022)

Liliane Mutti e Daniel Zarvos



Construído a partir de inúmeras imagens de arquivo, depoimentos em fita cassete e cartas escritas por Miúcha, o filme revela seu cotidiano, os desafios artísticos e pessoais e a luta para conquistar o merecido reconhecimento. Passando pelo período em que foi casada com João Gilberto, o filme torna explícito o quanto ela era silenciada e sabotada por seu marido e como ganhou reconhecimento atuando ao lado de Vinícius de Moraes, Tom Jobim e Toquinho.

Direção: Liliane Mutti e Daniel Zarvos

Roteiro: Liliane Mutti e Daniel Zarvos

Produção: MPC Filmes

Montagem (Edição): Marina Meliande e Daniel Zarvos

Pesquisa: Liliane Mutti e Daniel Zarvos

Duração: 98 minutos.

DEBATES

Cineclube Nanook # 032

Cinema Novo (2017)

Palestra: Lucas Ravazzano

Transcrição e adaptações: Ana Clara Nascimento

Debate realizado em: 10 de abril de 2025



Escaneie para assistir esse debate

Lucas Ravazzano (LR): Neste ciclo, o cineclube parte da ideia de “mal de arquivo”, um conceito de Jacques Derrida que propõe uma reflexão sobre o arquivo e realiza uma espécie de arqueologia da própria palavra. O termo “arquivo” evoca tanto uma noção de origem e conhecimento quanto de poder. Manipular o arquivo é exercer um certo poder, já que ele é, por si só, um instrumento de autoridade. Derrida traz também conceitos freudianos para pensar o arquivo como algo que cumpre uma função vital, por meio da preservação — permitindo que o passado e a história sobrevivam. Mas há, igualmente, uma função de morte no seu manejo, sobretudo porque envolve escolhas: o que entra e o que fica de fora. Aquilo que é excluído, de certo modo, morre; é condenado ao esquecimento. Essa perspectiva foi fundamental para orientar a seleção dos filmes nesta curadoria, especialmente na tentativa de pensar o que é um documentário de arquivo. A proposta foi sempre trabalhar com filmes construídos integralmente a partir de imagens de arquivo — não filmes que apenas recorrem pontualmente a esse recurso, mas obras cuja estrutura se baseia completamente nesse tipo de material.

Isto é o que o Eryk Rocha faz aqui nesse filme sobre o Cinema Novo, que é uma escolha interessante, inclusive. Ele poderia filmar pessoas contemporâneas da realização do filme, colher opiniões sobre pessoas do que foi o Cinema Novo, do impacto que se teve de quanto isso inspirou os realizadores contemporâneos, mas ele escolhe delegar a voz do Cinema Novo aos próprios realizadores, e não só aos próprios realizadores, aos próprios realizadores do momento em que é feito. Ele não está usando imagens do Nelson [Pereira dos Santos], do Leon Hirszman, do Glauber [Rocha] e de outros, na década de 1980 ou na década de 90. Ele está falando ali daquele momento. Isso me parece uma escolha muito deliberada, de preservar o calor do momento ali, do que está acontecendo, do que está envolvendo as pessoas naquele momento, de como eles veem a realização deles enquanto eles estavam fazendo e, ao mesmo tempo, trazer os próprios filmes para ilustrar.

Acho muito significativo o tipo de cena que ele escolhe para começar e para terminar o filme. As primeiras imagens são a montagem de várias cenas de correria, de confronto, de embate, ele termina também com isso, aquela imagem final do “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), das personagens correndo. É muito significativo sobre o que é o cinema novo, enquanto proposta artística, estética, política. Porque é um cinema de correria, um cinema de correria feito na correria, sobre a urgência de pensar o Brasil, de pensar o cinema, de incorporar essa própria correria na própria estética do filme. Ou seja, pouco recurso, limitações técnicas, então não deixaremos de fazer filmes. Por isso, vamos utilizar a precariedade estética como forma de falar da precariedade política e social do Brasil. Então é, de fato, muito significativa essa escolha da correria como este elemento cênico que abre e fecha o cinema novo porque é muito presente nesses filmes.

Ao mesmo tempo, vemos essa ideia do uso do arquivo como um exercício de poder nas escolhas que Eryk Rocha, diretor do filme e filho de Glauber, faz sobre o que entra ou não no corte final. Isso inclui, inclusive, quem é citado no filme. Ele vai muito além do “núcleozinho” associado ao Cinema Novo. É citado, por exemplo, Júlio Bressane, um cineasta mais ligado ao movimento do cinema marginal do que ao Cinema Novo. O próprio Walter Hugo Khouri, contemporâneo dos nomes ligados ao Cinema Novo, também aparece. Apesar de seu modo de fazer cinema dialogar com certos aspectos do movimento, ele teve muitos atritos com seus representantes. Chegaram a compará-lo a uma espécie de cineasta fordista, pela estética clássica e hollywoodiana que adotava — algo bem distante do que propunham figuras como Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos e outros. Eryk também traz nomes anteriores ao movimento, como Mário Peixoto e Roberto Pires — cineastas que, embora não pertencentes ao Cinema Novo, são inseridos por ele nesse panorama mais amplo. Dessa forma, ao utilizar o arquivo, Eryk Rocha também exerce um gesto curatorial: define quem entra e quem fica de fora da memória, reunindo figuras que, inclusive cronologicamente, estavam distantes, e aproximando-as do cinema brasileiro como um todo.

Ao mesmo tempo, é muito curioso que nessas escolhas de arquivo trazem poucas menções as inspirações de vanguardas europeias, por exemplo, que também mobilizaram muitas o cinema desses cineastas. Tem uma cena que alguém diz: “[...] o Nelson tem muito do neorrealismo italiano, o Leon Hirszman tem muito do cinema soviético”. Mas esses cinemas foram muito influenciados. E se a gente fosse se basear no filme, parece que é uma influência pequena. Parece que eles foram mais influenciados por estes cineastas brasileiros que são citados no filme, como Mário Peixoto, Humberto Mauro e outros. Mas há uma

escolha aqui de diminuir um pouco essa influência estrangeira e de pensar o cinema novo dentro dessa construção arquivística que o Eryk Rocha faz como um movimento quase que essencialmente brasileiro, quase que não tivesse nada de fora, quando não é exatamente assim. Então essas escolhas demonstram este exercício de poder do arquivo, de como a gente lembra e como a gente não se lembra de certas coisas.

Dessa forma, é um exercício de preservar essas imagens. Isso pode parecer um pouco besta hoje, por conta da pirataria e por termos tudo acessível na internet, porém muita coisa do cinema brasileiro, principalmente do início do século XX e até mesmo daquele momento, os anos 60, 70, muita coisa se perdeu. Nós temos algumas políticas públicas de arquivo, mas a gente sabe que isso é precarizado. Vimos os incêndios que aconteceram na Cinemateca Nacional nos últimos anos. Então, construir um filme com essas imagens e preservar essas cenas desse momento é também um exercício muito importante de manter isso vivo. Porque a gente sabe que não pode confiar nas instituições que existem no Estado, com toda a instabilidade que tem de determinados governos. E ao mesmo tempo, essa preservação também nos ajuda a pensar o próprio presente.

Quando eles falam sobre a questão da distribuição e do acesso, na cena do Paulo Emílio [Salles Gomes], onde ele diz que aos 70 anos eles não conseguem colocar os filmes em sala de cinema. Eu comentei para Juscelle “120 agora”, pois continua, esses problemas são os mesmos. É aquilo que o Leon Hirszman fala: se investe nas grandes estruturas, na produção, mas não se investe na infraestrutura comercial, porque querendo ou não é comércio¹. Esse cinema precisa chegar nas salas, e ele não chega, e continua não chegando. E as salas continuam dominadas pelas grandes distribuidoras que colocam esses grandes filmes hollywoodianos. E segue sendo um desafio.

Então esse exercício arquivístico de preservar a memória também é um exercício que não está só para a gente olhar o passado. Ele está colocando o presente para a gente. O que é a questão para essa galera ali, principalmente nisso, de chegar ao público. Como Cacá Diegues fala: a gente tem um paradoxo, queremos ser populares, temos essa disposição, mas a gente não chega. Porque a verdade é que os filmes do cinema novo não foram sucessos comerciais. Talvez a exceção seja “Macunaíma” (1979) de Joaquim

¹ Gustavo Dahl, realizador e importante figura para o cinema brasileiro deste contexto, possui um texto que reflete acerca dessa necessidade de pensar o cinema enquanto mercado. Disponível: em <http://bcc.org.br/textos/760500>. Acesso em: 27 set. 2025.

Pedro [de Andrade], de resto esse cinema não chegava ao grande público. Então essa questão do uso do arquivo está se colocando diante desse desafio presente de pensar o cinema brasileiro não só no momento em que o cinema novo existe, mas no momento em que nós existimos. E certa melancolia de reconhecer quantos desses problemas ainda estão aqui.

Participante: Eu já tinha visto o filme, mas o que eu gosto nele é da qualidade da discussão. Na verdade, como você falou, a gente continuou pensando em sala de cinema, a gente continuou pensando a crítica do cinema brasileiro. A gente até comentou: Ele diz que a crítica o Brasil não faz, “hoje não tem”. O jornal não faz mais crítica de cinema. Todas as questões implicadas da recepção, do público, da entrevista. “Você assiste cinema brasileiro? Não, não gosto. Não assisto.” Ainda tem aqueles que não aparecem, mas tem alguns que dizem que não tem.

Lucas Ravazzano (LR): É muito interessante essa questão da crítica, embora no caso da crítica, seja quase uma crise mundial. A gente vê publicações estrangeiras falando disso nos Estados Unidos, na França, de como distribuidoras hoje chamam mais influências para a *premiere* do que repórteres, do que críticos, porque o crítico pode falar “mal”, a influência vai achar tudo lindo. Recentemente teve essa discussão aqui, sobre um filme da Netflix e trouxeram o elenco para cá e, no fim, quem teve acesso a sessão não foram repórteres, foram influencers. Nem mesmo grandes veículos tiveram acesso a entrevistar essas pessoas. Seria interessante você entrevistar os profissionais e você ter influências falando groselha com o elenco. Então, é um filme que traz muito desse presente. Está transportando a gente para o passado, está fazendo a gente entender a lógica desse momento, da gente ouvir diretamente esses cineastas enquanto eles faziam esses filmes neste tempo presente ao invés de uma discussão posterior do que seria o cinema novo. E essa escolha, de novo, muito deliberada, do que entra, do que não entra, de quem é Cinema Novo, de quem não é, de trazer Mário Peixoto, de trazer Roberto Pires, de trazer até pessoas que essas pessoas discutiam, como o Bressane, como o Walter Hugo Khouri.

O Erick Rocha, olhando o presente, deixa de lado certas querelas da época e entende que ali era um movimento. Ainda que cada um tivesse visões divergentes e certas discordâncias, mas eles estava ali nesse movimento, nessa pulsão por esse cinema brasileiro, de fazer algo diferente, de fazer esse cinema brasileiro acontecer, que esse cinema brasileiro alcançasse um público, pensar as questões daquele momento, denunciar a violência da ditadura, e de uma violência que vem de antes, como o Glauber fala: “Eu estou ali falando da violência do cangaço,, mas não é um espetáculo, é algo que é da nossa história, é

algo que é do nosso cotidiano.” Nós vemos no jornal, uma pessoa que foi morta com 45 tiros, e nós vemos esse tipo de reportagem acontecendo hoje, esse tipo de evento. Então, isso mostra também a força do cinema novo e de como esse cinema não foi um fenômeno localizado em um tempo, naquela demanda específica de Brasil. É um cinema que é relevante hoje e que ainda fala para o Brasil de hoje e que a gente pode trazer para o presente. Como o Glauber diz: o novo é sempre novo. Não no sentido que a gente tenha que continuar fazendo filmes como eles faziam, mas que as questões que eles pensavam ainda estão presentes e que a gente ainda precisa pensar muita coisa no fazer cinema, no viver de cinema, no construir essa cadeia produtiva do cinema que era um desafio na época, é hoje e sempre foi um dos grandes desafios do cinema brasileiro.

Por exemplo, Jean-Claude Bernardet, no livro dele sobre a história do cinema brasileiro², ele fala que o cinema brasileiro é sempre um eterno “quase”. A gente está sempre vivendo aquele grande momento do “agora vai”, “parece que vai”, e, no fim, sempre acontece alguma coisa que faz com que... não vá. Essa sensação atravessa a nossa história. Nos anos 1920, por exemplo, parecia que ia acontecer, especialmente com o advento do cinema sonoro. Rapidamente surgiram as legendas, a dublagem — e, com isso, as distribuidoras estrangeiras voltaram a dominar o circuito. Mais adiante, o Cinema Novo também propôs uma série de transformações, que acabaram não se concretizando, em grande parte por conta da ditadura. Como alguns deles relatam, a ditadura separou o grupo: cada um foi para um país no exílio, e o movimento acabou se dissipando.

Depois, veio o agravamento da crise durante o governo Collor, com o fim da Embrafilme. Mais tarde, tivemos a Retomada — e, de novo, parecia que agora ia. Houve crescimento nos anos Lula e Dilma, mas mais uma vez enfrentamos um novo revés, causado não apenas pela pandemia, mas também pelo governo anterior.

Seguimos, assim, vivendo esses ciclos, momentos que parecem o início de algo promissor, mas que acabam interrompidos. Tudo isso está ali, preservado nos arquivos: esse grande “quase”, essa sensação de que o cinema brasileiro está sempre prestes a decolar, mas constantemente esbarra em algum obstáculo de ordem política, econômica ou histórica.

² Bernardet publicou dois livros relacionados à história do cinema brasileiro: “Brasil em tempo de cinema” (2007) e “Cinema brasileiro: propostas para uma história” (2009).

Bruno Silva (BS): Você até comentou da escolha que ele fez de trabalhar inteiramente com arquivo, porque talvez o “habitual” em uma produção desse tipo seja usar os arquivos do passado e comentar eles em uma perspectiva do futuro. Mas ele não faz isso. Claro, isso se deu também com a riqueza de material que ele encontrou.

Lucas Ravazzano (LR): E de acessos também. Ele é filho do Glauber, ele tem direitos sobre os filmes do Glauber, ele conhece os personagens da época.

Bruno Silva (BS): As entrevistas com os diretores também proporcionaram uma perspectiva interessante, mostrando a visão das pessoas que estavam naquela época, e estão em algum momento falando do passado mais próximo. E torna-se um filme atual, apesar de ser utilizado majoritariamente arquivos do passado.

Lucas Ravazzano (LR): É como você falou, Bruno, é uma escolha trazer essa fala localizada naquele tempo, para entender contemporaneamente, o que é o cinema novo, ao invés de uma concepção posterior. O que é que eles pensavam?

José Francisco Serafim (JFS): Complementando um pouco o que o Bruno falou, pra voltar um pouco ao filme. O Eryck Rocha faz esse filme “Cinema novo”, um momento do cinema do qual o pai dele foi um dos iniciadores. O Eryck é filho do Glauber. O primeiro filme do Eryck, “Rocha que Voa” (2002), que também é um filme de arquivo, porém, todo dedicado ao pai. O que eu acho muito interessante nesse filme é como ele trabalha esse arquivo. Ele trabalha também de uma forma criativa. Eu acho que é isso que é interessante também, buscando um pouco a questão estética do cinema novo, porém, no filme dele. Então, assim, não é um filme “careta” do que seria pegar o material de arquivo e mostrar. Não tem cronologia, é muito cíclico, ele termina como ele começa. Eu acho muito interessante também, essas pessoas no início do filme correndo, no início vão correr para o filme, depois eles vão para o futuro, para o mundo. Isso tudo remete a algo que é muito mais amplo, por exemplo, pensando no “mal de arquivo”, no conceito de Derrida, quando ele traz um arquivo, inclusive, mesclando coisas que são improváveis. Naquela escadaria, que é o cinema nacional, ele vai mesclar com fotogramas do cinema de Eisenstein, da escadaria de Odessa, que não tem nada a ver com o filme. Outro detalhe é como ele trabalha a questão sonora do filme, que não tem quase nada a ver com os filmes que ele mostra. Então, de uma certa forma, essa antropofagia vai estar presente nesse filme também. Eu também acho muito bacana em termos estéticos.

Lucas Ravazzano (LR): Sim, sim. E é o que torna esse filme tão interessante. Ele vai trazendo fragmentos de filmes, não coloca a legenda, não importa de onde o filme é, o que importa é que aquilo signifique em conjunto. Essas escolhas de montagem que vão colocando essas associações, e vamos entendendo esse movimento da correria, do confronto, do tiroteio, desta energia meio caótica, antropofágica, desse cinema que está pensando todas essas coisas, é muito raro ter uma associação mais direta. Naquela cena que alguém fala do “*Macunaíma*”, de Joaquim Pedro, então corta e vamos para a cena da flecha sendo disparada do “*Macunaíma*”. O Eryk vai e volta. A temporalidade dos filmes não importa, importa mais a intenção e o sentimento. E é esse filme que nos deixa imerso nesse clima do que é o cinema novo.

José Francisco Serafim (JFS): Me lembra um pouco, ainda que distante, o “História(s) do cinema” (1989), do Godard. Alguns momentos lembram episódios de *História(s) do Cinema*. E aqui também não se trata de ver o Cinema Novo apenas pelos filmes em si, mas de um retrabalho feito tanto pelo Eryk quanto pelos próprios cineastas que participaram do movimento. Existe esse bate-bola constante entre o olhar do presente e o material de arquivo. É muito interessante.

Lucas Ravazzano (LR): É isso que torna o filme tão rico e instigante de assistir e discutir. Na montagem do arquivo, ele carrega muito do vigor do Cinema Novo — com escolhas deliberadas que buscam preservar a energia daquele período, por meio de associações temáticas, ideológicas e formais. Há filmes ali cujo título eu já nem lembro — e, dentro do contexto da obra, isso nem importa. O essencial não é reconhecer o filme, mas sim o que aquela imagem, naquele momento, provoca em você. Isso tudo em contraponto às falas dos cineastas, que também reforçam essa sensação de efervescência daquele tempo e daqueles cinemas.

Participante: Primeiramente, comentando aquele trecho da reportagem em que aparecem entrevistas com pessoas dando suas opiniões sobre o cinema brasileiro e, especificamente, sobre como o público reagiu ao chamado Cinema Novo. Surgem respostas bem diretas, como: “Não, não gosto” — algo que ainda hoje é bastante comum. É o reflexo de um certo *vira-latismo brasileiro*, essa tendência de valorizar mais os ideais estadunidenses ou estrangeiros do que aquilo que é produzido aqui.

Se olharmos para os contextos históricos, percebemos que o militarismo da época da Ditadura foi fortemente influenciado pelo modelo americano. O exército dos EUA teve grande impacto na formação das

estratégias adotadas aqui. Ou seja, essa influência estrangeira — ideológica, política e cultural — já era presente naquele momento e, de certa forma, permanece até hoje.

Gostei muito da parte em que ele começa a exibir *Macunaíma* e, em seguida, passa para outro filme, retomando o movimento do debate — como você havia comentado antes. Senti que essa sequência dialoga diretamente com o que quero desenvolver agora: um trabalho que envolva tecnologia e *lost media* — principalmente esses documentos que se perderam ao longo do tempo e que hoje são praticamente inacessíveis.

São fragmentos que ainda sobrevivem na memória de algumas pessoas, em fitas esquecidas ou em relatos vagos sobre algo que existiu, mas que já não se encontra mais com facilidade. E isso, de fato, tende a desaparecer com o tempo. No entanto, de maneira brilhante, Eryk Rocha consegue resgatar e destacar esses elementos em um documentário poderoso sobre um período marcante do cinema brasileiro. Um cinema do qual o pai dele fez parte ativamente — Glauber iniciou, participou e viveu esse movimento. E Eryk, por sua vez, registra tudo isso com uma sensibilidade única, construindo uma obra que é, ao mesmo tempo, um gesto de memória e uma declaração de amor ao cinema.

Lucas Ravazzano (LR): Legal você ter citado a cena das entrevistas. Talvez por ele citar o Jean Rouch e o Edgar Morin naquele momento, me lembrou o início de *“Crônica de um Verão”* (1961) com a Marcelline perguntando “Você é feliz?” entrevistando as pessoas. Nem sei se o Eryk Rocha pensou nessa associação. Ele traz uma cena que é muito similar: Uma moça parando as pessoas no meio da rua, fazendo essas perguntas de uma maneira quase solta, avulsa. Tem haver com o comentário, nós vemos isso até hoje. Eu lembro quando *“Aquarius”* (Kleber Mendonça Filho, 2016) que estava em exibição no cinema. Haviam duas senhoras atrás de mim no cinema do Shopping Barra. E elas começam a dizer: “O filme brasileiro só tem sexo e palavrão, pra que que vou ver o filme brasileiro?”. Ou seja, ainda uma percepção que se tem hoje. E aí tem várias questões do “porquê” essa percepção. Inclusive questões de dublagem, como a dublagem durante muito tempo, “higienizou” a linguagem dos filmes hollywoodianos, que também tem muito palavrão, só que durante muito tempo a dublagem não permitia. O cara falava “m***”, você não pode dizer “m***”, você tem que dizer “droga”, “porcaria”. Por isso que muita dublagem não faz sentido. Hoje as empresas de dublagem já permitem que se use a linguagem mais explícita, mas durante muito tempo não pôde. São associações muito interessantes que encontramos nesse diálogo.

Participante: Acho muito interessante a questão da montagem, especialmente quando pensamos no conflito em torno de uma montagem mais criativa, como a que o filme propõe. A partir do momento em que se rompe com uma temporalidade que parece natural ou inata às imagens — ou seja, uma sequência cronológica esperada — e se passa a construir conexões temáticas, simbólicas, ideológicas, o filme ganha uma outra camada de leitura.

Esse tipo de montagem evita o que acontece com muitos documentários de arquivo mais “quadrados”: um certo distanciamento entre o tempo das imagens e o nosso tempo presente. No caso deste filme, especialmente por conta do seu aspecto cíclico e cívico, as imagens ganham uma suspensão — elas se tornam mais simbólicas, mais universalizadas. Não se trata apenas do que está registrado nelas, mas do diálogo que elas propõem. Ainda que esse diálogo seja simbólico, e às vezes desconectado de um objeto ostensivo, as imagens mantêm uma potência de interação, de comunicação. É possível ver nelas reflexos, ecos, temas que continuam relevantes hoje. O filme trabalha muito com essa ideia do ciclo — a recorrência de gestos, de temas, de imagens, como a do “correr”, por exemplo. O Cinema Novo aqui não é “novo” apenas como nome de um movimento, mas novo porque lida com o tempo de maneira viva. É novo porque se ancora na novidade, na reinvenção constante. Esse movimento cíclico faz com que o passado se atualize no presente. O ato de assistir ao filme, esse “presente simulado” da experiência cinematográfica, torna-se mais palpável do que o próprio passado das imagens em si. É esse deslocamento temporal — operado pela montagem — que transforma o arquivo em algo vivo, sensível, capaz de nos afetar hoje.

Lucas Ravazzano (LR): É muito de um uso criativo que permite que a montagem e as imagens em si comentem umas às outras sem que o filme precise comentar isso para a gente. Que é um problema desse tipo de arquivo, o excesso de didatismo. Não parece que você está vendo um filme, parece que você está vendo uma aula gravada. Esse filme não faz isso com você, ele não te pega na mão e te conduz. Talvez para alguém que espera algo mais convencional seja um horror assistir, que ele não está se situando em nada. Mas se você se deixar levar por aquilo, se entrar no filme aberto à experiência que ele propõe, isso te permite embarcar numa viagem muito interessante. Porque aí você vai ter quase uma ideia de um filme de ensaio. Você está em um fluxo de consciência. É como se o Eryck Rocha fosse montando aquelas imagens no fluxo de consciência dele. Você, enquanto receptor, assume esse papel de tentar se colocar e entrar nessa viagem que ele “entrou”. Tentar pensar as conexões que ele pensou quando ele associou

aquelas questões. Nesse sentido, o que você fala me lembra também o “The Atomic Café” (de Kevin Rafferty, Jayne Loader and Pierce Rafferty, 1982), que é um documentário estadunidense que pega essas imagens dos anos 50, de toda a paranoia nuclear, e só através da montagem, sem uma fala de ninguém específico, ele constrói esse comentário irônico do quanto é maluco, do quanto é ridículo e às vezes surreal essa paranoia nuclear. Como o comercial de traje anti-radiação. Você sair na rua usando um traje anti-radiação. O VT de segurança para a escola, que diz: “em caso de explosão nuclear, se abaixe e cubra a cabeça”. É uma bomba nuclear, é claro que isso não vai funcionar, mas você precisa pacificar as pessoas, você não vai dizer que vai todo mundo morrer. Você diz que é só se abaixar e cobrir a cabeça que vai dar tudo certo. O filme não te diz que isso é ridículo, mas pela montagem, pelo modo como ele articula as imagens, constrói esse senso de coisa absurda. Também se deve ao próprio deslocamento da recepção, além disso ser algo dos anos 50, da gente estar aqui hoje assistindo aquilo, contemporaneamente. A troca do olhar, por si só. Essas escolhas motivam muito esse efeito do filme.

Participante: No sentido da ausência de uma referência verbal constante ao longo do filme, talvez a imagem tenha, em certos momentos, uma vantagem em relação ao verbo — até mesmo na possibilidade de errar. Em outras situações, ocorre o contrário: a linguagem verbal oferece uma especificidade que a imagem nem sempre alcança.

Mas, se houvesse uma narrativa verbal presente o tempo todo, ela provavelmente estaria sempre conjugada no passado, voltando-se para o que já aconteceu. No entanto, se não me engano, no filme as falas mantêm o tempo verbal no presente. João nunca “fez”, e sim “faz”. Isso porque a imagem está sempre operando no agora — ela mostra, no presente, o que está acontecendo, mesmo que se trate de um registro do passado.

Lucas Ravazzano (LR): É interessante pensar como ele localiza essa temporalidade. E o arquivo permite isso, sempre no tempo presente, num olhar presente. Nunca no passado. Isso parece ser exatamente a intenção do Eryk: refletir o cinema novo no momento em que foi realizado e não contemporaneamente. Inclusive para dizer como o cinema novo é contemporâneo no momento em que ele é feito. Não tem um momento em que alguém diz: “olha, gente, como isso é importante ainda hoje”. Mas a gente entende isso. Parece pouca coisa, mas ao mesmo tempo não é. Quando a gente vê o volume de produções que são feitas o tempo todo que de alguma forma subestimam a gente enquanto espectador

e tentam pegar a gente pela mão e mastigando a historicidade da coisa, sendo que a gente percebe pelo cinema em si, com a própria linguagem a gente percebe isso.

Participante: Eu queria pedir sugestões de outros filmes de arquivo, se souber. Eu não conhecia, é algo muito novo para mim.

Lucas Ravazzano (LR): Como todo tipo de filme é um conceito muito em disputa, com fronteiras em disputa. É o que eu estava falando no começo, esse é um filme todo de arquivo. Mas você vai achar curadorias e pessoas que vão pensar o filme de arquivo como um filme que use muito, em quantidade, o arquivo. Pensando só em filmes como esse do Eryk Rocha, tem o próprio *“Rocha que Voa”* que o professor Serafim citou. Este é o primeiro longa do Eryk Rocha, que é sobre Glauber. Tem o *“Nós Que Aqui Estamos Por Quais Esperamos”* (de Marcelo Masagão, 1999), que é também todo de arquivo, muito interessante, brasileiro. Eu citei o *“The Atomic Cafe”*, que eu vi que dá pra achar inteiro no YouTube legendado, que é sobre essa parada nuclear dos Estados Unidos nos anos 50, com todas as imagens de arquivo, cinejornais, etc. Recentemente tem *“Trilha sonora para o Golpe de Estado”* (de Johan Grimont, 2024) foi até indicado ao Oscar de documentário, um filme belga muito interessante, sobre a intervenção da CIA num Congo, usando músicos dos Estados Unidos. A CIA criou uma falsa ONG de cultura negra que levava músicos negros para o Congo, supostamente sobre questões culturais, mas as pessoas da produção desses shows eram agentes da CIA que tinha como função financiar o golpe de estado no Congo. É um filme muito interessante. Talvez o melhor dos indicados ao Oscar de Documentário, que não ganhou, e que eu cheguei até a pensar em exibirmos aqui na cineclube, mas ele é muito longo, tornando inviável. Porém, tem uma discussão muito interessante sobre canção popular, arquivo, colonialismo na África. Tem também o *“Funeral de Estado”* (de Sergei Loznitsa, 2019).

Para citar esse texto:

RAVAZZANO, Lucas. Cineclube Nanook #034 - Cinema Novo (2017), de Erick Rocha (10 de abril de 2025), **Cadernos do Cineclube Nanook**, Salvador, v.5, n.1. ISSN 2764-7803.

Cineclube Nanook # 033

Now! (1965)

Now! Again! (2014)

Magalhães (2018)

Palestra: Vitor Velloso e Mateus de Oliveira

Transcrição e adaptações: Ana Clara Nascimento

Debate realizado em: 08 de maio de 2025



Escaneie para assistir esse debate

Mateus de Oliveira (MO): Bom, eu me chamo Mateus, sou doutorando aqui no programa, na Faculdade de Comunicação. Faço parte do Cineclube Nanook, que é fruto do Laboratório de Análise de Filme, que é um grupo que está já há bastante tempo aqui, acho que está há 25 anos na Facom. E esse laboratório faz o Cineclube Nanook, que é um cineclube voltado para o cinema documentário. Estou aqui com o meu colega Vitor Velloso, também doutorando. Eu vou conversar com vocês um pouco sobre esses dois primeiros curtas que foram exibidos.

Eu não sei se alguém aqui já conhecia o Santiago Álvarez, que acredito ser uma figura única na história do cinema e um cineasta muito importante. Santiago Álvarez foi um cineasta cubano, nascido em 1919. Muita gente entende que o modo como ele fazia cinema é fruto da Revolução Cubana, um cinema completamente engajado. Ele esteve inserido no aparato Estatal e dirigiu durante quase 30 anos o Instituto Cubano de Arte e Indústrias Cinematográficas (ICAIC). Então ele fica ali dirigindo documentários, fazendo trabalho de vídeos, cinejornais. Tem uma vasta obra.

O Santiago fazia esse tipo de cinema que eles denominavam de “cinema urgente”. Se a gente pensar no filme *Now!*, é quase como uma convocação. O mundo, naquele momento, nos anos 60, estava em disputa. A América Latina estava em disputa. As questões estavam colocadas.

O *Now!* também entra nessa fase mais internacionalista do cinema negro. Esse curta que a gente assistiu foi produzido entre 1965 e 1968. Dentre outras coisas, ele está muito preocupado em criticar o governo imperialista norte-americano do Lyndon Johnson. A primeira ideia dele era fazer um documentário que apoiasse o Martin Luther King. Ele faz essa primeira pesquisa e tem contato com essas imagens. O Martin

Luther King, inclusive, aparece nessas entrevistas. Mas ele ouve essa música interpretada pela Lena Horne, e o Santiago fica muito encantado. É uma música que também tem um significado muito grande por conta da luta pelos direitos civis do povo negro norte-americano. Ele passa, então, a acreditar que a música vai ser o motor narrativo e de construção desse documentário. Assim, ele se vale da pesquisa inicial, que seria para o filme sobre o Martin Luther King, e agrega a música da Lena Horne.

O Santiago Alvarez, nesse cinema de arquivo, também é fruto do embargo norte-americano frente à ilha. Por exemplo, ele não poderia ir aos Estados Unidos para filmar. Então ele se vale de tudo quanto a imagem onde ele alcançava. Inclusive até músicas eram captadas na ilha através de antenas. Acho isso fascinante. Tudo que é imagem, revista, ele juntou para poder fazer um filme. Então isso é interessante também de pensar nesse contexto que influenciou a criar os seus filmes.

A gente estava conversando muito sobre montagem, no grupo de pesquisa hoje. O filme de arquivo, é majoritariamente sobre montagem, mas ao mesmo tempo como ele constrói essa dinâmica. Se vocês perceberem, a música começa suave, depois vai ganhando intensidade, dramática, inclusive. Ele acompanha isso com as imagens. É um filme dos anos 60, e muitos pesquisadores, entendem esse documentário como um precursor do videoclipe. E talvez não aquele videoclipe onde a imagem não está associada à música, mas você vê que essas questões estão completamente entranhadas, nesse sentido, ele consegue fazer um trabalho impressionante. Ele cria essa continuidade narrativa, e essa dinâmica visual.

Bom, comentando sobre o *"Now! Again!"* (2014) que estabelece um diálogo, mas também precisa fazer a identificação. Nas nossas redes sociais foi divulgado que o diretor, Travis Wilkerson, mas, na verdade, quem dirigiu foi o Alexander Johnston. Mas é interessante que esses dois nomes estão ligados. Com o acirramento da luta política nos EUA, ali na segunda metade dos anos 2000, começaram a surgir grupos de cinejornais. Talvez não um cinejornal como, por exemplo, o Santiago Lopes estava inserido, que é dentro do aparato estatal, mas nós falávamos de audiovisual pensado em uma coletividade. O Alex e o Travis Wilkerson, fundam um cinejornal. Na verdade, na minha pesquisa, eu vi eles chamando de "cinejornal", "grupo" ou "Revista Digital", alternava. Mas em tradução livre é *"Now!"*; justamente essa gravava que a gente viu do Santiago Lopes, now, com a exclamação. *"Now!"*: "um jornal da Práxis Urgente", reivindicando essa questão do cine urgente que o Santiago Alvarez mencionava.

Se, naquelas imagens do Santiago Álvarez, o arquivo ainda estava muito “fresco”, já em *Now! Again!*, sendo um filme de 2014, muitos anos já haviam se passado. E ele absorve integralmente o curta do Santiago Álvarez, construindo o seu a partir de paralelismos e similaridades. Nós vemos que a violência contra a população negra se perpetua. Quando há um acirramento das questões políticas — como nos EUA, que inclusive estão vivendo isso agora — temos um reflexo direto na arte. Houve aquele momento em que Santiago Álvarez foi realmente criticado por Lyndon Johnson, e agora vemos como isso se repete, com a questão do “trumpismo”, da extrema-direita, da Ku Klux Klan ainda vigente nos EUA, e toda essa questão racial.

Na minha experiência, enquanto espectador mesmo, eu lembro que, quando vi o *Now!*, fiquei muito impactado. Porque ele é tão curto, mas parece longo — e é muito intenso. Em seguida, quando assisti ao *Now! Again!*, vemos claramente, já no título, que ele convoca o “again”. De novo, novamente, aquilo que se repete, mostrando, tristemente, que essa realidade ainda se perpetua. Bom, vou encerrar por aqui. Espero que vocês façam perguntas. Agora passo a palavra para o meu colega Vitor Velloso.

Palestrante 2, Vitor Velloso: Boa tarde, pessoal. Como o meu colega falou, sou Vitor Velloso, doutorando aqui da FACOM também. Vou comentar um pouquinho sobre o “*Magalhães*” (2018), que é o último filme que foi exibido. Notei que algumas pessoas deram risada e realmente o filme possui um caráter cômico. Eu conheci esse filme na época do FPCU, do Festival Brasileiro de Cinema Universitário, onde fui júri na época. Quando o júri assistiu ao filme, nós comentamos que esse filme era diferente dos outros universitários que a gente estava assistindo. Inclusive, ganhou o prêmio de melhor montagem. E, posteriormente, eu vim conhecer o Lucas, o diretor do filme, pessoalmente, que ele havia um filme chamado “*Utopia Muda*” (2024), que também ganhou o prêmio [na Mostra de Cinema de Araraquara]. Que é um filme muito interessante e ele monta esse filme. Na verdade, eu acho que isso é um bom ponto de partida para falar sobre o “*Magalhães*”, porque o Lucas não é diretor, e ele mesmo diz isso, é montador. Acho que até por isso que o início do filme tem aquela introdução que pode ser um pouco mais constrangedora para algumas pessoas, mas depois que o filme vai para a montagem, de fato, o filme ganha outro corpo.

Eu acho que é muito interessante a forma como ele vai expondo como ele faz o filme em si. Ele primeiro coloca essa questão toda da propaganda do Magalhães, e ele vai desconstruindo essa propaganda aos poucos, devagar. Ele quase assume o lado do Magalhães inicialmente, quando escutamos eles falando,

nós vemos aqueles “fades” meio ridículos e tudo mais. O contexto da reeleição que está saindo, em 92-96, na eleição em Campinas. Tem alguns pontos interessantes, especialmente essa questão da propaganda e do jornalismo que ele vai colocando. Além disso, tem uma fala específica daquela moça, que é bastante constrangedora: “do cheiro de povo, do cheiro de pessoas”. Em seguida, ela fala que é tudo [uma] encenação. Nós vemos o Lucas estruturando toda a montagem do filme e mostrando como tudo, de fato, é encenação. Aí tem aquele funcionário que tem que colocar novamente, tirar o barril novamente do caminhão, repetir tudo etc. Eu acho que o fato dele ter tido acesso a um material de 350 horas quase, de campanha que o Magalhães, permitiu que ele conseguisse manipular essas imagens. Essas imagens, como eu disse, foram feitas pró-Magalhães.

E eu acho que isso abre diversas questões para debate de arquivo. Por exemplo, no contexto da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos usavam a propaganda japonesa a seu favor. Os EUA colocavam uma legenda e uma fala [narração] por cima e se tornou uma propaganda americana, contra os japoneses. Isso é importante de ser dito porque a imagem tem força. Mas entre a imagem e a verdade tem um abismo. Porque tudo depende de como você vai manipulando isso. Eu acho que essa é uma das coisas mais interessantes do filme do Lucas. Porque ele tem um momento onde nós percebemos que ele vai buscar em outra fonte de arquivo, pessoas que estão criticando o Magalhães. Mas majoritariamente é o oposto.

Aquelas imagens com determinadas pessoas [sobre o que Magalhães teria feito em favor da cidade]: “O que você lembra da obra do Magalhães?”. As pessoas responderam: “Eu não lembro...”, “Fez tanta coisa...”, “Não tem nem o que falar...”. Aquilo tudo foi registrado, foi arquivado e, obviamente, nunca foi utilizado. O fato dele ter tido acesso a esse arquivo é o que faz esse filme tão “divertido”. Eu acho que o [Lucas] Lazarini consegue, pela montagem do filme, com o trabalho do arquivo dele, fazer isso de dobrar o arquivo a seu favor e conseguir tensionar isso.

Duas coisas que estavam presentes no discurso do filme, tanto do Magalhães quanto dos seus apoiadores: Moralidade e moralização. Dentro de um contexto de luta contra o Collar, dentro de um contexto do último governo que a gente acabou de passar [Bolsonaro], esse discurso parece vir muito mais forte. Especialmente porque o filme foi feito justamente nesse contexto de 2017 e 18. Nós sabemos o que aconteceu. Acredito que esse discurso de moralidade e moralização vai ganhando um peso diferente com o passar dos anos. Quando assisti em 2018, por exemplo, acho que não sentia esse peso todo. Agora, tenho muito medo.

Outra coisa que eu acho interessante de se pensar historicamente dentro desse filme é para desmontar esse argumento das pessoas de que “hoje em dia não dá para confiar em político”. Porque a “moral, a ética de todos eles foi desmontada no passar dos anos”. Nós vimos um filme dos anos 90 e é o mesmo discurso. Então assim, eu acho que até nesse sentido o *“Now!”* e o *“Now! Again!”* se dialogam tanto porque parece que quase nada mudou. Assistir esse filme *“Magalhães”* e as campanhas de hoje em dia, percebemos que muita coisa não mudou também. É preocupante.

Eu estava aqui revendo agora o filme e pensando em como o Magalhães Teixeira conseguiu quebrar a saída dos trabalhadores da fábrica — ele faz isso três vezes, apertando a mão de todo mundo, repetidamente. Fiquei olhando e pensando: ele está matando até a história do cinema. Acho que esse processo de demagogia dele fica tão exposto. Primeiro, porque os próprios apoiadores dele — José Serra, FHC, todas as pessoas que falam em favor dele — já votam, em alguma medida, contra ele. Até no processo do impeachment do Collor, ele tira o corpo fora. Entre todos os discursos que você escuta, o dele é o mais frágil. Ele não fala nada sobre o Collor. Ele diz que quer, para a sociedade brasileira, diminuir as distâncias, as desigualdades etc. Esse processo quase artificial do discurso do Magalhães, o Lucas consegue colocar no filme — como naquela música meio tosca que toca ao fundo, nessas transições meio patéticas. E ele não precisa falar nada. O Lucas não precisa se posicionar em nada. Está tudo ali — é o próprio Magalhães contra ele mesmo. Mas eu gosto das ideias que o Lucas consegue colocar dentro dessa montagem, de como ele vai desmontando todo o discurso a partir da própria fala deles.

Participante - Lucas Ravazzano: Primeiro, parabéns a vocês pela exposição, pelo o que vocês comentaram dos filmes. Eu já conhecia o *“Now!”*, *“Now! Again!”*, não conhecia o *“Magalhães”*. A partir do início, nós começamos a pensar sobre o que a obra quer, pois esse filme vai reproduzindo a publicidade do cara: aquelas dissoluções toscas, aqueles efeitos dos anos 90. Então, ele vai desconstruindo, vai mostrando essas fissuras. Até que se entende que são três filmes sobre a tragédia das coisas que se repetem e da história que se mantém. Muito através da montagem. A montagem tem esse poder de preservar e manter. Ao mesmo tempo, como nesse último filme do *“Magalhães”*, há o poder de usar contra o próprio acervo. Aí tem algo muito interessante que é ver essas fissuras do discurso e como há uma cadência nessa escolha de montagem. Ele vai mostrando, até que falam “repete”, aí se entende então ele não está só reproduzindo. Pra chegar nesse momento de que a gente desconstrói a última cena do “Quem você vai votar? Ninguém!”. Até que é possível entender o que ele quis dizer, arrematando tudo

isso muito bem. Inclusive você falou dos apoiadores e eu fiquei pensando nesse conteúdo de extinção do “tucano” [PSDB], como também é estranho ver essas bandeiras. Daqui a 20 anos as pessoas vão olhar essa bandeira e vão falar “o que é esse bicho aí?” , “O que é esse partido que erodiu e que ficou na memória?”. E você, Vitor, falou uma coisa que achei muito interessante, de como ele usa esse arquivo para comentar, mas não só o uso dessas imagens muda a nossa relação com elas, também o nosso próprio tempo em relação a essas imagens muda. Porque ver essas imagens do impeachment do Collor, as pessoas dizendo que “vão pensar melhor na hora de votar nos políticos”. No entanto, quando a gente pensa nesse momento que a gente vive e esse momento que o filme foi feito, a gente percebe que não. Temos essa relação que não é de esperança, que talvez fosse o espírito dessa imagem, originalmente quando foi feita. “Olhe, as pessoas aprenderam, tem algo a ser absorvido em todo esse processo com o Collor, agora vai ser diferente... Tivemos a maturidade democrática, a ponto de derrubar esse presidente, então agora vamos votar melhor...” não votamos. Então, a nossa relação com a imagem é diferente até pelo passar do tempo, por olharmos essas imagens no outro contexto. Isso me lembra muito o *“The Atomic Cafe”*, que vai pegar essas imagens de propaganda de alerta de energia atômica e elas vão parecer ridículas simplesmente pelo conhecimento que a gente tem nos dias de hoje. Aqueles trajes nucleares de segurança em caso de bomba nuclear soam ridículos pra gente hoje, pelo simples fato da gente saber que isso não protegeria nada.

Então, é só pensar em como a montagem é muito interessante nos três casos. Em *“Now!”*, eu sempre fico fascinado com essa escolha do Rafa Nagila de colocar o jazz. Faz sentido, a conexão da artista com o movimento negro, mas eu sempre me pergunto, como é que o Santiago pensou em usar uma canção tradicional judaica naquele contexto todo que ele está usando. Depois do trabalho do realizador de *“Now! Again!”*, em buscar a imagem análoga. Não é só pegar imagens de protestos do movimento negro e de político, é buscar as analogias do enquadramento, da posição... O que denuncia ainda mais a tragédia, de como isso tudo permanece. Esse trabalho da pesquisa e da montagem de roteiro. No *“Magalhães”*, parece que tem um trabalho muito de roteiro e de pensar essa cadência e essa estrutura. Pensar por onde começar, onde tem o prólogo de mostrar o arquivo. Estruturar como foi pensado para ser exibido, construir as fissuras, e depois para a ruptura total com esse discurso. É muito bem cadenciado cada escolha. Mostrar o *take 2*, de mostrar o homem se repetindo, é quase como uma dissolução da personalidade midiática diante dos nossos olhos, ele vai se dissolvendo por esse material de arquivo.

Vitor Velloso (VV): Eu acho que eu vou primeiro dar um depoimento pessoal e depois eu vou comentar algumas coisas que você falou. Ano passado eu estava em Araraquara. Eu encontrei com o Lucas e falei pra ele: “Você precisa voltar a fazer filme. Porque se você montando é muito bom, é bom diretor também, você precisa voltar a pensar nos seus próprios filmes.” Porque eu acho que passa por isso que você comentou, sobre essa estrutura. Primeiro que eu acho que ele tem algumas escolhas de arquivo que são muito pouco ortodoxas. Tem um momento que claramente é uma brincadeira dos repórteres, quando aparecem três pessoas vestidas meio parecidas e tem uma fala sobre “Quem é o Magalhães? Quem acertar vai ganhar um biscoito”. Então, o câmara meio decide filmar uma poça d'água com reflexo dos três, e a situação toda fica meio absurda, dentro daquele contexto. Eu acho que é uma escolha muito pouco ortodoxa, mas enriquece muito o filme, dentro do processo. E dentro dessa estrutura que você falou, dessa cadência, ele consegue fazer algo muito difícil: A montagem começa na situação micro, abre pro macro, pra você entender o contexto nacional, depois ele volta para o micro, fechando no Magalhães de novo. Isso deve ter sido muito complexo de fazer, ainda mais com o material de arquivo enorme que ele tinha, que ele deu muita sorte de que estava na Unicamp, ainda estava estudando. Se eu não me engano, eu acho que esse filme é o TCC dele. Mas eu acho que essa cadência é o que dá a grande dimensão pro filme. As imagens em si não tem nada de mais, como um todo. Mas é a estrutura que ele consegue cadenciar nesse sentido.

Mateus de Oliveira (MO): Eu concordo também. Interessante, esse “Magalhães” eu não conhecia, não conhecia nenhum político. Eu lembro que eu comecei a assistir, eu comecei me perguntar de que partido é esse cara? Até que vai se revelando no filme.

Interessante o que você falou, essa música é de origem judaica. Mas ela foi regravada, não sei o contexto da regravação dessa música por essa cantora negra, mas que ela repercute por conta dessa força. Esse trabalho é quase um espelho dessa história prática que se repete. Ao mesmo tempo, ele reflete, absorve, e chama de novo... a luta continua. É realmente um trabalho primoroso. É uma cidade universitária que teve conflitos raciais muito fortes, que ele se vale mais de arquivos desse local pra poder construir o “*Now! Again!*”. Essas figuras dos EUA, o Alex Johnston, o Travis Wilkerson pensam muito sobre a política norte-americana. Quando se acirrou e você começa a fazer filmes. Acho que talvez é um pouco do

“Magalhães”, se é assim a política brasileira a gente começa a repensar as coisas. São 3 curtas que tem um trabalho de montagem primoroso.

Participante - Bruno Silva: Só que eu fiquei também curioso com respeito à música. A música ficou famosa na voz de Harry Belafonte, que além de ator e cantor, é ativista. E eu achei curioso, pois estávamos falando sobre montagem no grupo de estudos, e aqui mostra como sem nenhuma palavra você consegue transmitir uma ideia. No fim, eu gostei do *“Magalhães”* porque achei a montagem sutil. Não vai pela montagem mais óbvia, que talvez fosse pegar o material de arquivo das entrevistas da propaganda e fazer contraste, por exemplo, com a mulher falando sobre a cidade limpa e mostrar contrastes disso, mostrar problemas da cidade. O *“Magalhães”* não faz isso. Ele usa simplesmente o material de propaganda, e momentos que revelam as falhas. Aquela parte mesmo sobre as pessoas falando de pensar melhor em votar a respeito do Collor.

Quando traz as pessoas que falam que não vão votar no Magalhães, elas não sabem definir porque não vão votar nele, ou usam os mesmos argumentos que se usava na época da eleição de Collor. Justificando o voto por ele ser bem apessoado, se vestir bem, coisa assim. Então eu gostei muito dessa sutileza dessa mensagem do filme.

Vitor Velloso (VV): Eu acho que essa questão da sutileza da montagem, eu prefiro até obras que tem essa sutileza na montagem, mas confesso que eu adoro coisas como o Herzog em *“Grizzly Man”* (Homem Urso, 2005), quando o espectador está escutando o cara personagem que a natureza é linda e maravilhosa, e Herzog para o filme e fala que aquele cara é um idiota. É engraçado. Ele está se colocando contra o próprio personagem, usando o próprio arquivo do rapaz que foi morto, e você sabe desde o início o porquê. Você sabe desde o início que ele, sim, é um idiota, não era pra estar ali. Mas, de toda forma, falando um pouco do *“Now!”* e *“Now! Again!”*, eu acho que essa facilidade com que ele encontra imagens para dialogar [entre os filmes] é o que me dá mais medo. Se tivesse acontecido Charlottesville³ antes, talvez fosse até mais grave a situação, porque o *“Now! Again!”* foi feito antes. E realmente, são idênticas. É trágico. De todas as imagens que eu me recordo, só tem uma que faz uma dialética explícita: Uma situação que está na mão fechada no filme de Santiago e no dele está a mão aberta. Você vê que ele cria uma dialética de oposição propriamente dita. De resto é só diálogo direto. Dá medo.

³ Vitor se refere à manifestação de extrema-direita que ocorreu na cidade de Charlottesville, no Estado da Virgínia nos EUA, em 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-40910927>. Acesso em: 27 set. 2025.

Mateus de Oliveira (MO): Santiago Alvarez, ao longo da carreira dele, teve que responder muitas críticas de que o cinema dele era extremamente panfletário, como sinônimo de raso, ou alguma coisa assim. Hoje a gente está aqui, assistindo o *"Now!"* e vendo que um outro diretor também dialogou com o *"Now! Again!"*. Mas é assustador realmente, essa facilidade.

Participante - Diana Reis: Nesse sentido que você está falando, é até interessante pensar como que nos três curtas tem materiais que são oficiais, mas que eles vão mostrando o outro lado deste arquivo, trazendo novas interpretações sobre esse mesmo arquivo. Tensionando também esse lugar da institucionalização do arquivo. Eu acho que é bem interessante isso. Principalmente o *"Magalhães"*, eu acho que isso fica mais explícito. Tem essa abertura mais formal e de repente ele vai brincando com o movimento dessas imagens até que a gente entende que a proposta é justamente esses bastidores. Acho que é uma perspectiva bem interessante de tensionar essas imagens. Nesse sentido, me lembrou muito o *"Tudo Que Apertado Rasga"* (2019) do Fábio Rodrigues. Foi o projeto de mestrado dele, em que ia revisitando a presença de atores negros no cinema nacional e criando uma tensão entre essas imagens para a gente refletir sobre o lugar desses atores e atrizes. Então é interessante a gente entender como o que já está posto pode ser relido através destes documentários de arquivo.

Mateus de Oliveira (MO): Acho que a potência do cinema de arquivo tem realmente isso.

Vitor Velloso (VV): Eu acho que trabalhar com arquivo é tão difícil porque as possibilidades são infinitas. Mesmo que este arquivo não venha de uma instituição, e sim de um registro que foi feito pelo próprio cineasta. Eu estava conversando sobre o *"Shoah"* (1985), e eu fiz uma provocação: "É material de arquivo ou não é?". Teoricamente não é, é uma imagem feita pelo diretor (Claude Lanzmann), só que o filme demorou 12 anos para ser montado, por isso brinquei: ah, já virou material de arquivo. A pessoa que deveria ser diretora, a montadora (Ziva Postec), ela não é creditada como diretora e sim como montadora. Ela faz o trabalho todo sozinha, perde o contato com a filha porque ela fica muito imersa, e o filme só tem 9 horas de duração porque ela abandonou no meio. O material de arquivo tem realmente essa face de conseguir trabalhar com ele de formas tão infinitas que seu discurso pode se modificar de forma brutal. Dentro dessa questão de discutir o que é documentário, o que é panfletário, propagandista, nós conhecemos o poder da propaganda, pro bem ou pro mal. Existe a Leni Riefenstahl, do outro lado, temos o Eisenstein, e até existe a discussão se o Eisenstein era propagandista ou não. Mas é isso, material de

arquivo é algo infinito. Eu particularmente tenho pavor de fazer um filme de arquivo, acho que se eu ficasse de frente de um material de 500 horas eu ia entrar em parafuso.

Mateus de Oliveira (MO): O Santiago Alvarez conseguiu e não entrou em parafuso. Uma coisa que eu tava lendo, é que o Santiago, apesar de ter o seu material autoral, também era bastante ligado às vanguardas europeias, ele estava antenado nesse movimento do documentário mundial. Ele negou o realismo soviético para buscar um novo formato. Acho fascinante que na história dele ele opta pelo experimental, de arriscar, de criar sua marca.

Vitor Velloso (VV): Dentro dessa questão de tomar partido ou não em um documentário, comentamos, em uma reunião, sobre o Frederick Wiseman. Ele normalmente não costuma tomar partido. Mas, no primeiro filme dele, *Titicut Follies* (1967), ele toma. A forma como ele faz isso é tão violenta que, a partir do segundo filme, ainda bem que ele não faz de novo.

De toda forma, não dá para dizer que o Wiseman não toma partido. Dá para dizer que ele não o faz de forma tão explícita. No *High School* (1968), por exemplo, a forma como ele filma — o ângulo e a montagem — tem um posicionamento.

No caso de *Now!* e *Now! Again!*, é apenas mais explícito, mas não necessariamente panfletário.

Mateus de Oliveira (MO): Dentro dessa questão, o Santiago coloca o cinema em disputa — ele é um revolucionário. Ele adere à situação cubana. Para contextualizar: no primeiro filme do Wiseman, que o Vitor mencionou, ele vai a uma instituição de saúde mental. Essas instituições não eram como são hoje; havia uma série de arbitrariedades, e ele filma isso. É aquela coisa do cinema direto — você não ouve a voz dele, não vê o corpo dele — e, pela montagem, consegue entender como ele percebe aquele espaço. E, realmente, há cenas que são brutais.

Vitor Velloso (VV): Tem vários documentaristas que são muito militantes. A gente até conversou sobre o Ulrich Seidl, que possui filmes bem desagradáveis [de assistir]. Ele faz todo o esforço do mundo para não tomar partido — filma da forma mais fria possível, coloca a câmera longe [dos personagens]. Mas, em vários contextos, justamente pelas temáticas, não tomar partido é, sim, tomar partido.

Em *"Safari"* (2016), ficamos assistindo a uma família se divertindo num safári, com uma moça chorando de alegria porque matou uma girafa. Não comentar sobre isso é, uma escolha. Ele poderia, por exemplo,

estender o tempo de imagem dessa moça até ridicularizá-la, como a Maria Augusta Ramos faz no filme *“O Processo”* (2018), com a Janaina Paschoal tomando Todynho por cinco minutos.

Acho importante assistirmos aos filmes que vimos porque o primeiro toma partido de forma extrema, o segundo retoma esse partido de forma extrema, e o último vira a câmera para o espelho.

Mateus de Oliveira (MO): Eu vi que muitos pesquisadores gostam de fazer um paralelo entre a vida do Vertov e o Santiago Alvarez. Os dois estudaram medicina e largaram. Os dois foram autodidatas no cinema. O Santiago vai se envolver com cinema com 40 anos e mesmo assim foi um gigante, conseguiu se inscrever na história do cinema. Sobre o *“Magalhães”* é interessante que ele começa colocando essa questão da credibilidade jornalística dizendo “se você quer ser um bom candidato deve investir em um jornalismo sério”. É interessante porque ele mostra esse espelho e de como é na realidade.

Para citar esse texto:

OLIVEIRA, Mateus Costa de; VELLOSO, Vitor. Cineclube Nanook #033 - Sessão “Now!”, “Now! Again!” e “Magalhães” com Mateus de Oliveira e Vitor Velloso (08 de maio de 2025), **Cadernos do Cineclube Nanook**, Salvador, v. 5, n.1. ISSN 2764-7803.

Cineclube Nanook # 034

Todo Rosto Tem um Nome (2017)

Palestra: Diana Reis

Transcrição e adaptações: Ana Clara Nascimento

Debate realizado em: 05 de junho de 2025



Escaneie para assistir esse debate

Diana Reis (DR): Eu queria começar apresentando um pouco o contexto e o diretor do filme. Magnus Gertten é diretor e jornalista sueco. Desde 2008 ele tem investigado esse material e se interessando por essa chegada dos jatos dos campos de concentração na Suécia. Muito desse trabalho tem esse viés humanitário. É uma tentativa de trazer uma perspectiva mais subjetiva, mais individualizada desses sujeitos. Esse filme faz parte de uma trilogia, digamos assim. Onde, ele vai investigar esse mesmo arquivo da chegada desses refugiados em abril de 1945 na Suécia e desenvolver três filmes a partir disso. O primeiro da série é o *“Porto da Esperança”* (2011). Nesse momento ele está mais interessado no aspecto histórico de entender como foi esse processo da Suécia em acolher essas pessoas. Para quem não sabe, a Suécia tá ali fazendo fronteira com o norte da Alemanha que vai ter uma relação um tanto dúbia com a questão da segunda guerra mundial. No primeiro momento, algumas pessoas relatam que houve uma certa aderência de algumas pessoas ao nazismo, mas depois eles se identificam como um país neutro, fecham suas fronteiras e só no final da guerra eles dão um passo pra trás e começam a receber essas pessoas e acolher esses refugiados. No primeiro, numa tentativa de acolher pessoas que fazem parte dos países nórdicos. Vemos grupos da Noruega e da Suécia, mas, como vemos no filme, esse acolhimento tem uma dimensão muito maior. Quase trinta mil pessoas chegaram nesse Porto de Mauro. Então, esse filme se debruça neste material que é uma das maiores chegadas de pessoas no Porto, quase duas mil pessoas chegam de uma só vez no dia 28 de abril de 1945. O diretor vai investigar esse material feito nesse contexto jornalístico de cobertura desse evento, remasterizar esse arquivo em 4K, o que é o que vai possibilitar com que ele faça desse arquivo um personagem. Em alguns momentos, ele chega a comentar que esse arquivo é um personagem. Com esse processo tecnológico ele consegue dar outra cara para esse arquivo, consegue criar novas cenas, fazer recortes, o que possibilita também essa identificação de tantos rostos. Vemos alguns momentos que não é tão claro, como aquela última senhora que fica um

pouco em dúvida se é ela ou não, mas com esse trabalho dele, o diretor consegue identificar até o período do filme. Em 2015, quando o filme foi lançado, ele já tinha identificado 60 pessoas e à medida que ele foi exibindo o filme mais pessoas entraram em contato. Assim chega no terceiro filme da série que é o *"Nelly & Nadine"* (2022), que é uma história de amor entre duas mulheres que ele vai descobrir justamente a partir desse filme. Uma das netas vai reconhecer a Nadine e aí vai entrar em contato com o cineasta e vai descobrir uma história que tinha ficado oculta. Então ele se coloca muito nesse lugar de quem tá desvendando os mistérios desse arquivo.

Muita dessa tentativa é de tirar do anonimato as pessoas e também suas subjetividades, suas identidades. Em *Todo Rasto Tem um Nome*, o filme vai fazendo um paralelo com essa questão mais contemporânea: a questão dos refugiados de outras guerras. Vemos uma montagem paralela, que mostra a chegada de refugiados ao porto — pessoas vindas de muitos lugares. Mostra-se também a importância de entendermos que esse processo de individualização, de identificação dessas pessoas, é essencial para que a gente não fique anestesiado. Quando vemos as notícias ou os fatos históricos sobre a Segunda Guerra, tendemos a coletivizar essas experiências — colocamos os indivíduos, as pessoas, dentro de um grupo homogêneo.

À medida que o diretor vai explorando essas figuras, vamos entendendo o contexto. Pessoas que sequer eram judias foram presas por acidente. Pessoas de diferentes países se envolveram na guerra sob diferentes perspectivas. Pessoas que escreviam cartas, ajudavam, eram espiãs. Há várias realidades de pessoas atuando nesse processo, desvendando essa história junto com ele, por meio dos arquivos.

É interessante observar como ele constrói a narrativa. Alguns dos próprios entrevistados ainda demonstram muita resistência em abordar esses assuntos, mesmo após mais de setenta anos do fim da Segunda Guerra. Em determinado momento, vemos uma senhora que se recusa a comemorar o período em que esteve no campo. Há também um filho que, embora contribua com o documentário, demonstra certa dificuldade em compreender a importância daquele trabalho.

Um dos aspectos mais relevantes desses documentários é o esforço de nomear os acontecimentos e compreender os processos vividos naquele contexto.

O trabalho com o arquivo permite visualizar esses fatos de forma menos objetiva e mais sensível. Essa é, a meu ver, uma das grandes virtudes da abordagem do diretor: utilizar materiais produzidos dentro de um

contexto específico, reorganizando-os de maneira a revelar o que aquelas pessoas sentiam, e oferecendo uma nova perspectiva sobre o que aquele período representou para elas.

A partir dos elementos com os quais os entrevistados se identificam, o espectador passa a compreender melhor o tratamento que eles receberam. São aspectos que, por meio do uso do arquivo, revelam novas camadas de interpretação sobre aquele momento — não apenas sobre a chegada dos refugiados, mas sobre o contexto geral da guerra.

Participante : Acho muito interessante o que você mencionou sobre a questão da humanização, especialmente quando o filme passa a entrar na história de cada pessoa, indo além da simples identificação. Isso acaba trazendo também uma forma de reconciliação, uma certa harmonização.

Lembrei, inclusive, da cena em que as mulheres mostram os números tatuados. Momentos históricos como esse costumam ser marcados por estatísticas: números enormes de mortos, dados que chocam e assustam. Mas, nesse caso, o enfoque é mais restrito e pessoal.

Durante a pandemia, por exemplo, havia uma página no Instagram que contava histórias de pessoas que morreram de Covid. Ela apresentava seus nomes e narrava brevemente quem eram — justamente esse movimento de forma documental de mostrar que não se tratava apenas de números. Cada número era uma vida, um sujeito com identidade, história e vínculos.

Achei especialmente forte a parte em que uma das mulheres não se reconhece nas imagens, mas se reconhece nas relações. É exatamente esse movimento de reconhecer o sujeito por meio de suas histórias e conexões que torna o trabalho tão potente. E por isso tudo me pareceu muito pertinente.

Também gostaria de destacar que a estrutura do filme é muito emocionante. Ele poderia ter seguido uma fórmula mais tradicional, com uma carga predominantemente de depoimentos, jornalistas, entrevistas... mas as inserções dos arquivos são combinadas com imagens contemporâneas de forma muito sensível.

As coberturas atuais são especialmente interessantes, pois nos situam no momento presente dessas pessoas — mostrando onde moram, suas vizinhanças, seus gestos cotidianos. Há um cuidado evidente nos detalhes, como no momento em que a mulher acende um cigarro. Esses cortes trazem delicadeza, criatividade e conferem ao documentário uma estética cinematográfica bastante refinada.

Achei particularmente bonito o momento em que aparece aquela senhorinha de amarelo: na imagem de arquivo ela sorri, e depois vemos esse mesmo gesto sendo repetido. Isso me lembrou do cineclub

retasado, quando discutimos o uso de paralelos entre dois eventos — como aquela cena dos refrigerantes chegando — e como essa repetição produz um efeito potente. Ela nos provoca a pensar em como certos regimes e situações se mantêm ao longo do tempo, e como, muitas vezes, aceitamos essas repetições sem questionar.

Ao assistir à última parte, sobre os refugiados, por já ter visto o filme antes, me veio uma pergunta: “O que será que essa pessoa está pensando? Quais emoções ela está sentindo?”. Porque já estávamos nesse exercício de análise das imagens a partir das emoções, dos gestos e da escuta atenta — e isso altera completamente o modo como vemos essas pessoas na tela.

Diana Reis (DR): Sim. Eu acho que ele faz muito esse movimento de trazer de volta a humanidade, que foi um pouco do processo de acolhimento deles no porto. Também acho interessante como a gente vai entendendo os laços. Vemos aquela multidão e não pensamos que foram criados vínculos, amizades, relações de irmandade. Vamos percebendo outros desdobramentos que se deram a partir dessas vivências: o rapaz que conta que era criança quando estava lá e sempre se sentiu um pouco para trás, debilitado fisicamente. São coisas que, no dia a dia, provavelmente não aparecem, mas dentro do filme ele constrói uma narrativa que faz pensar em outros aspectos além da vítima e do impacto disso hoje.

A questão da edição também chama atenção. Ele dá muito crédito no filme ao editor. Porque realmente, é um trabalho minucioso, que no início causa estranhamento, ver imagens contemporâneas surgindo na tela, até entender de fato o que está acontecendo. Pensar que esse filme é de 2015, quando eclode a questão dos refugiados na Europa. Como lidamos com isso hoje? A Europa, que já havia sofrido em outro momento com a questão dos refugiados, como ele mostra pessoas de diferentes lugares, presas e depois acolhidas. Como lidamos com essas questões nesses dois tempos. Além da reflexão sobre o passado, há uma proposta clara de refletir sobre o presente.

Participante - Sílvia Maurea: Esse filme me lembrou o curta “*Noite e Neblina*” (Alain Resnais, 1956), que vimos na aula do professor na semana passada. Ele deixa o questionamento desse monstro sem rosto. Há a esperança do fim do Holocausto, de que vencemos aquela batalha, mas a plenitude que surge disso gera a ilusão de que acabou. O próprio filme mostra o contrário: guerras voltam, como a da Síria, Rússia com a Ucrânia, Israel e Palestina e outras. Então, essa questão sempre volta.

Participante - Ciro Garcez: Fiquei um pouco perdido porque, na época, alguém comentou sobre a Ucrânia, e aquilo me arrastou para o momento atual. O filme se passa em 2015, quando a Rússia anexou parte do território ucraniano [a Crimeia]. Ao mesmo tempo, pensei na situação da Síria e na crise dos refugiados que continua até hoje. Mesmo sabendo que os acontecimentos retratados são de 2015, como a história é recente, o que vivemos agora ecoa o que já foi vivido.

Também achei interessante perceber que, no filme, todos pareciam felizes, exceto a mãe do rapaz. É importante olhar para a história dessas pessoas porque, depois daquele momento de "libertação", ninguém tinha muito a dizer além de "fomos libertos". Mas o que aconteceu depois? A vida não terminou ali. Essas pessoas continuaram existindo, foram obrigadas a obedecer, seguiram em frente — e muitas outras coisas se desenrolaram.

Isso me provocou um certo conflito interno: refletir sobre esse "final feliz" que, na verdade, nunca é o fim. A mesma lógica se aplica aos refugiados de hoje, vindos da África ou do Oriente Médio. Eles chegam à Europa, enfrentam dificuldades, e muitas vezes nem sabemos se foram acolhidos ou deportados dias depois. O que parece ser um desfecho positivo muitas vezes é apenas o início de outra luta invisibilizada.

Diana Reis (DR): Achei interessante o comentário sobre o Philip. Quando perguntam se ele não acha que a mãe estava feliz, a narrativa é a da libertação, do plano geral que mostra alegria. Mas, entrando no aspecto individual, percebemos: não, ela não estava feliz. Ela procurava notícias das pessoas desaparecidas e presas com ela. Esse movimento é muito interessante em documentários atuais: retratar fatos históricos, mas com recortes individuais e subjetivos que revelam outras camadas do mesmo acontecimento.

Participante - Lucas Ravazzano: O filme também me lembrou *Imagens Apesar de Tudo* (2012), do Didi-Huberman, que fala sobre a importância de voltar a ver, de olhar novamente para as imagens. Essas imagens são o que sobra, o pouco que restou, em oposição à recusa do passado. Ele dialoga com *Shoah* (1985), do Lanzmann, nessa ideia de situar tudo no presente, mas ressalta que isso não pode se tornar um dogma para o modo como olhamos para essas imagens.

Esse olhar permite compreender as condições da imagem — não só o que está nela, mas também o que está ao redor, nas bordas. É esse esforço que o filme faz: não focar apenas no rosto da pessoa, mas também no que aconteceu antes, depois e no que foi além.

Devemos olhar para as imagens, sim. Mas, ao mesmo tempo, me chama atenção a questão da qualidade delas: claramente, foram tratadas, restauradas. Entendo que a restauração facilita a identificação do público com o material. Porém, pensando no argumento de Didi-Huberman em *Imagens Apesar de Tudo*, sobre o museu do Holocausto e a crítica aos tratamentos dados às imagens, talvez fosse interessante para nós, enquanto espectadores, vermos as condições originais dessas imagens — imperfeitas, sujas, com granulação, tremores de câmera. Compreendo por que optaram pela restauração, mas também acredito que essa “sujeira” reforçaria a potência da imagem como documento histórico.

Participante - Mateus Oliveira: Uma coisa que acontece comigo é que, quando somos crianças, exercitamos a formulação de uma imagem histórica como algo distante, mas ao mesmo tempo nos perguntamos quem são aquelas pessoas. Esse filme consegue trabalhar exatamente essa sensação. Assim como Evandro Teixeira faz com as fotografias da Passeata dos Cem Mil, retornando anos depois para tentar reconhecer aquelas pessoas.

Além disso, o diretor deste filme trata os arquivos quase como personagens. O tratamento dado a eles serve a essa ideia, embora eu concorde que ficou um pouco “cosmetizado” demais. É interessante como ele revisita as cenas de arquivo, como no caso daquele casal de irmãos que aparece em vários momentos, evidenciando como o olhar sobre a história deles muda diante dos diferentes takes. Ao entrar em contato com esse arquivo, nosso olhar também vai se transformando.

Participante - Felipe Alencar: Pegando o gancho do comentário do Lucas, que cita Didi-Huberman ao pensar em como essas imagens precisam ser revisitadas, podemos lembrar também do que Osman fala: nenhuma dessas imagens consegue representar o irrepresentável, portanto elas não são imagens completas em si mesmas, mas apenas fragmentos.

Esse filme atua justamente nessas duas esferas. Parte desses registros, deste arquivo, mas ao mesmo tempo funciona como uma ignição — as cenas continuam com os relatos, e então começa a se formar um imaginável que não está arquivado. Você tem o imaginário, mas não tem aquele registro concreto. Quando a moça diz: “Eu troquei esse casaco por um pão”, você imediatamente imagina centenas de sequências de filmes de ficção sobre o Holocausto que tentam representar isso — imagens que, de fato, não existem. São histórias muito específicas e intrínsecas. Como a de Nadine, por exemplo: eu penso “Essa é uma história em um milhão”.

Enquanto assistia, me lembrava muito mais de ficções sobre a Segunda Guerra do que de outros documentários. Fiquei o tempo todo recordando *Phoenix* (2014), do Christian Petzold, porque é uma história fantástica que, à primeira vista, pensamos ser mera ficção — mas que, na verdade, é documentada e tão incrível quanto.

Participante - José Francisco Serafim: Que bacana. Acho que esse filme traz algo diferente — não que os outros não tragam, mas pelo próprio tema, ele cria um contraste interessante. Quando o diretor percebeu a riqueza do arquivo, isso acabou rendendo uma trilogia. Ele vai se aproximando, como num zoom, até chegar a dois personagens na tela: Nadine, que é vista, e a outra, que não. É interessante como eles se tornam sujeitos, a parte inteira do terceiro filme da trilogia. Ele já havia comentado isso em outro momento, no seminário do ano passado. Outra coisa: a Morgana, que fez a legendagem, fez um trabalho primoroso, muito competente e profissional.

Apesar disso, a chegada na Sicília me incomodou um pouco, porque não dá para comparar. São realidades muito distintas, embora ambas envolvam chegadas a portos. Em 1945, aquelas pessoas foram presas e deportadas; não foi uma escolha delas, não decidiram “vou me mudar para outro lugar” por vontade própria. Elas foram capturadas, levadas à força para outro lugar, muitas vezes sem saber para onde, e ficaram confinadas ali — por muito tempo, em condições horríveis, e muitas morreram. Então, não são as mesmas coisas: refugiados e deportados.

No caso do barco na Sicília, temos refugiados, que fogem por diversas razões. São imigrantes buscando outro destino. Já as pessoas que vimos em 1945 foram aprisionadas e levadas à força, confinadas em condições desumanas. Acho que é importante, pois são dois pesos e duas medidas.

Diana Reis (DR): Primeiro, eu também acho que ele força um pouco. Ele mesmo chama os dois grupos de refugiados no filme, e isso me incomoda, porque são realidades diferentes. Mas entendo que ele quer comparar a recepção desses grupos. Ele insiste um pouco nessa questão, pegando pessoas de diferentes lugares do mundo para discutir o aspecto da migração.

Há também elementos bastante plásticos, com uso intenso de material de arquivo. Grande parte do processo dele para chegar até essas pessoas só foi possível graças à digitalização. Ele conta com uma equipe de pesquisa que trabalhou nesses arquivos de 2008 até 2015 — quase oito anos dedicados a essa investigação.

No filme, ele relata um pouco desse processo: buscava nomes nas listas, tentava encontrar pessoas ainda vivas. Muito desse trabalho envolvia apresentar as imagens para alguém, que então identificava uma pessoa, e assim ia sendo construída essa rede de reconhecimento. Pelo que entendi, era justamente isso: pessoas reconhecendo outras.

Tanto que, no final, durante os créditos, aparece o site “Every Face Has A Name”, que está disponível até hoje e segue em construção. As pessoas assistem ao filme, entram em contato com esse material e vão identificando personagens. Em uma exibição, uma pessoa na plateia reconheceu outra no filme, e ele conseguiu contar a história dela. Foi quase um boca a boca, uma construção gradual dessa rede.

Esse é um trabalho que demanda tempo. Em entrevista, ele inclusive faz a distinção entre o registro das imagens, que está muito no contexto de reportagem — do agora — e o trabalho de pesquisa, que é um desenvolvimento ao longo do tempo: encontrar, visitar, aprofundar.

Sinto que a repetição dos arquivos convida o espectador a olhar novamente. Não como uma notícia passageira, mas como um convite para observar com mais cuidado, mais precisão, buscando reconhecer essas pessoas.

Para citar esse texto:

REIS, Diana. Cineclubes Nanook #034 - Sessão "Todo rosto tem um nome" com Diana Reis (05 de junho de 2024), **Cadernos do Cineclubes Nanook**, Salvador, v. 2, n.1. ISSN 2764-7803.

Cineclube Nanook # 035

Miúcha - A Voz da Bossa Nova (2022)

Palestra: Francisco Alves Junior

Transcrição e adaptações: Ana Clara Nascimento

Debate realizado em: 03 de julho de 2025



Escaneie para assistir esse debate

Francisco Alves Junior (FAJ): Gostei bastante do filme. Pensando nas questões de arquivo, que é o que estamos fazendo aqui, lembrei de uma definição do [Roger] Odin sobre duas modulações de narração: a privada e a histórica. O filme trabalha essas duas dimensões. A dimensão do arquivo, por exemplo, articula arquivos imagéticos e sonoros privados e públicos, trabalhando essas duas temporalidades, e cumpre bem essa função. Eu já conhecia a música da Miúcha e do João Gilberto, mas não a história de ambos. O documentário cumpre sua função principal de fazer com que conheçamos mais sobre a personagem. Saio da sessão sabendo mais da Miúcha e do João Gilberto, por consequência. O filme cumpre esse papel.

Os arquivos revelam tanto a intimidade do casal quanto uma vida de Miúcha desconhecida de grande parte das pessoas. Talvez seus fãs mais próximos soubessem algo, eu pouco sabia. Quando vi o filme em casa, me surpreendi com a transformação da personagem. Os arquivos vão revelando essa transformação.

Há um momento que ela fala que sua mãe era prioritariamente esposa do pai. Miúcha ocupou esse papel na vida do João Gilberto até um determinado momento. Os arquivos também vão revelando isso, mostrando que ela ficou mais introspectiva. Quando falo arquivos, refiro-me tanto aos diários quanto a tudo que foi produzido por ela. Esses “paratextos” sobre a vida dela vão revelando a transformação da personagem. Acho que o documentário é muito feliz nesse sentido, em trabalhar com essa dupla temporalidade, pensando em como esses arquivos privados migram do íntimo para o público.

Acredito que ela era arquivista, guardava muitos materiais sobre sua própria vida, sobre a vida com João Gilberto, sobre a filha e as relações que tinha. Imagino que não necessariamente ela arquivava esse

material para que pudesse virar um filme depois, mas talvez porque fosse importante que esses arquivos existissem em algum momento.

Acho que o filme é bem interessante porque migra desse universo privado, dessa intimidade, e produz um certo debate público. Os arquivos produzem esse papel. A Liliane lida muito bem com os arquivos públicos, trechos de filmes, entrevistas, etc. Na montagem, o filme consegue trabalhar esses elementos sem recorrer a outras pessoas para “completar” a história da Miúcha. Os arquivos conseguem dar conta da vida dela, dessa transformação. Ao mesmo tempo fazem um gesto histórico, que não se centra apenas na intimidade do casal, mas estabelece relação com o contexto político e cultural do país. O filme aborda vários aspectos importantes, não só a transformação de Miúcha de dona de casa para cantora de sucesso, mostra suas relações com intelectuais e outros artistas.

Mostra também a condição de classe da personagem. Ela possuía uma câmera fotográfica, uma Super 8. Não era qualquer personagem. Poder arquivar sua própria vida tem uma relação de classe, ela é filha do Sérgio, tem toda uma tradição de família de intelectuais. O filme consegue trazer essas camadas sem ficar uma coisa muito centrada na transformação do personagem. A transformação da personagem é movida pelo contexto que ela viveu. Mostra a relação dela com João Gilberto, uma relação muito conflituosa, digamos assim. Então, acho que é um filme muito interessante. Eu assisti com muito prazer e assisti novamente com muito prazer. Mostra que os arquivos, quando bem tratados na montagem, eles conseguem por si só falar sobre a vida de alguém sem a necessidade de recorrer a qualquer outro elemento, ou completar qualquer outro elemento. Eu falo sobre completar também por conta da minha pesquisa atual sobre o uso da I.A. em documentários, nessa produção de arquivos sintéticos para fabular passados ou pensar sobre o futuros. E eu acho que o filme deve cumprir bem esse papel sem precisar recorrer a outros artifícios digitais. Usa as gravuras também, acho que isso é bem interessante. É um recurso muito bacana. É um filme muito interessante, eu vou indicar pra todo mundo que puder assistir, porque eu gostei bastante.

Passei a conhecer mais a bossa nova, inclusive. Duço, mas não sou um conhecedor, não é algo que me afeta tanto assim, mas eu gostei bastante. Não é um filme de família. A Liliane não tem uma relação familiar com eles, mas é um filme que tem uma característica muito forte de um filme de família. Na minha tese eu analisei documentários que eu chamei de documentários de filiação, porque são feitos pelo filho, pela filha, sobre o pai, por exemplo. Lembra muito uma série de documentários que têm uma relação

afetiva muito forte e que têm um gesto autobiográfico bem interessante. Essas imagens de arquivo, por exemplo, que ela trabalha muito bem na montagem. O Didi-Huberman fala muito bem disso: a imagem sozinha não quer dizer nada, mas, quando trabalhada na montagem, dá outro significado. Então, as imagens do João Gilberto, do Sérgio Duarte, da Miúcha, do Chico Buarque sorrindo, vemos que eles estão comemorando, mas não sabemos o contexto. Então, quando ela coloca aquelas imagens do casamento dela, por exemplo, a gente passa a entender o contexto em que foram produzidas as imagens. Essa circulação das imagens passa a fazer mais sentido para gente que não compartilhou daqueles momentos. O trabalho de montagem é interessante também.

Participante - Mateus Oliveira: Eu gostei bastante também. É um filme que se vale de muitos recursos: arquivo, uma voz que interpreta, cartas... Mas uma coisa que me chamou a atenção logo no início foi sobre o relacionamento com o Gilberto. Pensar a questão das mulheres. Eu acho que tem uma questão de uma demarcação de gênero também muito forte. É uma escolha. Foi algo que me pegou muito, desse cuidado nessa construção. Até na construção da carreira dela essa perspectiva de gênero está implicada. Papéis de gênero ali postos. Isso me chamou muita atenção. Um recurso de animação também foi algo que me tocou. A figura da porta que é trancada, aparecendo mais de um momento, significa coisas diferentes, ela não pode desabrochar, ela não pode acessar. Quando eu vi, eu fiquei pensando: nossa, como deve ter dado trabalho montar isso. Eu acho que em alguma reunião do grupo ela falou que o processo de montagem foi longo.

Francisco Alves Junior (FAJ): Eu gostei também. Acho que eu concordo com você. Eu saio conhecendo mais, e até assustado, com o João Gilberto. Completamente apavorado.

Participante - José Francisco Serafim: A Liliane falou que não colocou tudo, porque seria pior. Essa é a parte *light* do Gilberto.

Participante - Mateus Oliveira: Eu fiquei apavorado. Se tem aquela ideia daquele homem que se esconde, que não quer contato, que é muito inofensivo, mas eu saí aterrorizado. Enfim, uma impressão.

Francisco Alves Junior (FAJ): Eu concordo com você, sim. Eu fiquei pensando sobre o trabalho de pesquisa desse material. Estou pesquisando para um documentário sobre mineração e tenho me debruçado sobre arquivos. É um trabalho inesgotável. Imagino lidar com um material de uma vida, o material grande para montar, precisando montar uma linha de pensamento para o filme.

As chaves e as gravuras, retomadas em vários momentos, simbolizam o bloqueio, como João Gilberto a bloqueava. A chave representa esse limite: “daqui você não pode passar”. Ela fala literalmente que ele fechava o quarto dela, a casa, para não se “desabrochasse”, para que esse desdobramento não acontecesse. Essa transformação dela como pessoa, como sujeito, o filme mostra bem.

De fato, eu também saio muito abismado com o João Gilberto. Eu já tinha lido algumas coisas sobre ele, já sabia que ele era uma pessoa mais geniosa, mas eu não sabia dessa relação dele com a Miúcha e até com a filha também. Tanto que a Miúcha se refere muito à filha, a Bebel, porque via nela um espelho meio partido: eu não quero que você tenha essa vida que eu tive. Ela não fala isso de maneira bastante evidente, mas no começo do filme ela fala que sua mãe era devota do meu pai. Então, ela meio que ficou devota também do João Gilberto. Então, acho que talvez ela tenha apostado na Bebel esse lugar de não ser uma mulher devota.

Participante - Ciro Garcez: Tanto que ela fala que ela foi criada para ser Amélia.

Francisco Alves Junior (FAJ): Ela fala que queria fugir, mas não podia fugir porque essa não era a dela.

Participante - Ciro Garcez: Mas ela fala isso bem sarcástica. Contudo, ela tem um ponto de virada, onde ela deixa de ser essa que não lia nada feminista, não tinha nenhum consumo nesse prazer, à Miúcha feminista que ela se reconhece.

Francisco Alves Junior (FAJ): Mas, ao mesmo tempo, no começo, quando ela vai para Paris, ela tem esse gesto. Tanto que ela estava lendo Simone de Beauvoir aqui. Imagina uma mulher de 60 morar sozinha em Paris. Então, é uma atitude feminista até certo ponto. Há contradições, como todos nós temos. O filme marca bem as relações de classe e de gênero. Um trecho que ela faz questão de colocar na montagem que mostra: “Miúcha, irmã de Chico Buarque, esposa de João Gilberto”, e logo depois ela reage: “não, eu sou Miúcha”. É uma transformação, ainda que o rótulo de esposa de João a tenha perseguido pela vida toda, ser filha de quem é, irmã de quem é. O filme trabalha com nuances, é um filme sutil para trabalhar algumas questões. Não é um filme militante no sentido clássico, mas milita ao mostrar a possibilidade de transformação, um “devir”, como diria Deleuze.

Participante - Ana Clara Nascimento: Tem um outro ponto que eu lembrei. Quando ela já está com esses problemas com o João Gilberto e, em determinado momento, tem uma tensão, eu

imaginei: ela vai terminar com ele. E ela não termina, continua. E eu achei muito interessante como, apesar da gente não ver ela falando, a gente consegue ver como a personagem vai evoluindo. Esse fio condutor das cartas é muito legal, porque a carta é algo muito pessoal. Então, deu pra dizer muito. São as várias versões dela ao longo do tempo. Mas eu achei particularmente esse momento muito interessante, como a gente conseguiu entender essa montanha-russa deles. Nós ficamos aflitos, torcendo para a personagem sair daquilo. A Miúcha fala o quão difícil é você sair disso também. Mas esse lugar é complexo mesmo. Acredito que o João Gilberto é o vilão desse filme.

Participante - Ciro Garcez: Quando você coloca isso das cartas, as cartas são narradas. Até que vem a carta dele, com saudades dela. É uma carta que não é lida, não é entoada. Ela aparece diferente das outras, que normalmente estão sendo faladas. Mas é meio que também colocando: aconteceu isso aqui. Ele quer voltar ao filme também, de certa forma. Em filme tão musical, ser uma parte que a gente não vai ouvir, só aparece. Eu acho que, poeticamente, para esse filme faz bastante sentido.

Participante - José Francisco Serafim: Eu já tinha visto o filme antes também. Conversando com a Liliane, ela comentou o que tentou preservar — porque poderia ter sido pior. Está tudo muito suave e leve aqui; poderia ter sido muito mais duro, especialmente em relação a esse grande personagem público, músico da nossa música brasileira: João Gilberto. Não há dúvida.

E o que ela disse também, que é muito interessante: até o final da vida dele — ele morreu antes dela —, ele ligava para ela todos os dias. Eles se falavam praticamente todos os dias. Então, a relação continuou. Ela até diz, em certo momento: "É muito melhor não ser mais esposa dele, estar separada. A nossa relação foi melhor."

Mas o que eu acho mais fascinante é esse material de arquivo que ela reuniu. Como ela trabalhou 11 anos para fazer o filme! Isso é algo que sempre digo aos meus alunos: a dificuldade que é fazer cinema. Não é fácil, e nesse caso foi um projeto muito extenso. Miúcha ainda estava viva, o que facilitou bastante. Ela faleceu pouco antes da finalização do filme. Foi a própria Liliane quem me contou que conversava o tempo todo com a Miúcha, dizendo que ela ainda estava ali. Então, não podia simplesmente utilizar os arquivos sem a anuência da autora. E é um filme que leva o nome "Miúcha". É sobre a Miúcha — nos aspectos públicos, mas sobretudo no privado. Boa parte dos arquivos são privados, certamente destinados ao uso familiar, a um círculo restrito.

Acho muito interessante esse uso que os diretores fazem do material acoplado à música. Não podemos esquecer que é um filme musical. Um filme musical sobre personagens importantes da nossa música, que chamamos de MPB. Além da Miúcha artista — os desenhos do filme são dela também —, vemos uma artista muito ampla. A transformação dessa mulher, que começa como coadjuvante, esposa e mãe, e se torna tudo isso: autora, cantora, feminista. Tudo que ela fala.

E agora, um spoiler: a Liliane está fazendo outro filme agora sobre a Angela Ro Ro. E ela também fala que tem muito do contato com a Angela sobre o material, sobre o filme. Não é sobre, é com, tanto com a Miúcha quanto com a Angela Ro Ro.

Participante - Bruno Silva: Eu ia comentar também sobre essa questão da música no filme. Porque eu acho que, num filme musical, às vezes, é difícil unir o que está sendo narrado e o que está sendo passado com tantas músicas conhecidas. Então, poderia ficar, de certa forma, um pouco jogado. Mas eu acho que o filme consegue casar muito bem e ficar com um ritmo muito bom, inclusive sem fazer uma exploração muito emocional das músicas. Eu percebi, por exemplo, na leitura das cartas, que poderiam ter explorado músicas mais tristes, mas não. Coloca uma bossa nova, aquele ritmo suave. Só na parte do rompimento mesmo da relação, que foi revelado em alguns fatos mais tensos, realmente a música ficou um pouco mais triste, mas nada exagerado. Então, acho que essa camada musical do filme é bem interessante, muito bem feita.

Participante - Ciro Garcez: Em relação aos direitos autorais das músicas, sabe como foi feita a questão dos direitos autorais das músicas do filme?

Participante - José Serafim: Um problema. Falando com a Liliane, esse foi o maior problema. Quase todo o dinheiro foi para essa parte. São músicas conhecidas. Mesmo que o Chico e a Miúcha disponibilizassem, mas tem gravadoras, tem outras instâncias na questão autoral. Depende do contrato. Às vezes se acha que ser amigo do artista é suficiente, mas nem depende dele as vezes, não adianta. Por vezes nem ele tem mais o direito.

Francisco Alves Junior (FAJ): Quem lê as cartas é a Silvia Buarque, a sobrinha dela, filha do Chico Buarque. Tem uma relação familiar de fato.

Para citar esse texto:

ALVES JUNIOR, Francisco. Cineclubes Nanook #035 - Sessão "A voz da Bossa Nova" com Francisco Alves Junior: (03 de julho de 2024), **Cadernos do Cineclubes Nanook**, Salvador, v. 2, n.1. ISSN 2764-7803.

AUTORES

Diana Reis

Mestranda no Póscom/UFBA e egressa do Bi de Artes com ênfase em Cinema e Audiovisual. Integrante do LAF, é colaboradora do Cineclubes Nanook. Atua como produtora cultural, é realizadora do Cineclubes Violeta e do Lesbos Videocast, projetos alinhados à sua pesquisa sobre lesbianidades e cinema documentário.

Francisco Alves Junior

Doutor pelo Póscom/UFBA e realizou estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRB, com bolsa do CNPq. Ele integra o Grupo de Estudos em Experiência Estética, Comunicação e Artes (GEEECA/ UFRB) e é associado à SOCINE e INTERCOM. Também atua como pesquisador de conteúdo, arquivos e personagens para produções audiovisuais e podcasts, além de ser membro da PAVIC - Pesquisadores de Audiovisual, Iconografia e Conteúdo. Atualmente, sua pesquisa foca nos limites éticos e criativos do uso da Inteligência Artificial Generativa em documentários.

Lucas Ravazzano

Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Relações Públicas e Marketing pela Universidade Católica do Salvador (UCSAL), com Mestrado e Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (PósCom/UFBA).

Mateus Costa de Oliveira

Graduado em Comunicação com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura (UFBA) e Mestre no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Culturas Contemporânea (Póscom), da Universidade Federal da Bahia, com dissertação intitulada *O impeachment de Dilma Rousseff no documentário: análise de aspectos internos de O Processo (2018), Democracia em Vertigem (2019) e Alvorada (2021)*.

Vitor da Costa Velloso

Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom/UFBA). Possui Mestrado em Artes, Culturas e Rituais Contemporâneos, pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal Fluminense (PPGS/UFF). Bacharel em Cinema – FACHA. Crítico de cinema, pesquisador de cinema brasileiro e montador.

CRÉDITOS

CINECLUBE NANOOK

Ciclo IX: Mal de Arquivo

COORDENAÇÃO GERAL: José Francisco Serafim

IDEALIZAÇÃO: Inajara Diz

CONCEPÇÃO: Nanook/LAF

PRODUÇÃO

Coordenação de Produção: Morgana Gama

Assistência de Produção: Sílvia Maurea Peixinho

Curadoria: LAF/Nanook

COMUNICAÇÃO

Planejamento de Comunicação: Sílvia Maurea Peixinho

REDES DIGITAIS

Social Media: Sílvia Maurea Peixinho

Newsletter: Sílvia Maurea Peixinho

DESIGN

Artes Gráficas: Bruno Silva

Logotipo: Alfredo Villas-Bôas (Sebáh)

MESAS

Produção das Mesas: LAF/Nanook

Palestra/Mediação: Lucas Ravazzano (mesas 1); Mateus de Oliveira e Vitor Velloso (mesa 2), Diana Reis (mesa 3) e Francisco Alves Junior (mesa 4)

Cadernos do CINECLUBE NANOOK (v. 5, n. 1)

Produção Editorial: Morgana Gama

Transcrição e adaptações: Ana Clara Nascimento

Revisão: Vitor da Costa Velloso

Diagramação: Renato Meira

AGRADECIMENTOS

José Francisco Serafim

Diana Reis

Morgana Gama

Bruno Silva

Vitor da Costa Velloso

Sílvia Peixinho

Renato Meira Filho

Liliane Mutti

Lucas Ravazzano Matos Batista

Facom/UFBA

Mateus Costa de Oliveira

Proext/UFBA

Francisco Alves Junior

Cadernos do Cineclube Nanook é uma publicação semestral vinculada ao projeto de extensão *Cineclube Nanook*. O projeto é realizado pelo Laboratório de Análise Fílmica (LAF), grupo de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (Póscom/UFBA) e teve o apoio financeiro da Pró-Reitoria de Extensão (Proext/UFBA) por meio do edital PAEX-Doc 2024-2025.

Realização



Apoio Institucional



Apoio Financeiro



PROEXT