



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II –
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

RAFAEL WANDRATSCH URBAN

A CONSTRUÇÃO DA RESISTÊNCIA COLETIVA EM A CLASSE ROCEIRA (1985):
DOCUMENTÁRIO EM ALIANÇA AOS MOVIMENTOS SOCIAIS NO PERÍODO DA
TRANSIÇÃO DEMOCRÁTICA NO PARANÁ

CURITIBA/PR, 2021

RAFAEL WANDRATSCH URBAN

A CONSTRUÇÃO DA RESISTÊNCIA COLETIVA EM A CLASSE ROCEIRA (1985):
DOCUMENTÁRIO EM ALIANÇA AOS MOVIMENTOS SOCIAIS NO PERÍODO DA
TRANSIÇÃO DEMOCRÁTICA NO PARANÁ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Linha de Pesquisa Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio

CURITIBA/PR, 2021

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Urban, Rafael Wandratsch

A construção da resistência coletiva em A classe roceira (1985): documentário em aliança aos movimentos sociais no período de transição democrática no Paraná./ Rafael Wandratsch Urban, 2021.
207f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)

Orientador : Profº Drº Eduardo Tulio Baggio.

1.Documentário. 2. Ditadura civil-militar. 3. Movimentos Sociais. 4.Gênese do MST no Paraná. 5.Cinema paranaense. 6. Processo criativo. I. Universidade Estadual do Paraná.

CDD : 791.43



MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
ATA DO EXAME DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos dezessete (17) dias do mês de dezembro de 2021, omestrando **Rafael Wandratsch Urban**, pertencente ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – e vinculado à linha de pesquisa (2): Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo, apresentou a sua dissertação intitulada **“A Construção da Resistência Coletiva em A Classe Roceira (1985): documentário em aliança aos movimentos sociais no período da transição democrática no Paraná”**, aos membros de sua banca avaliadora. Os trabalhos foram iniciados às 10h00, pelo presidente da banca, Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio, mediante o processo de videoconferência, respeitando o protocolo de isolamento social instituído no país devido à pandemia do novo coronavírus. Após a exposição do mestrando, os membros da banca iniciaram a arguição. Encerrados os trabalhos, às 12h35 horas, os examinadoras reuniram-se para deliberação e avaliação cujo resultado é pela:

APROVAÇÃO REPROVAÇÃO

Observações:

Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio – Presidente da Banca (PPG-CINEAV)

Profa. Dra. Rosane Kaminski – Membro Interno (PPG-CINEAV)

Profa. Dra. Patrícia Furtado Mendes Machado – Membro Externo (PUC/Rio)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os interlocutores e interlocutoras, entre realizadoras e pesquisadores, que compartilharam seus textos, ideias e filmes para que esse projeto fosse possível e, em particular, à Berenice Mendes pela generosidade com que partilhou suas ideias e trabalhos;

Agradeço à Patrícia Machado e Rosane Kaminski pelas pontuações atentas na leitura do texto desde sua fase embrionária, quando ainda havia muito trabalho pela frente;

Ao meu orientador, Eduardo Tulio Baggio, por sempre me estimular a seguir, depositando fé quando mesmo eu não tinha esperança, em circunstâncias de realização adversas e que encaminharam o trabalho para uma pesquisa a partir de acervos acessíveis à distância; e em seu nome ao grupo de docentes que fez ser possível o PPG CineAv;

Agradeço à minha família, nominalmente à minha mãe, Jeanine Wandratsch, com quem aprendi a possibilidade de alteridade;

À minha companheira, Amaranta Cesar, por sua generosidade na interlocução e presença luminosa, amorosa e constante neste trabalho e vida;

Por fim, agradeço e dedico este trabalho à minha avó, Nelly Frederico Wandratsch, sobrevivente da Covid-19, que perdeu, em julho de 2020, seu esposo (e meu avô), o militar aposentado Fernando Wandratsch Filho, vítima da Covid-19 e de um governo militarizado que priorizou o poder, desacreditou a vacinação e ceifou vidas.

epígrafe

I

Nesse ponto de vista se assenta todo o universo em sua vastidão infinita, todas as ações do homem, todo o tempo passado e o porvir. Um ponto de vista é a aberração da nossa existência efêmera no cosmos. Nossa única posse, absolutamente original e sem precedentes. O que nos faz verdadeiramente iguais em direitos.

Lucrecia Martel¹

II

Onde sopram os ventos do esquecimento, a volta de tempos de horror é sempre possível.

Teresa Urban²

III

Pois a terra é de todos. Ela é livre sem patrão.

Ademar Bogo³

¹ Trecho publicado em Martel (2013).

² Em seu livro 1968: Ditadura Abaixo (URBAN, 2008, p. 232). A frase é dita no seguinte contexto: “[...] essas histórias [da ditadura militar] devem ser conhecidas e não esquecidas; os mortos devem ser homenageados, e não apagados da memória; os responsáveis devem ser punidos e não perdoados. Onde sopram os ventos do esquecimento, a volta de tempos de horror é sempre possível”.

³ Na canção Prisão da terra, em trecho reproduzido a partir do livro Sem-terra: as músicas do MST (MOVIMENTO SEM TERRA; CAMPOS, 1996, p. 56).



Figura 1: *Brasil, doce Brasil* (Curitiba).

Fonte: João Urban (1972)

RESUMO

Esta pesquisa se interessa pelo contexto do surgimento de documentários engajados a movimentos sociais no Paraná, produzidos a partir de 1974 – primeiro ano do governo Geisel, em que o país veria os indícios iniciais de uma distensão política que culminou em 1988, ano da promulgação da Nova Constituição, a qual fortaleceu as bases para o debate social da redemocratização. Tomando como objeto *A classe roceira* (1985), de Berenice Mendes, que trata do surgimento do Movimento de Trabalhadores Sem Terra (MST) no Paraná, parte-se da premissa de que o cinema é agente ativo na história. Por isso, interessa investigar como *A classe roceira*, enquanto obra e fenômeno, alia-se às forças e formas de reorganização popular da sociedade paranaense no período de redemocratização do País. Nesta análise, orbitam, fundamentalmente, as reflexões de três pensadores: 1) A perspectiva crítico-política de Jean-Claude Bernardet a respeito do documentário brasileiro; 2) O conceito de cinema engajado tal como pensado pela pesquisadora francesa Nicole Brenez; 3) Os pressupostos metodológicos formulados pelo chileno Patricio Guzmán, a partir de sua experiência como realizador, e sua ênfase na ideia de que é o enfrentamento histórico que guia todo processo criativo em documentário.

Palavras-chave: documentário; ditadura civil-militar; movimentos sociais; gênese do MST no Paraná; cinema paranaense; processo criativo.

ABSTRACT

This research is interested in the context of the emergence of documentary films engaged with social movements in estate of Paraná, southern Brazil, produced from 1974 – the first year of the Geisel government, in which the country would see the initial signs of a political distension that culminated in 1988 with the promulgation of the New Constitution, which strengthened the bases for the social debate on redemocratization. Taking as object *A Classe Roceira* (1985), by Berenice Mendes, a short film that deals with the emergence of the Landless Workers Movement (MST) in Paraná, cinema is analyzed as an active agent in history. In this sense, the aim of this research is to investigate how *A Classe Roceira*, as a work and a phenomenon, is allied to the forces and forms of popular reorganization of Paraná society in the period of redemocratization of Brazil. In this analysis, fundamentally, the reflections of three authors orbit: 1) Jean-Claude Bernardet's critical-political perspective on Brazilian documentary; 2) The concept of engaged cinema as conceived by French researcher Nicole Brenez; 3) The methodological assumptions formulated by the Chilean Patricio Guzmán, based on his experience as a filmmaker, and his emphasis on the idea that it is the historical confrontation that guides every creative process in documentary.

Keywords: documentary; civil-military dictatorship; social movements; origins of the Landless Workers Movement (MST) in Paraná; cinema from Paraná; creative process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	<i>Brasil, doce Brasil</i> (Curitiba), fotografia de João Urban.....	5
Figura 2 –	A diagramação do texto do crítico Francisco Alves dos Santos destaca os retratos de três artistas – o poeta Paulo Leminski e os realizadores Sylvio Back e Berenice Mendes.....	20
Figuras 3-5 –	Imagens de crianças japonesas vitimizadas em <i>Hiroshima-Nagasaki, August 1945</i> , que restituem a perspectiva humana ao imaginário militar da bomba atômica.....	29
Figura 6 –	Exemplar 495 da Revista <i>Veja</i> – de março de 1978, com a capa dedicada à Anistia – é registrado em um aterro no entorno de Curitiba....	33
Figuras 7-18 –	Reinoldo Atem (publicitário), Ana Lange (socióloga), Leo Kessel (matemático), Luiz Alberto Manfredini (jornalista), Paulo Sá Brito (economista), Lígia Mendonça (socióloga), Reinoldo Atem (publicitário), Silvia Pires (economista), Maria Albuquerque Sá Brito (pedagoga), Edésio Passos (advogado) e Walmor Marcelino (jornalista) em cena.....	36
Figuras 19 e 20 –	Passeata pela Anistia (1979) em Curitiba. Frames de <i>Pela porta verde</i> (1980).....	38
Figura 21 –	Homero de Carvalho (de óculos) na rodagem de <i>Palavra de ordem</i>	40
Figura 22 –	A procissão que acompanha o velório de Ângelo Kretã.....	41
Figura 23 –	Ângelo Kretã e família em cena registrada em 1978 em <i>Terra dos índios</i> (1979), de Zelito Viana, retomada no Globo Repórter <i>Lamento por um cacique</i> (1980), de Valêncio Xavier.....	42
Figura 24 –	Balbina Kretã, mãe do cacique Ângelo Kretã, em depoimento em <i>Mato eles?</i> , em que nomeia os responsáveis pela execução do atentado a seu filho.....	44
Figura 25 –	Página dupla do livro <i>1968 – Ditadura abaixo</i> , em que Teresa Urban, que fora acadêmica de jornalismo da UFPR, apresenta, em quadrinhos desenhados por Guilherme Caldas, a sua interpretação da tomada da reitoria, em 14 de maio de 1968, com a derrubada do busto do reitor e ex-ministro da Educação Suplicy.....	47
Figuras 26	Busto do reitor Suplicy derrubado por estudantes, respectivamente, em	

e 27 –	duas ocasiões – em 14 de maio de 1968 e em 01 de abril de 2014, na “descomemoração” dos 50 anos do golpe civil-militar.....	48
Figura 28 –	José Ferreira Lopes, então estudante de Medicina da UFPR e mais tarde conhecido como Dr. Zequinha, empunha um estilingue carregado com bolinhas de gude contra a repressão militar montada a cavalo, na batalha do Centro Politécnico, no domingo 12 de maio de 1968, em defesa do ensino público gratuito.....	49
Figura 29 –	Carta Convite para a inauguração da Cinemateca do Museu Guido Viaro.....	52
Figuras 30- 33 –	Frames de <i>Atenção realidade</i> (1979) acompanhados de frases da música <i>Sonhando contigo</i> – jovens dançam em uma boate; o exemplar 495 de 01 de março de 1978 da Revista Veja em um lixão; um trator com garra move lixo destrói resíduos; um ator com terno e cartola caminha no Lixão da Caximba em direção à câmera.....	54
Figuras 34- 37 –	Frames de <i>Atenção realidade</i> (1979) – créditos iniciais montados na torre com a programação cultural da cidade que funcionava na Rua XV; entre os citados, Berenice Mendes (Bere), Homero de Carvalho, Lu Rufalco e José Roberto Braga Portella (Peninha). Aos demais, coube a última tela – “E povo de Curitiba”.....	56
Figura 38 –	Recorte de reportagem, na qual Berenice Mendes aparece em imagem atrás da câmera durante o curso com Noilton Nunes, em texto assinado por Francisco Alves dos Santos, no Diário do Paraná, e publicada na edição de 03 de agosto de 1979.....	59
Figuras 39- 41 –	A “cidade sorriso”, na narrativa oficial de <i>A escala do homem</i> (1982), reflete um projeto de renovação urbanística que maquiava as contradições sociais.....	62
Figura 42 –	Cineastas da “Geração Cinemateca”. Da esquerda para a direita, Peter Lorenzo, Gisele Mendes, Josina Melo (agachada), Beto Carminatti, Fernando Severo, José Roberto Braga Portella (o “Peninha”), Lu Rufalco, Homero de Carvalho, Berenice Mendes, João Knijnik*, Rui Vezaro (1985).....	67
Figuras 43 e 44 –	Dois frames de <i>Comunidades Rurbanas</i> , de sequências retomadas em <i>A escala do homem</i> , com depoimento do então prefeito Jaime Lerner a	

	respeito de seu projeto nem lá nem cá de bolsões de contenção do êxodo rural, com os trabalhadores sujeitados a compor o quadro em segundo plano.....	70
Figuras 45- 47 –	Três frames de <i>Londrina</i> (1984), de Mendes – em um plano com zoom out, trabalhadores do campo são filmados em uma propriedade no entorno da área urbana da cidade de Londrina, no Norte do Paraná, que vai sendo revelada ao fundo.....	71
Figuras 48- 50 –	Três frames dos créditos de <i>Londrina</i> e sua extensa lista de patrocinadores, entre empresas e órgãos estatais.....	72
Figuras 51- 53 –	Três frames de <i>Londrina</i> (1984), de Mendes – em outro plano com zoom out, um trator operado por um homem arranca um pé de café, representando o fim do ciclo cafeeiro, o que vai levar ao êxodo rural e ampliar a concentração das grandes propriedades de terra.....	75
Figuras 54- 56 –	Três frames de <i>Londrina</i> (1984) – Um trator arranca um pé de café na imagem, enquanto a geógrafa Nakagawa diz – “o Governo Federal começa a implementar o processo de erradicação do café”; uma criança corre para fora do campo – “Toda essa área rural começa a se esvaziar, a política de grãos trazendo o predomínio do capital urbano e industrial sobre o agrário”; um homem encara a câmera – “começa a implementar um modelo onde o pequeno perde cada vez mais em relação aos grandes”.....	76
Figuras 57 e 58 –	Frames do curta <i>O foguete Zé Carneiro</i> , dirigido por Berenice Mendes.....	79
Figura 59 –	Convite para embarcar na estreia do curta <i>O foguete Zé Carneiro</i> no Cine Groff (e também na campanha pelas diretas).....	79
Figuras 60- 62 –	Frames da sequência inicial do média <i>A classe roqueira</i> , dirigido por Berenice Mendes, apresentam a imensidão das terras no Sudoeste vistas desde um carro em movimento (fig. 49) e também filmadas sobre um tripé (figs. 48 e 50).....	81
Figuras 63 e 64 –	Imagens do MST no dia da fundação do monumento à Guerra de Porecatu, no acampamento Herdeiros da Luta, em Porecatu, Norte do Paraná.....	84
Figura 65 –	Área no Sudoeste em disputa na Revolta dos Posseiros, nos anos 1950 –	

	da Gleba Missões e parte da Gleba Chopim –, coincide com a região retratada em <i>A classe roqueira</i>	85
Figuras 66 e 67 –	Os pequenos proprietários de terra e vencedores da Revolta dos Posseiros com espingardas e facões ao alto em Francisco Beltrão (fig. 53); os pequenos proprietários de terra destroem os acervos das empresas espoliadoras, jogando na rua e rasgando notas promissórias (fig. 54).....	86
Figuras 68 e 69 –	À esquerda, a mesa coordenadora do 1º Congresso Nacional dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, em Curitiba, em Janeiro de 1985; à direita, o pôster dessa edição.....	87
Figuras 70 e 71 –	Frames de <i>A classe roqueira</i> – telas de apoios à produção e agradecimentos, que envolvem entes estatais, como a Secretaria da Agricultura do Paraná – SEAG, e mais uma vez a Cinemateca do Museu Guido Viaro.....	93
Figuras 72 e 73 –	Frames de <i>Igreja da Libertação</i> , de Silvio Da-Rin, filmados no mesmo contexto, momento e locais de <i>A classe roqueira</i>	94
Figuras 74-76 –	Frames de <i>A classe roqueira</i> (1985), Berenice Mendes – o comício que reuniu acampados em Cascavel também aparece na parte final de <i>A classe roqueira</i>	94
Figura 77 –	O diretor de fotografia Flávio Ferreira, com a câmera Éclair em mãos, ao lado da diretora Berenice Mendes na rodagem de <i>A classe roqueira</i>	96
Figuras 78-80 –	Frames de <i>A classe roqueira</i> ; no plano sequência em que os agricultores são apresentados, em marcha supervisionada pela polícia militar rodoviária. I. Os policiais encaram a câmera; II. Um homem negro é o primeiro da marcha a encarar a câmera; ele está à frente de um grupo com outras quatro pessoas, que neste frame estão fora de quadro; III. Aparecem os primeiros guarda-chuvas, dois violões e uma pessoa que não veste calças compridas, mas uma saia vermelha.....	98
Figuras 81-83 –	Frames de <i>A classe roqueira</i> – I. Um homem segura a bandeira do Brasil e fala para a câmera e em voz alta: “Reforma Agrária”; II. Protagonizando a cena, uma mulher de blusa rosa sobre a cabeça grita: “É a procissão da fome”; III. Um homem espera a chegada do carro com o intuito de fotografar sem câmera a equipe de filmagem.....	99

Figuras 84- 86 –	<i>Frames de A classe roceira</i> – I. Um homem dá sinal de positivo, interagindo com a câmera; II. Um homem coloca o punho em riste; III. Um mulher com o punho em riste; ao seu lado, homem com roupa com motivos da bandeira da Alemanha; ao fundo, a segunda bandeira do Brasil presente na sequência.....	100
Figuras 87 e 88 –	<i>Frames de A classe roceira (1985)</i> – I. O grupo de garotos que abre a passeata; II. O garoto à frente apressa o passo para acompanhar o carro que filma, mas o interesse do plano cinematográfico previsto prevalece e ele sai de quadro.....	100
Figuras 89 e 90 –	<i>Frames de A classe roceira (1985)</i> – a Opala Caravan que encerra o plano sequência é seguida, na montagem, pelas pernas dos agricultores que, em vista ampliada e caminhando na direção da lente, parecem passar por cima do aparato policial.....	101
Figura 91 –	Frame de <i>A classe roceira</i> – os sem-terra filmados de frente pela primeira vez no filme em marcha à sede do INCRA, em Francisco Beltrão; à esquerda o garoto que tentou acompanhar a câmera no plano sequência acena com o braço direito.....	102
Figuras 92- 93 –	<i>Frames de A classe roceira</i> – os sem-terra na marcha a caminho da sede do INCRA, em Francisco Beltrão, onde a polícia esperava com cassetetes.....	103
Figuras 94- 96 –	<i>Frames de A classe roceira</i> – os sem-terra e a polícia frente a frente em Francisco Beltrão, mediados pelo hino nacional brasileiro. Na imagem à direita, entre o homem de terno bege e o homem de blusa azul clara que encaram os policiais, está o garoto que liderava a marcha.....	103
Figuras 97- 99 –	<i>Frames de A classe roceira</i> – as crianças vão ganhar protagonismo no filme, o que é antecipado nessa cena, em que entoam o hino nacional a plenos pulmões.....	103
Figura 100 –	Frame de <i>A classe roceira</i> – a cartela com o título do filme.....	104
Figuras 101 -103 –	<i>Frames de A classe roceira</i> – a lona; a lona da moradia provisória sendo ajustada pelo agricultor; o agricultor acendendo a sua chapa de fogão a lenha.....	105
Figuras 104	<i>Frames de A classe roceira</i> – a moradia de uma família é vista desde um	

e 105 –	plano aberto a um próximo, num movimento de plano-sequência que leva ao incômodo da personagem.....	106
Figuras 106	Frames de <i>A classe roceira</i> – o varal com a fumaça, o acampamento e a paisagem da região ao fundo; um homem com a cuia de chimarrão na mão; duas mulheres carregam baldes de água e crianças acompanham a filmagem no segundo plano; uma criança e um bebê brincam na intimidade do quarto.....	107
a 109 –		
Figuras 110	Frames de <i>A classe roceira</i> – Os momentos inicial e final do depoimento de Celestino, coordenador do acampamento Chopinzinho, feito em plano-sequência com zoom-in.....	108
e 111 –		
Figuras 112	Frames de <i>A classe roceira</i> – Retratos para a câmera em sequência com a música <i>Alô Presidente</i> , no acampamento Salto do Lontra. O homem com o filho é um tema evocado na letra da canção.....	109
e 113 –		
Figuras 114-116 –	Frames de <i>A classe roceira</i> – Um grupo de garotos brincam de arar a terra, acompanhados em dois planos – aberto (fig. 94) e, depois (figs. 95 e 96), em plano americano em seguimento.....	109
Figuras 117	Frames de <i>A classe roceira</i> – Entre as crianças que acompanham o número musical <i>Alô presidente</i> , uma delas tem brincos e batom nos lábios.....	110
e 119 –		
Figura 120	Frame de <i>A classe roceira</i> . O filme de Berenice Mendes é permeado por quatro canções. Nos créditos, “A grande esperança” é citada como hino do MST.....	111
–		
Figura 121	No longa <i>Terra para Rose</i> , de Tetê Moraes, o coletivo canta <i>A classe roceira</i>	112
–		
Figuras 122	Frames, respectivamente, de <i>A classe roceira</i> e <i>Terra para Rose</i>	113
e 123 –		
Figura 124	Frame de <i>A classe roceira</i> – Um garoto de frente à câmera canta à capela <i>No colo da fome</i>	113
–		
Figura 125	Frame de <i>A classe roceira</i> – reforçando a dimensão coletiva, <i>No colo da fome</i> passa a ser cantado na voz do grupo.....	115
–		
Figura 126	Frames de <i>A classe roceira</i> – no decorrer da canção <i>No colo da fome</i> , a montagem recupera os retratos coletivos.....	116
e 127 –		

Figuras 128 e 129 –	Frames do média <i>A classe roceira</i> – em um corte brutal, a narrativa vai nos transportar do coletivo que resiste e sobrevive à fome ao mundo do coronel da sociedade patriarcal e herança escravocrata.....	117
Figura 130 –	Reprodução de trecho da reportagem <i>Reforma – Richa não dá folga ao Incra</i>	119
Figuras 131-133 –	Frames do média <i>A classe roceira</i> – sem-terra encenam abordagem de veículo para o média, que retoma a perspectiva de dentro do carro.....	120
Figuras 134-136 –	Frames do média <i>A classe roceira</i> – agricultor entrega panfleto a membro da equipe do filme.....	121
Figuras 137 e 138 –	Frames do média <i>A informação no acampamento: agricultores sem terra x imprensa</i> . I. A comunidade do acampamento Marmeleiro se prepara para assistir reportagem do Programa Realidade; II. A comunidade assiste à reportagem, gravada no próprio acampamento.....	122
Figuras 139 e 140 –	Frames do média <i>A informação no acampamento- agricultores sem terra x imprensa</i> - O média filma a projeção na tevê de uma reportagem do Programa Realidade, de 1985; os mapas apresentados mostram área que coincide com a retratada em <i>A classe roceira</i> (1985).....	123
Figuras 141 e 142 –	Frames do média <i>A informação no acampamento: agricultores sem terra x imprensa</i> . Reportagem televisiva sobre acampados no Paraná é apresentada em tevê de tubo e acampados a assistem coletivamente.....	124
Figuras 143 e 144 –	Frames do média <i>A informação no acampamento: agricultores sem terra x imprensa</i> . (tc 21-42; 13-51). I. Teresa Urban (à dir.) e agricultores escutam trecho de gravação de rádio; II. Teresa e agricultor do acampamento da Fazenda Anoni, em Marmeleiro, agora vestindo camiseta do MST, debatem o papel da imprensa.....	125
Figuras 145 e 146 –	Frames de <i>Um dia na vida do acampamento</i> – À esquerda Nelson (de boné) e Gilmar (câmera), os membros do MST que assumiram entrevista e câmera, em imagem still reproduzida na abertura. À direita, acampados de Marmeleiro cantam o hino <i>A classe roceira</i> (A grande esperança).....	126
Figura 147 –	Reprodução de nota de jornal anunciando a estreia de <i>A classe roceira</i> , em 12 de dezembro de 1985.....	130
Figura 148	Berenice Mendes dá entrevista no Cine Groff no dia da estreia de <i>A</i>	

–	<i>classe roceira</i>	131
Figura 149	Recorte de documento registrado na base de dados do SNI.....	136
–		
Figuras 150 e 151 –	Folder de <i>A classe roceira</i> localizado em dossiê da Polícia Militar do Paraná sobre encontro de sindicalistas e sem-terra em 1986, no qual o filme foi exibido.....	139
Figura 152	Filhas e filhos de agricultores sem-terra em acampamento do MST no Centro Cívico, em Curitiba, na década de 1980.....	143
–		

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1. A SITUAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO NO PARANÁ ENTRE 1974-1988	31
2. BERENICE MENDES, A GERAÇÃO CINEMATECA E AS QUESTÕES URBANAS	45
2.1. A FORMAÇÃO POLÍTICA ENTRE OS CINECLUBES E O LEGADO DE RESISTÊNCIA DA UFPR.....	45
2.2 UM CURSO NA CINEMATECA E O COMEÇO DA TRAJETÓRIA COMO CINEASTA.....	50
2.3 ANTES DO SUDOESTE, EXPANSÃO AO NORTE: A QUESTÃO DA TERRA EM <i>LONDRINA</i> (1984).....	70
3. A CLASSE MÉDIA ENCONTRA A CLASSE ROCEIRA: ALIANÇA TÊNUE ENTRE A PERSPECTIVA URBANA E A VIVÊNCIA DO CAMPO	79
3.1 ANTES CHEGAR AOS SEM-TERRA: UMA INTRODUÇÃO AOS CONFLITOS NO NORTE E SUDOESTE.....	80
3.2 NO ENCONTRO DE CLASSES, O MAIS TRADICIONAL PROBLEMA BRASILEIRO.....	88
3.3 A CLASSE CINEMATOGRAFICA ENCONTRA A CLASSE ROCEIRA NO SUDOESTE.....	94
3.4 AQUELA GRANDE PANORÂMICA NO ENCONTRO COM OS SEM-TERRA.....	96
3.5 A CLASSE ROCEIRA.....	104
3.6 O DISCURSO DAS LIDERANÇAS NA VOZ FALADA E ENTOADA.....	107
3.7 CANÇÕES: A ENERGIA DA LUTA.....	111
3.8 ENTRE A CLASSE FAZENDEIRA E A CLASSE ROCEIRA, A PERSPECTIVA DO CARRO.....	116
3.9 A CLASSE ROCEIRA: ESPAÇOS E TEMPORALIDADE DE RECEPÇÃO.....	127
3.10 A ESTREIA DE A CLASSE ROCEIRA EM CURITIBA.....	129
3.11. A CLASSE ROCEIRA ATENDO PÉ NA TERRA.....	133
CONCLUSÃO	140

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FILMOGRÁFICAS.....	144
ANEXO 1 – O DOCUMENTÁRIO NO PARANÁ – 1964-1988, UM LEVANTAMENTO.....	159
ANEXO 2 – ENTREVISTA COM BERENICE MENDES.....	164

INTRODUÇÃO

Quando ocupamos aquela terra, paramos de morrer...

Domício⁴, Sem Terra do Assentamento Ireno Alves, MST, antiga Fazenda Giacometti, Rio Bonito do Iguaçu, Sudoeste do Paraná

A jornalista Teresa Urban⁵ (1946-2013) foi militante na Ação Católica e em grupos de resistência à ditadura militar, como a AP (Ação Popular) e a Polop (Política Operária). Presa no final da década de 1960, exilou-se no Chile entre 1970 e 1972. Depois de liberar-se do cárcere da ditadura civil-militar brasileira⁶, tornou-se voz ativa para denunciar os horrores do período. Ao testemunhar à Comissão Nacional da Verdade, em 2012, incomodada com o tempo restrito que lhe fora dado, ela disse o seguinte:

A restauração da verdade exige um método e sistema que de fato eu não consegui ver aqui; me pareceu muito mais uma tribuna livre, necessária porque as dores e as memórias são importantes, mas eu de fato gostaria de fazer algumas considerações, que vão demandar um pouco mais de tempo, a respeito de qual seria o método adequado para fazer uma organização de tal natureza e em tal tempo previsto, num País deste tamanho. Então eu me proponho a colocar estas considerações metodológicas por escrito como sugestão. Eu fiz um livro sobre 1968 para meninos e que foi uma experiência que me ensinou bastante sobre como organizar a informação de tal maneira que o nexos entre o que já aconteceu e o que está acontecendo se estabeleça. (URBAN, 2012).

Seu pensamento vem acompanhando o desenvolvimento deste trabalho – que originalmente e antes da pandemia se dedicaria à realização e análise de processo de um filme documentário biográfico sobre Teresa e seus três irmãos – Antônio Edison, professor universitário e especialista em Sistemas da Informação, João Aristeu, fotógrafo, e Maria de Lourdes, socióloga.

⁴ Em depoimento a CALDART (2001, p. 207).

⁵ Jornalista e ambientalista curitibana, Teresa virou sinônimo da defesa da democracia no Paraná. Em 2015, ela foi homenageada postumamente ao nomear a “Comissão Estadual pela Verdade do Paraná – Teresa Urban”. “Ela foi uma histórica lutadora contra as graves violações aos direitos humanos; Teresa Urban, militante social, ambiental e política que foi até o fim da vida uma combatente incansável na luta pelos direitos humanos no Paraná e no Brasil”, justificou Márcio Kieller, um dos responsáveis pela homenagem. Entre seus livros, destaca-se 1968: Ditadura abaixo, ao qual ela se refere, quadrinho autobiográfico publicado em parceria com o ilustrador Guilherme Caldas. Teresa é minha prima em segundo grau.

⁶ Opto pelo termo “civil-militar” uma vez que faz menção àqueles que se omitiram, silenciaram, foram beneficiados e co-agenciaram os horrores protagonizados pelos militares. “A ditadura jamais foi apenas ‘militar’, mas contou com um importante apoio civil, em particular entre setores do empresariado que financiavam diretamente operações de repressão” (LEITE E AGUIAR; LISSOVSKY; 2018, p. 66).

Teresa Urban, eu descobri no percurso desta pesquisa, participou da equipe de realização⁷ de dois documentários junto às origens do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra no Paraná: *A informação no acampamento: agricultores sem terra x imprensa* (26') e *Um dia na vida do acampamento* (42'). Ambos realizados em 1986, tiveram a participação dos acampados da Fazenda Anoni, em Marmeleiro, sudoeste paranaense.

O caminho que me leva a esses dois filmes, que não são mencionados nas pesquisas sobre cinema paranaense a que tive acesso, começa quando me deparei com um texto de setembro de 1985 do crítico Francisco Alves dos Santos. Neste artigo, intitulado *Vídeo sem susto* e publicado no Correio de Notícias, Santos aproveita o ensejo da I Mostra Paranaense do Vídeo Cultural Independente, a ser realizada em outubro daquele ano na Cinemateca do Museu Guido Viaro, para tratar das primeiras realizações em vídeo no estado. “O vídeo já não mete medo aos cineastas” – ele explica. (SANTOS, 1985a, p. 21). Apesar de não fazer menção no texto, Santos era o atual diretor da Cinemateca, onde havia trabalhado como o primeiro secretário geral desde o ano de sua fundação, 1975 na mesma época em que escreveu seus primeiros textos sobre o cinema paranaense⁸. (TAVARES, 2005, p. 63). Em determinado momento do artigo no Correio de Notícias, Santos faz um panorama da produção documental – do Super 8 dos anos 1970 ao vídeo de 1985, ano da publicação do artigo:

[...] estes realizadores parecem portadores de uma consciência crescente sobre a função social, política e cultural da imagem em movimento. Assim como o documentário superoito dos setenta como que mapeou as manifestações culturais do litoral, e a dura realidade do homem litorâneo paranaense, ou a vivências e as inquietações do homem nortista paranaense, assim como o 16mm registrou a problemática indígena paranaense, as reivindicações operárias e sociais, as contusões políticas da repressão pós-64, os trabalhos em vídeo de agora se voltam igualmente para a realidade paranaense de hoje, como por exemplo, a questão da terra, o despertar da consciência feminina, ou ainda os anseios democráticos, os gestos solidários, como também as manifestações da sociedade organizada como um todo. (SANTOS, 1985a, p. 21)

⁷ A equipe de pesquisa e coordenação do projeto responsável por ambos os filmes foi composta por Anselmo Faria, Cila Schulman, Cláudia Coleman, Liliana Lavoratti, Luiz Bargmann, Ricardo de Oliveira, Teresa Urban e Yolanda Costa.

⁸ Em 2005, ele publicaria o Dicionário de cinema do Paraná (SANTOS, 2005).



Figura 2: A diagramação do texto do crítico Francisco Alves dos Santos destaca os retratos de três artistas: o poeta Paulo Leminski e os realizadores Sylvio Back e Berenice Mendes.
 Fonte: Santos (1985a)

Depois de apresentar esse horizonte, cujos filmes evocados são hoje, em sua maioria, pouco acessíveis ou conhecidos, Francisco Alves dos Santos (1985a) cita nominalmente dois trabalhos em torno da questão da terra. O primeiro, que ele identifica como “A luta das mulheres no campo”, é, na verdade, *Companheiras de luta*⁹ (1985), uma produção do Centro de Formação Urbana Rural Irmã Araújo (Cefuria), que registra o depoimento de mulheres que participaram do primeiro Congresso Nacional dos Trabalhadores Sem Terra, realizado em Curitiba em janeiro de 1985. Entre as depoentes, como lembra Santos, está Elizabeth Teixeira, agricultora, militante paraibana das Ligas Camponesas e protagonista de *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, considerado por Jean-Claude Bernardet (2003) um divisor de águas do documentário brasileiro. O segundo filme mencionado por Santos, e dirigido por Celso Maldos e Lilita Lavoratti, é *Ocupação da Fazenda Anoni* (1983), “que é o resgate da história da ocupação desta fazenda, no sudoeste paranaense”¹⁰.

Ao pesquisar mais informações a respeito do filme de Maldos e Lavoratti, me deparei com a dissertação *O MST em documentários e no Jornal Nacional*, de autoria de Caio Pompeia Ribeiro Neto, que menciona três filmes realizados a partir da experiência de

⁹ O Centro de Documentação e Biblioteca Popular – Cedoc, do Cefuria, aponta uma cópia do trabalho em VHS em seu acervo, ver Cefuria ([19--?])

¹⁰ Localizada em Marmeleiro, no Paraná, ela tem nome semelhante à Fazenda Annoni, localizada em Sarandi, no Rio Grande do Sul, cuja ocupação, em outubro de 1986, é tematizada no longa-metragem documental *Terra para Rose* (1987), de Tetê Moraes.

colaboração entre profissionais do audiovisual e acampados e assentados, dois deles realizados no Paraná. (RIBEIRO NETO, 2009). O mais antigo deles¹¹, *Um dia na vida do acampamento*, nomeia entre as diretoras tanto Liliana Lavoratti como Teresa Urban. Em uma panorama mais amplo, Ribeiro Neto (2009) também cita *A informação no acampamento: agricultores sem terra x imprensa* (1986), outro filme realizado no mesmo contexto e no qual as duas participam novamente, creditadas como pesquisadoras (ambos filmes citados anteriormente aqui).

Com essas informações em mãos, entrei em contato com Lavoratti, que está justamente escrevendo há alguns anos uma bibliografia sobre Teresa Urban, falecida em junho de 2013. Em conjunto com Lavoratti, fizemos alguns contatos, tanto com um participante de um dos filmes, Celso Maldos, como com militantes do MST. Alguns dias depois, Lavoratti descobriu que o Arquivo Rádio e Televisão da Unicamp tinha cópias digitalizadas dos três filmes; e, menos de um dia depois, tínhamos acesso a um drive¹² com os arquivos dos filmes. As cópias foram incorporadas ao acervo da universidade graças à participação dos trabalhos no Concurso Nacional de Vídeo da Terra¹³, de 1987, no qual *A informação no acampamento: agricultores sem terra x imprensa* recebeu o Prêmio Prefeitura Municipal de Campinas e *Ocupação da Fazenda Anoni*, de Maldos e Lavoratti, uma menção honrosa. Lavoratti, ao assistir este pela primeira vez em quase quarenta anos, comentou comigo pelo telefone: “Caramba, é a minha voz, sou eu que narro o filme!” (informação verbal)¹⁴.

Acredito que a pesquisa ativa a possibilidade de retomar filmes e histórias porventura esquecidas, até mesmo para os realizadores, além de fazer uma ponte entre passado e presente que oferece uma perspectiva renovada ao contexto de produção local. Não se trata aqui de interrogar mais uma vez se o cinema do Paraná existe (parafraseando Sylvio Back¹⁵), mas de

¹¹ O outro filme realizado no Paraná nestes moldes de cooperação entre profissionais do audiovisual e acampados citado por Ribeiro Neto (2009) é *Uma luta de todos* (2000), com coordenação de Berenice Mendes, Fernanda Pompeu, Lu Rufalco, Mauro Zanatta, Peter Lorenzo e Robilan Saiz.

¹² Agradeço à supervisora do Arquivo da Rádio e Televisão da Unicamp, Maria Cristina Ferraz, por facilitar o acesso aos filmes.

¹³ Promovido pelo Ministério da Reforma e do Desenvolvimento Agrário (MIRAD) e o Centro de Comunicação da própria Unicamp, ele foi realizado no centro de convenções da universidade entre 12 e 14 de agosto de 1987 (UNIVERSIDADE DE CAMPINAS, [20--?]).

¹⁴ Informação obtida em entrevista por telefone com Lavoratti (simultânea ao acesso ao arquivo do filme por Lavoratti) em 29 de setembro de 2020.

¹⁵ Back publicou o artigo *Cinema paranaense?* na revista *Panorama*, em março de 1967, e depois em livro, que abre com a seguinte frase: “Até hoje não vingou um longa-metragem sequer no Paraná”. (BACK, 1967). No ano seguinte, 1968, ele dirigiria seu primeiro longa, *Lance maior*, com amplo impacto nacional. Muitos anos mais tarde, Back escreveria, festejando a centralidade do seu trabalho em oposição ao que considerava um vazio do cinema local: “[...] Curitiba era famosa como palco que, ao longo de décadas, colecionara vasta cinematografia fantasma: projetos anunciados e jamais concretizados, após estrondosas “vaquinhas” arrecadando dinheiro do

enfrentar os filmes e acender as informações adormecidas que careçam de uma linha de pensamento que as apresente – deixando-as de algum modo mais acessível em um diálogo com as questões do agora. Assim, retomando as palavras do discurso de Teresa Urban à Comissão Nacional da Verdade, o esforço deste trabalho consiste em buscar estabelecer “o nexu entre o que já aconteceu e o que está acontecendo”.

Aprender com as lutas no cinema

A partir desta constatação, que tomo como motor para esta dissertação, decido constituir *A Classe Roceira* (1985, 29’), média-metragem de Berenice Mendes, como objeto privilegiado desta investigação que se dedica, além de analisar a obra em suas dimensões formais próprias, a estudar também a sua gênese, processo criativo e circulação, tentando reunir as diversas temporalidades e ações constitutivas deste filme que se tornou síntese das origens do MST no estado do Paraná. Partindo da premissa de que o cinema é agente ativo na história, me interessa aqui investigar como o filme dirigido por Berenice Mendes – que poderia ser definido como um documentário de ação direta que registra e participa de acontecimentos do seu tempo – engajou-se nas reorganizações populares da sociedade paranaense dos anos de 1974 a 1988.

Antes de me definir por esse caminho, busquei inventariar no cinema local a ação de algumas das principais movimentações sócio-políticas do período de transição democrática: a luta indígena, o sindicalismo e a construção do movimento de trabalhadores sem terra. No primeiro caso, me deparei com *Póstuma Kretã*, de Ronaldo Duque (1980); no segundo, com *Palavra de ordem*, de Homero de Carvalho (1979), que foi ainda o montador do filme de Mendes. Dada a ausência de uma filmografia organizada do Paraná no período da ditadura (1964-1985), foi imperativo realizar um levantamento da produção documental no Paraná destes anos. Iniciei a pesquisa nos acervos da Cinemateca de Curitiba – fundada em 1975 e maior repositório dedicado à produção local –, no Museu da Imagem e do Som do Paraná (MIS-PR), nos jornais disponíveis no acervo digitalizado da Biblioteca Nacional (em particular nos textos do Diário do Paraná), em catálogos de festivais, assim como em alguns levantamentos relevantes publicados em livro, como o *Dicionário de cinema do Paraná*, de

homem da rua e de empresários; encenações com câmera sem celuloide desfilando pela Rua XV, fingindo-se que se filmava; estreias canceladas com casa cheia porque a única cópia da suposta criatura teria pegado fogo minutos antes... Foi nesse cenário de descrédito histórico e ético que refundi o cinema paranaense, cujo único e último sucesso nacional remontava ao antológico documentário *Pátria Redimida* (1930), de João Baptista Groff (1987-1970), ainda hoje o exemplar sobrevivente com o melhor registro dos episódios sulistas das Revoluções de 30” (BACK, 2018, p. 216).

Francisco Alves dos Santos (2005), e o *Dicionário de filmes brasileiros – Curta e média-metragem*, de Antônio Leão da Silva Neto (2006), e em pesquisas acadêmicas – caso do artigo seminal de Denise Bottmann (1982), *Super-8 paranaense: elementos para uma história*, e da dissertação de Luciane Carvalho (2018), *A programação da cinemateca do Museu Guido Viaro (Curitiba, 1975-1985)*, e da tese *Mulheres no circuito de cinema em Curitiba entre 1976 e 1989*, de Ana França (2021). Além disso, entrevistas e diálogos com realizadores em atividade no período se fizeram também necessários e produtivos. Se, por um lado, uma entrevista que realizei com Berenice Mendes ganha centralidade e é mencionada textualmente, as trocas com Antonio Carlos Domingues, Beto Carminatti, Fernando Severo, Homero de Carvalho, Ingrid Wagner (do coletivo Irmãos Wagner¹⁶), João Urban, Liliana Lavoratti, Luiz Rettamozo, Nivaldo Lopes e Pedro Merege foram de interlocução relevante para uma compreensão mais ampla do período e permitiram acesso a diversas das obras; apoio que o trabalho também recebeu dos pesquisadores Celina Alveti, Denise Bottmann, Flavio Rocha, Francisco Alves dos Santos, Matheus Kerniski, Rosane Kaminski e Sandra Nodari.

Quando conversei sobre esta pesquisa com Francisco Alves dos Santos, crítico e documentarista, ele me disse: “Pelo que entendi, você quer tratar da resistência; dos filmes que combatiam a ditadura, que mostravam as contradições; que buscavam a abertura”. (informação verbal)¹⁷. Penso que ele tem razão. Mas carrego também as advertências expressas por Jean-Claude Bernardet (2003, p. 7) em *Cineastas e imagens do povo*: “As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem”. Se é verdade que me interesse pelo modo como os filmes se engajaram na resistência à ditadura, como concluiu Alves dos Santos, ressalto que, na especificidade deste projeto, o centro do meu interesse se localiza na relação de aliança que Berenice Mendes estabeleceu com o MST, seja no desenvolvimento, na realização ou na circulação do média. Parto do entendimento de que a relação entre os cineastas e os movimentos populares se dá através das temáticas e linguagens, como adverte Bernardet, mas também através de modos de produção e práticas de recepção, em que alianças pragmáticas são possíveis de serem tecidas, para além dos conteúdos e formas filmicas.

¹⁶ Junto de Elizabeth, Rosane e Helmuth Jr, todos filhos do fotógrafo Helmuth Wagner, sobre quem Ingrid dirigiu o documentário *Helmuth Wagner – Alma da Imagem* (2009), em parceria com Fernando Severo.

¹⁷ Entrevista realizada por telefone com Francisco Alves dos Santos, no dia 21 de agosto de 2020.

Ressalto ainda que a prática crítica de Jean-Claude Bernardet também me guia, na medida em que sempre esteve amplamente articulada ao contexto de produção no qual atua. Ao narrar sua experiência em ver *A doce vida* (1960) e escrever sobre o filme de Federico Fellini, Bernardet (2013, p. 26) declara: “a única pessoa que não lia o texto, das pessoas que me importava, era o Fellini”. Desse episódio, ele extrai uma lição: a crítica não é apenas um juízo de valor estético, mas é “atuante no meio de produção”; o trabalho crítico construindo-se também na interlocução com os realizadores. Anos mais tarde, comprovando na prática esse potencial de interlocução do crítico com o realizador, o cineasta Eduardo Coutinho¹⁸, ao comentar a crítica feita por Bernardet sobre seu filme *Cabra marcado para morrer* (1984), afirma:

[...] eu acho que a crítica dele tá à altura do filme, o que é difícil. Como eu tenho em alta conta esse filme, porque eu já gosto dele em terceira pessoa. Eu acho que isso é o máximo que você pode dizer de uma crítica, ele responde ao desafio do filme. Enfim, antes de fazer o *Cabra*, uns dez anos... 75, 76, que eu tava em televisão e [...] pretendia voltar mas não sabia como, digamos que [...] uma espécie de [...] coisa imantada, que eu lia e me provocava todo o tempo era o que o Jean-Claude escrevia nos anos 70 e 80.

Além de reconhecer a qualidade da crítica, Coutinho¹⁹ dá a dimensão, nessa ocasião, numa mesa redonda em homenagem a Bernardet, de como foi importante para ele ler *Brasil em tempos de cinema*, livro fundamental sobre o cinema brasileiro moderno de autoria do crítico-pesquisador, e que, em certa medida, *Cabra marcado para morrer* (1984) foi feito nessa interlocução:

[...] mas no período então que eu pensava em fazer o *Cabra* eu me alimentei, é como se eu fizesse... eu estou forçando um pouco a barra, porque você às vezes faz o filme pros amigos, faz pra você, você não sabe o que é o público, então eu fiz o *Cabra* um pouco do jeito que eu fiz em resposta às questões que o Jean-Claude colocava. E a partir de uma crítica minha, que também vinha um pouco dele, mas não com a rigidez que ele tinha, de o que o Cinema Novo fazia com os pobres e etc. etc. etc., e eu achava que não era isso, que tinha que sair disso. Então de certa forma a crítica dele correspondeu ao fato de que eu fiz o filme um pouco para ele. E isso não estou dizendo porque é uma homenagem a ele, estou dizendo porque é verdade.

O testemunho de Coutinho sobre a influência de Bernardet em *Cabra marcado para morrer* (1984) confirma empiricamente o raciocínio do crítico. Assim como para Bernardet, que a partir de sua reflexão a respeito de *A doce vida* passou a se dedicar quase que exclusivamente ao cinema brasileiro em seus textos, pois já não fazia sentido escrever sobre

¹⁸ Em fala “extraída da mesa redonda ‘Homenagem a Jean-Claude Bernardet: o documentário brasileiro como objeto’, realizada durante o 11º Festival Internacional de Documentários – É Tudo Verdade, em 28 de março de 2006 (Bernardet, 2007, p. 10).

¹⁹ Idem, em Bernardet (2007, p. 11).

Fellini ou Ingmar Bergman, a realização desta pesquisa se tornou efetivamente instigante para mim quando deixei de escrever sobre dois filmes realizados em São Paulo e Rio de Janeiro, ambos sobre a ditadura²⁰, para me focar no corpus atual, uma vez que há 17 anos venho fazendo filmes documentários, coordenando a realização de festivais e mostras, dialogando com parte considerável destes cineastas aqui apresentados.

A estrutura do trabalho começa com o capítulo dedicado aos documentários produzidos no Paraná no período de interesse. O capítulo seguinte investiga o contexto em que se realiza *A classe roqueira*; começamos por pensar o início da trajetória de Berenice Mendes, sua participação como integrante do grupo que se tornou conhecido como Geração Cinemateca, e seus primeiros filmes, dedicados às questões urbanas. O terceiro capítulo dedica-se, então, à análise de *A classe roqueira*: em sua gênese, quando uma tênue aliança se constrói com MST, em um momento de criminalização do movimento por parte da sociedade e mídia; em suas formas de contribuição para a composição de um imaginário de resistência coletiva vinculado ao movimento; em sua circulação como obra e fenômeno.

Uma vez que o ponto nevrálgico do trabalho se situa na relação entre cineastas, movimentos sociais e as transformações em uma sociedade atravessada pela ditadura civil-militar, cabe sempre rememorar que a violência de estado não é isolada num recorte temporal, de 1964 a 1985, mas constitui nossa história. Um bom exemplo para pensar essa questão é *Orestes*, longa documentário de 2015, de Rodrigo Siqueira. Ainda que seu eixo seja a rememoração/fabulação em torno de um episódio da ditadura, o filme apresenta essa violência como ato contínuo do estado brasileiro – como em sequência que mostra depoimentos de familiares de pessoas assassinadas em anos recentes pela Polícia Militar e a conexão contemporânea da violência com um local célebre por seu passado funesto, o Cemitério de Perus (que guardou clandestinamente restos humanos de 1.049 pessoas, das quais apenas cinco foram identificados, todos militantes contra ditadura e tratados até então como desaparecidos²¹). Evocando mais uma vez a fala e reflexão de Teresa Urban à Comissão Nacional da Verdade que abrem a introdução desta dissertação, os horrores da repressão e tortura vividos durante o Período da Ditadura Militar têm sua gênese na criação do País e seguem, de diferentes modos, no Brasil contemporâneo.

²⁰ Falo aqui de, respectivamente, *Orestes* (2015), de Rodrigo Siqueira, e *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro.

²¹ “[...] Aluísio Palhano Pedreira Ferreira, Frederico Eduardo Mayr, Flávio Carvalho Molina e os irmãos Denis e Dimas Casemiro” (HELAL FILHO, 2020).

Nós vivemos num País em que a polícia recebia dos senhores de escravos para fazer castigo corporal nos escravos, depois que a lei proibiu que esses castigos fossem feitos pelos próprios donos; existem muitos documentos sobre isso. A polícia, desde então, que é a mesma polícia que foi criada para proteger a Família Real, continua cumprindo este papel. Os quartéis durante esse período de exceção que nos atingiu, os brancos de classe média, estudantes, são a prática que vem lá de trás e que continua até hoje (URBAN, 2012).

Portanto, para realizar um documentário, os realizadores se defrontam não apenas com o seu tempo, mas com reflexões a respeito de um longo processo histórico que os atravessa. Assim, filmes como *A classe roqueira* não apenas estabeleceram narrativas a respeito do seu tempo histórico mas, ao fazê-lo, constituíram inteligência e alerta para o futuro.

Isto nos leva à etimologia da palavra documentário. “Etimologicamente, do latim *documentum*, que significava precedente ou prova, instância ou exemplo, ou mesmo uma espécie de aviso. Sua raiz é *docere*, que significa ‘ensinar’”²² (CASTAING-TAYLOR; PARAVAEEL, 2018, p. 65, tradução nossa). Trato aqui o documentário como inteligência ou ensinamento para o nosso tempo²³. Nesse sentido, reconheço o documentário, em sua inscrição no tempo presente, como uma disputa pela história.

A noção de cinema engajado aqui empregada, ou mesmo a ideia de engajamento através do cinema que adoto neste trabalho, tem suas bases nas formulações de Nicole Brenez, pesquisadora, crítica e curadora francesa. Segundo ela, o que está em jogo para o cinema engajado é principalmente a “sua eficácia histórica”. Esta se desdobra em três temporalidades: no calor da ação, a médio e longo prazos – que por vezes são superpostas –, e que aparecem organizadas de modo singular em cada obra na sua relação específica com a luta que filma e da qual participa:

No fogo da ação, René Vautier denominou como “cinema de intervenção social” um trabalho de instantaneidade performativa, que visa o sucesso de uma luta e a transformação concreta de uma situação de conflito declarado ou injustiça estrutural. A médio prazo, o trabalho consiste em divulgar uma contrainformação e levantar as energias [...] A longo prazo, trata-se de filmar para conservar os fatos à luz da história, constituir documentos, legar um arquivo e transmitir a memória das lutas às gerações futuras. (BRENEZ, 2017, p. 71)

²² “Etymologically, the Latin *documentum* meant precedent or proof, instance or example, or even a kind of warning. Its root is *docere*, meaning ‘to teach’”. (CASTAING-TAYLOR; PARAVAEEL, 2018, p. 65).

²³ A ideia de “inteligência de nossa época” aparece no volume do Comitê Invisível: “Aos que sentem que o final de uma civilização não é o fim do mundo; aos que veem a insurreição como uma brecha, sobretudo no reino organizado da estupidez, da mentira e da confusão; aos que adivinham, por detrás da espessa névoa da “crise”, um teatro de operações, de manobras, de estratégias – e portanto a possibilidade para um contra-ataque; aos que suportam golpes; aos que espreitam o momento propício; aos que buscam cúmplices; aos que desertam; aos que resistem com firmeza; aos que se organizam; aos que querem construir uma força revolucionária, revolucionária porque sensível; esta modesta contribuição à inteligência de nossa época” (COMITÊ INVISÍVEL, 2016).

Nesta pesquisa, observarei como *A classe roqueira* intervêm no curso da história: participando da luta na gênese do MST; atuando como ferramenta de contrainformação e legando – para o próprio movimento social – a memória da sua luta.

Em outra consideração, Brenez chama atenção para a “força crítica” dos filmes engajados, e apresenta um panorama de autores que levaram esse embate ao cinema:

Ao longo da história e em todos os países, cineastas, sozinhos ou em grupo, se dedicam a iniciativas revolucionárias, acompanham os combates de camponeses, de operários, de populações colonizadas, de minorias oprimidas, de indivíduos revoltados. Na energia das obras de Joris Ivens, Fernando Solanas e Octavio Getino, Chris Marker, Jean-Luc Godard, Ousmane Sembène, Masao Adachi, Safi Faye, Jang Sun-woo, Ken Jacobs e tantos coletivos no mundo, podemos elaborar um florilégio de filmes eventualmente menos famosos ou até desconhecidos, mas sempre notáveis por sua força crítica. (BRENEZ, 2017, p. 72)

Na perspectiva deste trabalho, buscarei refletir sobre a “força crítica” presente no corpus aqui apresentado, que, certamente, se encontra mais aproximado do grupo dos filmes documentários menos famosos, ainda que não exatamente desconhecidos.

Parto da premissa de que, ao engajar-se em um enfrentamento com as lutas do seu tempo e inferir em seu presente histórico, o documentarista precisa munir-se de um método.

Para pensar o conceito de método no desenvolvimento de um documentário dialogo com o pensamento de Patricio Guzmán desenvolvido em *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários*, obra em que debate o processo criativo na realização de filmes do gênero na América Latina. Guzmán realizou seis longas dedicados a elaborar a memória da ditadura no Chile, seu país de origem.

Concordo com a ideia de Guzmán de que cada filme tem subjetividade – ou seja, um ponto de vista – e é único, portanto, exige o estabelecimento de um método próprio. Ele diz, “é preciso ter uma opinião, uma apreciação, um juízo sobre um tema para poder descobrir quais são as palavras, os enquadramentos, a luz adequada para filmar ou gravar essa realidade. O chamado ‘ponto de vista’ ajuda a anular o caos” (GUZMÁN, 2017, p. 21).

Uma vez que considero, como Guzmán, que é justamente a adoção da especificidade de um ponto de vista que garante ao filme um princípio organizador, buscarei reconstituir a gênese da obra analisada como forma de investigar seu método próprio para forjar um ponto de vista sobre a história. Para isso, realizei uma entrevista com Berenice Mendes, assim como me apoiei, para além das análises filmicas, em uma ampla pesquisa bibliográfica, que me levou a acessar outras entrevistas, falas em debates e textos que ela produziu para, então, poder reconstruir a metodologia resultante do processo criativo de seu filme.

No percurso para retrair a genealogia desse filme, me guio pelas palavras de Sylvie Lindeperg (2015, p. 19) – para quem a imagem filmada “oferece apenas uma porção do real, transformada e enquadrada; ela é a expressão de um ponto de vista e, ao mesmo tempo, um documento sobre as maneiras de filmar, de apreender o mundo, de lançar um olhar sobre seus contemporâneos”. Em afinidade com a proposição de Guzmán, Lindeperg entende que as imagens apresentam pontos de vista que “fazem vacilar nossas certezas” (LINDEPERG, 2015 apud MACHADO, 2016, p. 9).

O debate a respeito do ponto de vista nos leva ao da política da perspectiva da tomada – humana ou monumental – refletida por Erik Barnouw, que se dedicou a analisar como o documentário, especialmente nos Estados Unidos, esteve no decorrer da história em continuada disputa entre diferentes agentes (realizadores, canais de televisão, órgãos estatais e políticos). A imagem icônica do que aconteceu em Hiroshima em seis de agosto de 1945, e que carregamos em nossas mentes, é a de um cogumelo atômico, mas poderia ser a da população brutalmente ferida e registrada de perto por câmeras japoneses, não fossem os esforços de agências norte-americanas de ocultar essas imagens e controlar a produção de sentido a respeito do programa atômico – em especial da Atomic Energy Commission, a AEC.

“Então, os cogumelos viraram a história”²⁴, diz Barnouw (1993, p. 306, tradução nossa), sintetizando o episódio (e, em certo sentido, o da história do documentário). Na perspectiva humana – e não a outra, ampliada –, algumas delas viriam a público apenas 25 anos depois, em 1970, quando o curta-metragem *Hiroshima-Nagasaki, August 1945* foi apresentado em canal de televisão pública²⁵. “Para muitas pessoas que conheceram a bomba principalmente por suas nuvens de cogumelos, as poucas imagens em movimento de vítimas humanas e seu mundo destruído começaram a redefinir o evento – em termos humanos, e não militares” (BARNOUW, 1993, p. 308, tradução nossa)²⁶. Essa disputa também ocorreria no Brasil, a partir de como os documentaristas, ao filmar sobre e com os movimentos sociais, tiveram de enfrentar, através do processo de seus filmes, a narrativa oficial, atravessada pela onipresença militar.

²⁴ Do original, “Thus mushrooms became the story” (BARNOUW, 1993, p. 306).

²⁵ Barnouw omite um detalhe fundamental em seu livro: ele é o produtor, portanto está entre as pessoas que ajudaram que esse curta-metragem fosse divulgado na década de 1970.

²⁶ “For many people who had known the bomb mainly by its mushroom clouds, the few moving shots of human victims and their shattered world began to redefine the event, in human rather than military terms”.



Figuras 3-5: Imagens de crianças japonesas vitimizadas em *Hiroshima-Nagasaki, August 1945*, que restituem a perspectiva humana ao imaginário militar da bomba atômica
 Fonte: Hiroshima-Nagasaki... (1970)

Ainda que não fosse o objetivo de início da empreitada de *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, o projeto do filme acaba por, nas palavras de Jean-Claude Bernardet (2003, p. 236), “jogar uma ponte por cima da ruptura para dar sentido ao passado e vivificar o presente”. O filme é um marco para pensar a relação entre cinema e ditadura tanto pela sua especificidade de origem – em 1964, uma ficção roteirizada e encenada pelos familiares de um líder camponês assassinado, João Pedro Teixeira – como pelo método que levou à sua retomada e versão final – na de 1984, em um documentário de busca, quando Coutinho vai atrás da viúva Elizabeth, que na clandestinidade assumiu o codinome “Marta”, e seus filhos, espalhados pelo País. Como nos lembra Bernardet, o filme encontra os filhos antes que a mãe, que é estimulada a sair de sua reclusão por conta do documentário. Se o título da obra em que Bernardet analisa o documentário moderno brasileiro é “cineastas e imagens do povo”, é, portanto, em *Cabra* que ele encontra seu objeto ideal: o intelectual, Coutinho, de dentro do carro, ouve as últimas palavras de Elizabeth, interlocutora plena no filme e já ciente do esvaziamento da ditadura, que se aproxima da janela do veículo e diz: “a luta continua”. O filme, em sua forma e história, e a ditadura se imbricam:

Na história derrotada, a realidade se estilhaça em mil fragmentos. São pedaços de realidade, vestígios, ruínas de histórias quase soterradas. *Cabra/84* faz emergir *Cabra/64*, faz emergir Elizabeth debaixo de Marta (o pseudônimo escolhido na clandestinidade). A tarefa do espetáculo consistirá em trabalhar com esses vestígios, desenterrá-los, organizá-los para construir uma coerência – a ponte – sem que, no entanto, se perca a noção de fragmento. O fragmento não é uma arbitrariedade estilística, mas é a própria forma da história derrotada, motivo pela qual, mesmo na busca da coerência e da significação, o caráter fragmentário não pode ser nunca abandonada (BERNARDET, 2003, p. 232).

As reflexões de Bernardet em *Cineastas e imagens do povo* (que, já no título, escancara a cisão de classe entre, historicamente, aquele que filma, o cineasta, e aquele que é objeto do filme e não chega a ser sujeito mas resta como imagem, a imagem do povo), são

imprescindíveis para a análise da produção de documentários no Brasil a partir da década de 1960. Sua abordagem dessa produção, atravessada pela ditadura militar e que se estende até 1980, me motiva a refletir sobre as razões pelas quais os documentários produzidos no Paraná foram solenemente ignorados no livro. Estaria a discussão entre alteridade, linguagem e política nos documentários locais em descompasso em relação ao que Bernardet notara em parte da produção brasileira, localizada em outros estados?

Como adendo final a esta introdução, compartilho que Curitiba e o Paraná sempre me pareceram lugares pouco afeitos à memória; assim, um mergulho mais profundo na história do cinema documentário local me permite, por um lado, me surpreender com muitas narrativas não-exploradas, e, por outro, provar a imprecisão da minha percepção original – ao me deparar com filmes e outros trabalhos de pesquisa que colocam essa crença em cheque.

1) A SITUAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO NO PARANÁ ENTRE 1974-1988

*Tenho visto tantas terras
Fazendas grandes e belas
Homens que fazem até guerra
Pra que fique como está
Quero bocas com comida
Nessa guerra pela vida
Pra fazer isso mudar*

Trecho da canção *Filho da terra*²⁷, de Milico

Para pensar *A classe roceira* (1985), busquei organizar um levantamento dos filmes documentários produzidos nos anos de distensão da ditadura, período que se estende até 1988, com a promulgação da Nova Constituição. Como não havia um levantamento organizado nesse sentido, tive de buscar em diferentes fontes e, muitas vezes, em contato com os próprios realizadores para ter informação sobre os filmes e acesso a cópias. Neste capítulo, trato brevemente desses trabalhos, que são em sua absoluta maioria curtas-metragens, com especial destaque aqueles vinculados a movimentos sociais. Esse é um desdobramento a partir de pesquisas anteriores, o qual deverá ser expandido em futuras pesquisas e junto ao visionamento de cópias em película, as quais não foram acessadas nesse período por conta da pandemia da Covid-19.

No levantamento que fiz, cheguei a 148 títulos de filmes documentais produzidos no Paraná²⁸, incluindo, mesmo que não sendo o foco de atenção, aqueles realizados desde o primeiro ano da ditadura, portanto, a partir de 1964, até o ano da nova constituição – 1988. Nos primeiros dez anos do período, de 1964 a 1973, que compreende os anos iniciais da ditadura civil-militar e ainda os de maior repressão, foram 18 os filmes produzidos, uma média inferior a dois por ano. No intervalo seguinte, foco da pesquisa, de 1974 a 1988, fase da retomada democrática e que compreende 15 anos, foram 130 títulos, o que corresponde a uma média de quase nove por ano – proporcionalmente mais de quatro vezes do que no período anterior. O cineasta que mais dirigiu documentários nesses anos²⁹ no Paraná foi Sylvio Back, com 22 títulos – divididos entre filmes dedicados a acontecimentos e

²⁷ Visto que as canções são elemento fundamental do MST (e também de *A classe roceira*, obra objeto desta dissertação), escolho reproduzir na abertura dos capítulos canções do movimento. Canção reproduzida a partir do livro *Sem-terra: as músicas do MST (MOVIMENTO SEM TERRA; CAMPOS, 1996, p. 49)*.

²⁸ Para o levantamento considerei os filmes documentários que tiveram gravações no estado, sejam eles de produtoras baseadas no Paraná ou de empresas de outros estados.

²⁹ Dos cineastas elencados com mais títulos, o único a produzir já a partir do primeiro período (1964-1973) foi Back, que seguiu ativo nos anos seguintes. Os demais têm suas obras realizadas no segundo intervalo delimitado, entre 1974 e 1988.

personagens históricos (8); a questões urbanas – nestes casos com uma perspectiva oficial/institucional associada a financiamento estatal – (9); a questões ecológicas (2); a registros de peças teatrais (2); e a questões sociais (1). Se considerarmos apenas os filmes dirigidos entre 1974 e 1988, Back realizou 13 trabalhos. Depois dele, quem aparece com mais documentários como diretor entre os anos de 1974 e 1988 no Paraná são três realizadores, todos com nove créditos cada: o fundador da Cinemateca, Valêncio Xavier; o realizador e crítico Francisco Alves do Santos (que trabalhou com Xavier na primeira gestão da Cinemateca e foi seu sucessor); e Berenice Mendes, a primeira mulher a aparecer em uma lista majoritariamente masculina. Pontuo ainda que os 18 títulos produzidos entre 1964 e 1973 foram dirigidos por homens. Já entre os 130 do período seguinte (1974-88), dez deles são dirigidos por uma mulher, enquanto 18 deles são codirigidos por mulheres, alcançando 28 títulos, ou seja, um em cada cinco filmes (22% do total) tem participação de mulheres na direção. Destes 130 títulos, acessei uma cópia em arquivo digital de 44 dos filmes, pouco mais de um terço (34%).

Desse levantamento, concluí que a década de 1960 no Paraná é marcada especialmente pela produção de cinejornais, que acompanhavam a narrativa oficial do período, a exemplo do ECP Nº 64, produzido em 1964 pela Empresa Cinematográfica Paranaense – “Ivo Arzua, prefeito de Curitiba, recebe homenagem das classes conservadoras por sua atuação durante o golpe militar”³⁰ – e do ECP Nº 78, do mesmo ano: “Patrocinado pelo Cineclube Pró-Cine e Interarte Clube, realiza-se no Cine Rívoli a avant-première do filme *Sodoma e Gomorra* (1962), com renda destinada à campanha ‘Ouro para o bem do Brasil’, do governo militar”³¹. Até meados dos anos 1970, a produção local vai se concentrar em documentários que apresentam um perfil institucional ou, ainda, sem conteúdo assumidamente contestatório. Um dos primeiros filmes a quebrar essa sequência oficialista foi *Censura x censura*, de José Augusto Iwersen (1946-2016), feito em 1974 e que teve sua circulação restrita pelo próprio realizador, alertado por colegas que temiam a reação da censura, quando estava prestes a ser exibido em um festival³². Iwersen teria ao menos três filmes censurados nos anos seguintes – um deles teve a matriz retida pelo censor.

³⁰ Trata-se do texto descritivo do conteúdo referente ao cinejornal, tal como aparece no documento em arquivo digital a respeito do acervo em película da Cinemateca de Curitiba, recibo em comunicação por e-mail, em 2014. Ivo Arzua Pereira (1925-2012) foi prefeito de Curitiba entre 1962 e 1967.

³¹ Texto também encontrado no arquivo do acervo da Cinemateca.

³² O primeiro Festival Nacional do Cinema Super 8, de 1974, dirigido por Sylvio Back, que ainda apresentaria dois filmes do realizador nesta edição: os documentários *Criança esperança* (dedicado à sua filha excepcional) e *O homem do caranguejo* (filmado em Antonina, no litoral, sobre a pesca do crustáceo). Iwersen narra o fato a Aramis Millarch, em entrevista em áudio realizada em 1979.



Figura 6: Exemplar 495 da Revista Veja – de março de 1978, com a capa dedicada à Anistia – é registrado em um aterro no entorno de Curitiba.
Fonte: Atenção... (1979)

Enquanto em 1964, ano do golpe, apenas um documentário é finalizado no Paraná – *As moradas* (9'), de Sylvio Back, filmado dois anos antes –, em 1974, início do Governo Geisel (1974-1979) e de um primeiro sinal da vindoura redemocratização, a produção documental começa a dar sinais de retomada: são oito filmes de curta-metragem produzidos, número que cresce substancialmente em 1979, quando é declarada a Lei da Anistia, e ao menos 21 filmes (um longa e 20 curtas documentais) são realizados. Trata-se de uma produção já marcadamente contestadora e respirando os ares da abertura política que começava a apontar no horizonte³³. Estabelecido esse panorama, o recorte para esse levantamento se impôs: os anos de aumento expressivo na produção e de uma transição democrática, portanto de 1974 a 1988, quando é promulgada a já citada nova constituição.

³³ Ainda que o Geisel tenha se tornado popular pela proposição de uma distensão “lenta, gradual e segura”, o aparelho repressivo seguiu em atividade e com seu assentimento. Em memorial da CIA, a Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos, de abril de 1974 e tornado público em 2015, o então diretor William Colby narra que Geisel aprovou a continuidade das execuções a presos políticos, que seriam autorizadas caso a caso por João Figueiredo, então chefe do Serviço Nacional de Informações (SNI) e que viria a ser o último presidente da ditadura (1979-1985). “Em 1º de abril, o presidente Geisel disse ao general Figueiredo que a política deveria continuar, mas que grandes precauções deveriam ser tomadas para assegurar que apenas subversivos perigosos sejam executados. O presidente e o general Figueiredo concordaram que quando o CIE apreende uma pessoa que pode estar nessa categoria, o chefe do CIE vai consultar o general Figueiredo, cuja aprovação deve ser dada antes de a pessoa ser executada” (COLBY, 1974 apud VALENTE; URIBE, 2018). O memorial confirma, assim, que os dois últimos presidentes militares, já nesse período de reabertura, estavam diretamente envolvidos com as execuções de oponentes políticos do regime. Um dos marcos da continuidade da política da morte no mandato de Geisel foi o assassinato, no DOI-CODI, em São Paulo, de Vladimir Herzog, então diretor de jornalismo da TV Cultura, em 25 de outubro de 1975.

Francisco Alves dos Santos escreveu sobre a produção paranaense dos anos 1970 ao começo dos 2000³⁴. Ele, que foi diretor da Cinemateca de Curitiba por dois momentos, também se revelou um documentarista entre os mais ativos do período, de filmes como *À margem do Belém* (1979) – sobre os moradores que vivem como podem no entorno de um rio que alaga suas casas improvisadas – e *Cicatrices* (1980) – um filme-colagem sobre as ditaduras latino-americanas. *Cicatrices* apresenta cenas filmadas pelo realizador em 1979 e foi o primeiro documentário no Paraná a tematizar a tortura no período; o filme utilizou ainda imagens de arquivo que vão das mortes de Edson Luís, Vladimir Herzog a de Ernesto Che Guevara³⁵. Antes disso, no artigo de página inteira no Diário do Paraná, intitulado “Presente e Perspectiva” e datado de seis de fevereiro de 1977, Santos resenha sobre o estado da arte do cinema local em diálogo com a produção então realizada no Brasil:

Paraíba tem um “Aruanda”. Um filme que marcou época, que despertou o país para uma nova realidade, para a realidade do documentário, que forçou uma mudança de mentalidade em termos da própria crítica. O próprio Jean-Claude Bernardet nos afirmava cerca de dois meses que “Aruanda” é para alguns críticos o primeiro documentário genuinamente brasileiro. É um filme paraibano. “Aruanda” lembra Paraíba. Queira ou não queira ele existe e se afirmou como um filme paraibano. [...] E o cinema paranaense? Certo. Tem Requião, tem Groff [*realizadores da primeira metade do século 20*] e muitíssimos outros. Tem Silvio Back (vários curtos, três longos) [...] Mas o grande filme ainda não “pintou” [...] Depois do ciclo Riviera, [*do cineclubes e cinema de arte tocados por José Augusto Iwersen*] no Colégio Santa Maria, no final dos anos sessenta, que revelou cineastas, críticos e estudiosos do cinema, não se tem mais notícia em Curitiba de um movimento como o que está se formando em torno da Cinemateca do Museu Guido Viaro. Será que daí poderá surgir o filme que o Paraná está esperando a tanto tempo? Quem sabe. (SANTOS, 1977, p. 14)

Cabe ressaltar que Alves dos Santos operava um papel duplo: ciente da importância da Cinemateca de Curitiba, escrevia nos seus textos de jornais como se tivesse imparcialidade sobre o tema, enquanto ocupava no contraturno, e desde a fundação, a função de secretário geral, compartilhando com Valêncio Xavier a programação do espaço cultural (e, mais tarde, a de diretor). Uma posição que, veremos mais tarde, foi central para a entrada de Berenice Mendes no cinema.

Ainda que seja possível encontrar nas décadas de 1970 e 1980 no cinema do Paraná marcos destacados por Santos quando elabora uma lista dos filmes mais relevantes do estado,

³⁴ Dois dos seus livros são de interesse pro período analisado: além de *Dicionário de cinema do Paraná* (2005), dedicado ao perfil de cineastas e técnicos e a verbetes como Cinemateca de Curitiba, *Cinema no Paraná: nova geração* (1996) trata dos anos 1980.

³⁵ Tal como aparece no documento em arquivo digital a respeito do acervo em película do Museu da Imagem e do Som do Paraná em referência ao “Negativo original de imagem – sobras”.

como *Aluminosa espera do apocalipse* (1979), *Delirium dreams* (1979-80³⁶), dois documentários sem vinculação a movimentos sociais, e ainda *A classe roqueira* (1985), é nos anos 1990 que viria o filme que o crítico considera um “referencial do cinema paranaense”. (informação verbal)³⁷. Trata-se de *Os onze de Curitiba: todos nós* (1995). Dirigido por Valêncio Xavier, reúne os testemunhos de colaboradores e pais de alunos das escolas Oca e Oficina, de Curitiba, que foram detidos, mantidos sem comunicação e passaram por interrogatório por vários dias (sob as bases da Lei de Segurança Nacional e acusados de ensinar Marxismo a crianças com menos de seis anos de idade³⁸). Os testemunhos, rodados em planos abertos, sem intervenções de entrevistador e com a câmera fixa em um tripé, relatam o acontecido, em 1978, e momento em que, teoricamente, o País já se encaminhava para uma distensão. Contrariando qualquer expectativa de um estado desejoso da democracia, a nota da Polícia Federal informando as prisões – e intitulada “Escolas irregulares comprometem a formação de crianças” – dizia que:

As duas entidades são responsáveis pelo funcionamento de duas escolas primárias, nas quais as crianças são doutrinadas dentro de princípios marxistas, desenvolvendo-lhes uma visão materialista e dialética do mundo, na pretensão de realizar "transformações sociais", inculcando nas crianças a negação de valores como a RELIGIÃO, à [sic] FAMÍLIA e a TRADIÇÃO HISTÓRICA. (SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL. DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL. SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL NO PARANÁ, 1978 apud AMORIM, 1993, p. 75)

Depois de intensa mobilização pública, que envolveu o envio de quase dez mil telegramas – que chegaram de diferentes estados brasileiros e países à Superintendência da Polícia Federal, em Curitiba – o grupo foi sendo liberado aos poucos. (DUARTE, 2010). Se por um lado o texto da nota acima se conecta com os ideários mal-ajambrados do Escola sem Partido de quatro décadas mais tarde, me parece relevante evocar que foi no prédio da

³⁶ O filme aparece, em diferentes fontes, com datas de finalização variadas. Na versão digitalizada do filme originalmente rodado em Super 8, a cartela inicial cita, “Bairro do Portão – Curitiba, Brasil ±1979”. O realizador, Beto Carminatti, em entrevista realizada por telefone no dia 15 de setembro de 2020, afirmou que não tem certeza se rodou o filme em 1979 ou 1980.

³⁷ Informação obtida através de entrevista por telefone com Francisco Alves dos Santos, no dia 21 de agosto de 2020.

³⁸ Os onze intelectuais foram detidos pela polícia na manhã do sábado 18 de março de 1978. Dois deles foram liberados quatro dias depois; os demais nos dias subsequentes (POLÍCIA ..., 1978). Um dia antes do início do ocorrido, em 17 de março, Juracilda da Veiga, professora em outra instituição, o colégio católico Cônego Camargo, no Bairro Alto, também em Curitiba, havia sido sequestrada por três homens armados e colocada no porta malas de uma Veraneio azul; ela somente seria liberada uma semana depois, no dia 25, em localidade próxima a Registro, metade do caminho entre Curitiba e São Paulo; “Ela sofreu torturas, choques elétricos, ameaças e foi submetida a 10 interrogatórios em uma cela especial, sempre encapuzada para não reconhecer seus algozes” (DUARTE, 2010, p. 1).

Superintendência Regional da PF, em seu endereço atual, no qual esteve preso de modo arbitrário por 580 dias o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, entre 2018 e 2019³⁹.



Figuras 7-18: Reinoldo Atem (publicitário), Ana Lange (socióloga), Leo Kessel (matemático), Luiz Alberto Manfredini (jornalista), Paulo Sá Brito (economista), Lígia Mendonça (socióloga), Reinoldo Atem (publicitário), Silvia Pires (economista), Maria Albuquerque Sá Brito (pedagoga), Edésio Passos (advogado) e Walmor Marcelino (jornalista) em cena
Fonte: Os Onze... (1995)

As decisões de direção tomadas por Valêncio Xavier neste filme dos anos 1990 o diferenciam daqueles realizados durante a ditadura: não apenas pela ausência de um entrevistador ou narrador, como também pelas não presenças de cenas de passagem/contextuais, de tomadas diretas ou descritivas (o filme é uma sequência dos depoimentos mencionados, montados um depois do outro), e apresenta uma austeridade não vista nos anos 1970 e 1980 (não apenas pela câmera quase imóvel como também pelos

³⁹ Entre 07 de abril de 2018 e 08 de novembro de 2019 (LARA *et al.*, 2019).

cenários de concreto e que lembram os de uma prisão). A tomada documental de depoimentos de ex-presos políticos aparece no cinema documentário do estado pela primeira vez neste filme de Xavier.

Ainda que a elaboração sobre o período chegaria de modo destrinchado apenas no filme de Xavier, a tortura foi tematizada antes. Como já mencionei, em *Cicatrizes*, de Francisco Alves dos Santos, filmado em 1979; e, ainda em 1980, em um curta de ficção dirigido por Nivaldo Lopes, *Pela porta verde*. Neste filme, adaptado do conto homônimo de Roberto Drummond, o personagem principal está preso e é interrogado por um sádico militar, que lhe permite escolher como vai morrer. Em cena, interpretando o jovem preso, está o ator Ênio Carvalho. Em *off*, quem faz a voz do testemunho é o diretor, Lopes. Na abertura do filme, antecedendo à *mise-en-scène* ficcional, uma breve sequência documental em Super 8, gravada por Lopes, da Marcha pela Anistia, realizada em Curitiba, em 1979⁴⁰, duas semanas antes do 28 de agosto daquele ano, quando foi promulgada a Lei da Anistia.

Ao discursar na Câmara dos Deputados sobre a passeata de 14 de agosto daquele ano, o deputado federal Amadeu Gears (do MDB) notava que o ostensivo *modus operandi* da repressão seguia ativo, com a presença de agentes públicos documentando o evento, assim como defendia que não era aceitável uma Anistia pela metade:

Em que pese o mau tempo em Curitiba, mais de 1500 pessoas estiveram presentes, manifestando-se, a todo instante, em favor de uma anistia ampla, geral e irrestrita. As manifestações contaram com a participação de líderes operários, das associações de bairros, de líderes estudantis, de professores, de políticos [...] Há de se destacar também [...] a presença de número apreciável de dirigentes, funcionários públicos federais e estaduais, que anotavam ostensivamente os nomes dos presentes, que fotografavam e gravavam, elementos que têm demonstrado, nas suas funções policiais, uma dedicação a toda prova [...] a população da nossa cidade, da Capital do Estado do Paraná, não aceita – e as manifestações comprovam isto – a anistia que aí está, uma anistia às meias, num Governo às meias, um Governo de meia composição no Senado, um Governo de meia reforma agrária, um Governo de meia censura (BRASIL, 1979, p. 11).

Assim, se havia agentes da ditadura infiltrados para realizar o registro do evento (e, como veremos a respeito da circulação de *A classe roqueira* (1985), esse acompanhamento segue até mesmo depois de finda a ditadura), também estava lá Lopes, cujas imagens nos permitem conhecer a força com que os participantes da marcha bradavam e levantavam suas faixas e cartazes. O discurso do deputado federal Gears é antecipatório, uma vez que essa anistia malfeita causou efetivamente tantos males ao País, que não revisou a sua violência de estado e tampouco responsabilizou os culpáveis quando pode.

⁴⁰ Tudo leva a crer que Lopes filmou a passeata do dia em 14 de agosto de 1979, referenciada na passagem do deputado Gears citada nesta página; entretanto, o diretor não recorda do mau tempo, tal como narrado na citação.



Figuras 19 e 20: Passeata pela Anistia (1979) em Curitiba. Frames de *Pela porta verde* (1980)
 Fonte: *Pela porta...* (1980)

Lopes, que filmou a passeata pela Anistia, é o cineasta paranaense com mais filmes dedicados à ditadura civil-militar⁴¹. Além de *Pela porta verde*, ele filmou, ainda nos anos 1980, mais uma obra de ficção, *Sou eu que mato os gatos* (1981), adaptando novamente um conto de Roberto Drummond, em “uma alusão às ditaduras latino-americanas e a seus personagens”⁴². *A Guerra do Pente* (1986), seu primeiro longa, mescla de documentário e ficção, recupera um acontecimento de 1959 causado pela não-emissão da nota fiscal da venda de um pente. No filme a respeito daquela que é considerada a maior revolta popular da história de Curitiba⁴³, Lopes atualiza a história, focando na violenta repressão policial às manifestações populares de seu tempo. Duas décadas depois, em 2009, ele filmou em Itambaracá, sua cidade natal, um documentário financiado pelo projeto DocTV sobre a detenção de dezenas de pessoas de classes populares consideradas uma ameaça ao Golpe de 1964, entre elas um time inteiro de futebol amador, um alfaiate e o seu próprio pai. Mais recentemente, durante a pandemia do novo coronavírus, fez *Não sejas tu o traidor da terra em que nasceste* (2020)⁴⁴, retomando gravações que realizou – desde fins dos anos 1970 ao presente – em desfiles de 7 de Setembro tanto em Itambaracá como em Curitiba.

⁴¹ Além destes citados, Lopes ainda fez a montagem, direção de arte e operou câmera em *Bonsai* (2011), curta de ficção dirigido por Júlio Garrido, em que um censor participa de uma tortura violenta e misógina.

⁴² Nivaldo Lopes em comunicação com o autor no dia 09 de setembro de 2020.

⁴³ A insólita história teve início em 8 de dezembro de 1959, quando um subtenente da Polícia Militar chamado Antônio Tavares comprou um pente no Bazar Centenário, localizado na Praça Tiradentes, no centro de Curitiba. Quando o dono do bazar, o imigrante libanês Ahmed Najjar, recusou-se a dar nota fiscal dado o valor de 15 cruzeiros do item (Tavares, o policial militar, pretendia participar do sorteio "Seu talão vale um milhão", promovido pelo Paraná, à época governado por Moisés Lupion), começou a briga, que levou à quebra da perna do policial e, também, do pente. Populares se somaram à confusão e depredaram o bazar. A insurreição tomou conta da cidade e, em três dias, foram depredadas em torno de 120 lojas neste episódio que ficou conhecido como Guerra do Pente (a que o título do longa faz alusão) (POMPEO, 2016).

Palavra de ordem – dirigido em 1979 por Homero de Carvalho, então vice-presidente da Associação Brasileira de Documentaristas – ABD-Paraná e posteriormente o montador de *A classe roqueira* – tematiza o 1º de Maio. Com oito minutos de duração, acompanha tanto as comemorações oficiais quanto as manifestações populares, estas realizadas pela primeira vez em Curitiba desde o início da ditadura. É esse contraponto que registrou Francisco Alves dos Santos, importante cronista do cinema paranaense na imprensa daqueles anos:

Este filme que toma o partido dos operários faz ver a injustiça do salário, o abandono dos bairros, isto através dos depoimentos e comícios feitos pelos trabalhadores da Vila Nossa Senhora da Luz nesta comemoração que há 15 anos, desde quando da ascensão militar com a revolução de 64, não se realizava em Curitiba, por iniciativa popular. (SANTOS, 1979c)

Carvalho, portanto, atento a um acontecimento político fundamental de seu tempo, registra uma resposta da população a uma perspectiva de retomada democrática, ao festejar o Dia do Trabalho (ou Dia do Trabalhador, em uma variação de ponto de vista) – conquista histórica dos trabalhadores por jornada laboral de oito horas e condições de emprego mais justas. Antônio Leão reforça essa perspectiva em seu dicionário dedicado aos filmes de curta-metragem:

O filme intensifica a discussão sobre as relações de trabalho e documenta a comemoração de 1º de maio de 1979⁴⁵ em Curitiba, uma manifestação popular histórica, pois, naquele ano, lideranças trabalhistas em Curitiba, não suportando mais a humilhação das proibições que a ditadura militar impunha às organizações sindicais, decidem pela comemoração. O filme constitui-se em imagens-documentos de um momento inusitado da determinação operária em Curitiba. (SILVA NETO, 2006, p. 448)

⁴⁵ Por um lapso, Leão escreve “1º de abril de 1979” – ironicamente dia e mês não do Dia do Trabalho, mas do Golpe Militar de 1964. O trecho citado aparece aqui em versão corrigida.



Figura 21: Homero de Carvalho (de óculos) na rodagem de *Palavra de ordem*.
Fonte: SANTOS (1979c)

Uma cópia de *Palavra de ordem*, rodado em 16mm, cuja narrativa o diretor conta ter desconstruído na montagem, “depois de montadinho na ordem”⁴⁶, encontra-se na Cinemateca de Curitiba.

A causa indígena é o tema de *Póstuma Kretã* (1980), dirigido por Ronaldo Duque, que à época trabalhava na TV Tarobá⁴⁷, em Cascavel. No filme, ele registra a comoção na reserva de Mangueirinha, no Paraná, com a morte do cacique kaingang Ângelo Kretã, marcante liderança regional. “Não tem sentido falar em invasão de uma área que sempre pertenceu aos índios e da qual fomos expulsos”, dizia Kretã em relação à Terra Indígena Mangueirinha, parcialmente sob posse da empresa Slavieiro & Filhos S.A. “Vamos simplesmente ocupá-la novamente”⁴⁸. O narrador de *Póstuma Kretã* enuncia: “Quando mobilizava a sua tribo para retomar a área, Ângelo Kretã morreu num acidente até hoje não explicado. A morte que previra dois dias antes”. O suposto acidente automobilístico, que

⁴⁶ Em troca que tivemos por e-mail no dia 08 de setembro de 2020.

⁴⁷ Hoje afiliada à Rede Bandeirantes.

⁴⁸ O registro da fala aparece no número 22 do boletim Mensageiro (LIDERANÇAS ..., [19--?]).

segue sem explicação, foi entendido como um assassinato premeditado – uma prática repetida pelos agentes da ditadura civil-militar⁴⁹.

Kretã foi o primeiro vereador indígena na Região Sul do País e dizia que havia entrado na política “para melhor compreender as injustiças que os políticos praticavam contra nós, os índios, e como resistir contra elas”⁵⁰. O seu falecimento, em 29 de janeiro, é tratado como dia de luta e resistência dos Povos Indígenas da Região Sul⁵¹. (INDIO..., 2018).



Figura 22: A procissão que acompanha o velório de Ângelo Kretã.
Fonte: Póstuma... (1980)

O curta, uma homenagem póstuma ao Kretã, tem dois discursos de jovens lideranças indígenas, Norberto Potã e Ari Prag, durante o funeral, portanto atravessados pela emoção e dor do momento, e apresentados em sua integridade. O primeiro deles, Potã, cujo nome não é identificado pelos créditos, diz:

E nós vamos continuar unidos, o que era o grande ensinamento dele. A grande exigência dele era isso: “Se unam minha gente, vamos se unir! Vamos lutar e retomar o que é nosso”. E nós vamos retomar o que é nosso, custe o que custar. Nem que tenha que morrer mais índio. Não interessa. Porque o Governo não atendeu o nosso pedido. Nós fizemos pedido, fizemos abaixo-assinado por escrito. Deixamos pro presidente da Funai. Foi encaminhado lá no gabinete do Presidente Figueiredo. E não viu. Não fomos atendidos. Então nós vamos agir agora. (POSTUMA..., 1980)

É na passagem da força do sujeito ao movimento coletivo – em uma sequência monumental, uma multidão acompanha o velório do cacique – que *Póstuma Kretã* remete ao

⁴⁹ É o que defendeu, por exemplo, o ex-agente do Dops Cláudio Guerra ao depor à Comissão Nacional da Verdade, em 2014, sobre a morte da estilista Zuzu Angel, em 1976, cujo acidente de carro teria sido provocado pela ditadura (DITADURA..., 2014).

⁵⁰ A fala de Ângelo aparece em texto da revista Porantim (KRETÃ..., 1985), que afirma que, no IV Tribunal Russell, na Holanda, diante de representantes indígenas do mundo todo, os acusados por sua morte foram “a empresa Slaviero & Filhos S.A., a Eletrosul, o Governo do Paraná e ainda o Governo Federal”.

⁵¹ O manifesto está disponível em Indio..., (2018)

A classe roqueira, no qual esse mesmo vetor é central tanto no filme como na gênese do MST, tema de atenção em capítulo posterior.

A frontalidade com que o Regime Militar é responsabilizado pela fala de Potã não se apresenta em *Lamento por um cacique*, documentário televisivo produzido e exibido pelo Globo Repórter sobre o mesmo acontecimento. Embora reforce a hipótese de atentado e mencione o interesse da empresa da família Slaviero na área, não se observa na reportagem televisiva a crítica direta à ditadura. Os dois trabalhos, *Póstuma Kretã* e *Lamento por um cacique*, compartilham não apenas o registro de um mesmo momento mas ambos têm nos créditos o nome de Valêncio Xavier⁵². Em *Lamento por um cacique*, Xavier assina a produção – ainda que a pesquisadora Marília Franco⁵³ defenda que o crédito correto seria o de diretor. Nesse episódio do Globo Repórter, quem assina o texto e a edição é Eduardo Coutinho. Em depoimento ao jornalista José Wille e ao professor Leopoldo Scherner⁵⁴, Xavier lembra que o programa foi editado “pelo grande cineasta Eduardo Coutinho”, com instruções que ele dava à distância: “Eu ia dizendo para ele pelo telefone ‘Isso tem que ir aqui’” – o que reforça a tese de Franco segundo a qual Xavier foi efetivamente o responsável pela direção.

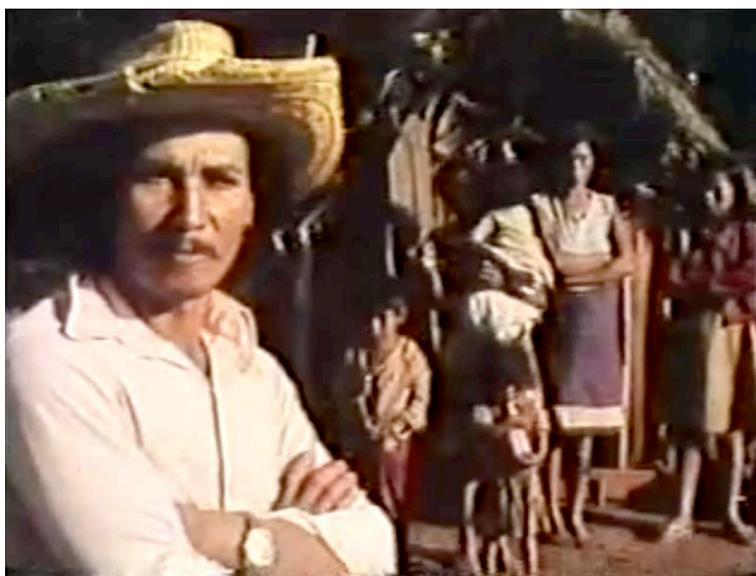


Figura 23: Ângelo Kretã e família em cena registrada em 1978 em *Terra dos índios* (1979), de Zelito Viana, retomada no Globo Repórter *Lamento por um cacique* (1980), de Valêncio Xavier
Fonte: *Lamento...*, (1980)

⁵² O nome de Valêncio Xavier voltou à tona em 2020, com o relançamento, durante a pandemia da Covid-19, de seu principal livro, *O mez da gripe*, uma colagem visual e textual, entre uma narrativa ficcional de um serial killer e recortes de época da Gripe Espanhola nos jornais da Curitiba de 1918.

⁵³ Em depoimento ao filme *As muitas vidas de Valêncio Xavier* (2011), de Beto Carminatti.

⁵⁴ Em 1997 em conversa com José Wille e Leopoldo Scherner ao Projeto Memória Paranaense, da Rádio CBN Curitiba e Inepar (XAVIER, 1997).

Xavier (1997) conta que a reportagem serviu de prova à Polícia Federal na investigação, mas, apesar de orgulhar-se de ter feito o Globo Repórter, as limitações editoriais da tevê fazem com que ele tenha em *Póstuma Kretã* o filme que gostaria de dirigido⁵⁵. Xavier, produtor do filme – e diretor da Cinemateca do Museu Guido Viaro, instituição que aparece nos créditos como colaboradora –, considerava *Póstuma Kretã* um dos melhores filmes paranaenses em anos. O curta recebeu o prêmio especial do júri da IX Jornada Brasileira de Curta-metragem⁵⁶, na Bahia, o principal festival dedicado a filmes políticos naquele momento no País, e menção honrosa no Festival Internacional de Havana, em Cuba.

Kretã, a reserva de Mangueirinha e a burocracia de estado, que seguia dizimando seus companheiros (e impedindo a resolução de sua morte), seriam retomados em outro filme paranaense da década de 1980, o bastante mais festejado⁵⁷ média-metragem *Mato eles?* (1982), de Sérgio Bianchi. Enquanto o filme de Duque cita apenas a equipe técnica nos créditos (omitindo os depoentes), o de Bianchi nomeia a equipe e os entrevistados brancos (entre atores profissionais e autoridades); os indígenas, caso da mãe de Ângelo Kretã – Balbina Kretã –, são mencionados de modo genérico ao final da lista de atores – “e os índios Kaigang, Guaranis e Xetá”. Esse modo diferencial de creditar sobra também para as assistentes de produção (Bere e Lu são Berenice Mendes e Lu Rufalco). Ainda que o gesto seja intencional e parte da ironia de Bianchi, fato é que, na fragilidade da paródia dos créditos finais, seu filme repete e reforça o apagamento histórico ao não nomear os falantes indígenas. A identificação dos nomes, como o de Balbina, foi feita aqui a partir de *Lamento por um cacique*, único dos três filmes a nomear, em texto, os entrevistados indígenas.

⁵⁵ Segundo Marília Franco no supracitado depoimento ao filme *As muitas vidas de Valêncio Xavier* (2011), de Beto Carminatti.

⁵⁶ Na mesma edição, Xavier recebeu o prêmio de Melhor Filme de Ficção por *Caro Signore Fellini* (Carta a Fellini) (1979).

⁵⁷ O filme foi um dos selecionados para a mostra 80 Curtas dos Anos 80, promovida pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Os outros curtas dirigidos por diretores paranaenses entre os escolhidos como os destaques da década por críticos e realizadores foram os também documentários *O mundo perdido* de Kozák (1988), de Fernando Severo, destacado como 14º da lista, e *A Classe Roceira* (1985), de Berenice Mendes. Bianchi ainda teve *Divina Providência* (1984) (MILLARCH, 1989b).



Figura 24: Balbina Kretã, mãe do cacique Ângelo Kretã, em depoimento em *Mato eles?*, em que nomeia os responsáveis pela execução do atentado a seu filho
Fonte: *Mato eles?* (1982)

2) BERENICE MENDES, A GERAÇÃO CINEMATECA E AS QUESTÕES URBANAS

[...] em 1738 se cultivava e colhia trigo em Curitiba, em quantidade capaz de ser exportado. Em 3 de outubro de 1796 Antonio José de Paula, morador no bairro do Juruquy, representou a Camara contra o facto dos seus visinhos criarem gado, contra o acordado pela Camara de que da parte do Bareguhy até o Passaúna ficasse reservado á lavoura⁵⁸, só ahi podendo criar os que tivessem cuidado com que seus animaes não fossem prejudicar aos visinhos, sob pena de 6\$000 e 30 dias de cadeia. O reclamante tendo plantado 1 ½ alqueire de trigo, viu sua plantação destruida pelos animaes do visinho. (NEGRÃO, 1925, p. 18)

A classe roceira (1985, 29'), dirigido por Berenice Mendes, dedica-se aos agricultores sem terra no Sudoeste do Paraná, no entorno de Chopinzinho, a 397 km de Curitiba e a 51km de Pato Branco. O média foi realizado pela Documenta Produções Cinematográficas, fundada em 1984, inicialmente em parceria de Mendes com Fernanda Morini e Lu Rufalco. Com a produtora Rufalco, parceira de diversas empreitadas, Berenice Mendes compartilharia o evento que a levou do Direito ao cinema. As três fazem parte da Geração Cinemateca, desenvolvida no entorno da Cinemateca do Museu Guido Viaro, fundada em abril de 1975. Antes de chegar aos filmes, passaremos, a seguir, pelo contexto e trajetória de formação política e técnica da cineasta, assim como pelos seus primeiros trabalhos, pontuando o modo como as questões sociais e, em particular, da terra, aparecem.

2.1 A FORMAÇÃO POLÍTICA ENTRE OS CINECLUBES E O LEGADO DE RESISTÊNCIA DA UFPR

Mendes, nascida em Curitiba, em 1959, reconhece em sua trajetória uma forte inspiração de sua mãe, a advogada Isabel Kügler Mendes, referência em direitos humanos no Paraná. Em maio de 2021, a mãe de Berenice deixou a presidência do Conselho da Comunidade de Curitiba, órgão civil que fiscaliza o sistema penitenciário com apoio do Tribunal de Justiça do Paraná, “colocando fim a uma trajetória de 50 anos em defesa dos direitos humanos, sempre de forma voluntária” (ANÍBAL, 2021, p. 1). Nesse período, ela “fiscalizou presídios e delegacias, intermediou o fim de rebeliões, atuou na reinserção social de presos e defendeu o direito de detentos – dos ‘pés de chinelo’ aos figurões da Lava Jato. Não à toa, ganhou o apelido de ‘mãe dos presos’” (ANÍBAL, 2021, p. 1).

⁵⁸ Atualmente, uma área urbanizada da cidade. As duas localidades mencionadas, Barigui e Passaúna, hoje nomeiam parques em Curitiba.

É uma coisa impressionante, eu nunca fui com ela, mas as pessoas que vão, as advogadas, os advogados que são da equipe dela, dizem que quando ela entra é de arrepiar. Quando sabem que ela está lá, vão para as janelas e começam a chamar, Dra. Isabel, Dra. Isabel [...] diz que é uma coisa de arrepiar, de repente mil, dois mil homens gritando por ela. (MENDES, 2020).

A escolha de fazer faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná, a partir de 1977, tem, portanto, de um lado, inspiração materna e, de outro, pressão dos parentes – “a minha família esperava, porque todo mundo é advogado na minha família”, complementa Berenice. Naqueles anos de UFPR, ela desenvolvia ativamente sua formação política: dirigia o setor cultural do Centro Acadêmico Hugo Simas, no qual trabalhou na organização de cineclubes – nas contas da realizadora, apenas na Federal eram 16 –, e foi também membro do Comitê Brasileiro Estudantil Pela Anistia⁵⁹.

Era um circuito de 16 cineclubes. A gente alugava os filmes em 16mm, rateávamos o aluguel e aí ele circulava entre esses 16 pontos. E era assim, o cineclubes do CAHS⁶⁰, o cineclubes do DARP⁶¹, o cineclubes das exatas, da pedagogia, da psicologia... Praticamente cada faculdade tinha o seu cineclubes. Às sessões de filmes, seguiam-se debates, que depois derivavam para as festas, para os bares, enfim, vida de estudante, né? Mas era muito legal porque os mais animados debates, mais acalorados, eram no DARP. O DARP era história, sociologia, ali no Dom Pedro I, o prédio da reitoria, em que eram fantásticas as sessões. O direito reunia sempre umas trinta, trinta e cinco pessoas. Nunca passava muito disso. Mas no DARP você tinha sessões com cem, cento e cinquenta pessoas, debates acalorados depois; professores participavam. (MENDES, 2020).

O complexo que inclui o Edifício Dom Pedro I, espaço que Berenice descreve como um dos que recebia os cineclubes, acolheu uma das principais manifestações da resistência à ditadura civil-militar em Curitiba, quando, em 14 de maio de 1968, um grupo de estudantes tomou a Reitoria da UFPR, derrubando o busto do reitor, Flávio Suplicy de Lacerda. Tratou-se de uma reação à decisão da cobrança de mensalidade aos futuros calouros de Engenharia noturna (URBAN, 2008) – e que ameaçava, a título de projeto piloto, o acesso universal ao ensino público superior no País.

⁵⁹ Tal como informado no currículo disponibilizado pela realizadora.

⁶⁰ Berenice faz menção ao Centro Acadêmico Hugo Simas, vinculado ao curso de Direito, do qual dirigia o setor cultural.

⁶¹ Aqui, ao Diretório Acadêmico Rocha Pombo, órgão de representação estudantil do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes.

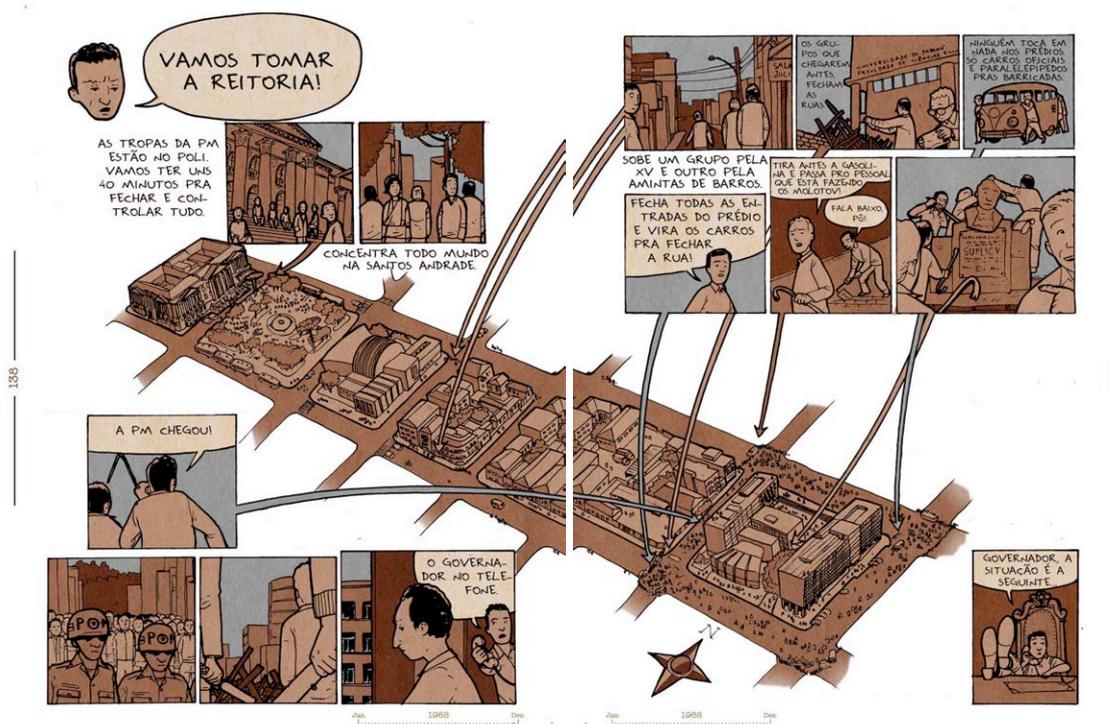


Figura 25: Página dupla do livro *1968: Ditadura abaixo*, em que Teresa Urban, que fora acadêmica de jornalismo da UFPR, apresenta, em quadrinhos desenhados por Guilherme Caldas, a sua interpretação da tomada da reitoria, em 14 de maio de 1968, com a derrubada do busto do reitor e ex-ministro da Educação Suplicy
 Fonte: URBAN (2008)

Suplicy, reitor desde 1949⁶², havia sido, entre 1964 e 1966, o primeiro a ocupar o posto de ministro da Educação da ditadura, e já tinha sido alvo de manifestações estudantis, contrárias a implementação da Lei Suplicy, que “eliminava a organização estudantil, extinguindo os centros acadêmicos e as uniões estaduais. Mas os estudantes conseguiram resistir [...] mantendo a UPE⁶³ como sua entidade representativa máxima”, contextualiza Stênio Sales Jacob em depoimento para Heller (1988, p. 293). A Lei Suplicy era uma aplicação do infame acordo MEC-USAID, criado em sua gestão como ministro (SOUSA FILHO, 2021). Enquanto o acordo “abria as portas para o ensino público na América Latina se tornar tecnocrático, formalista, controlado e, sobretudo, pago”; a lei nº 4.464/64 buscou “desestruturar as organizações estudantis, vigiar e espionar estudantes e professores”, o que resultou “em prisões, desaparecimentos, mortes, demissões, proibições de matrículas e outras penas, enquanto durou a ditadura”, conforme analisa Souza Filho (2021, p. 1). Souza Filho – o jurista Carlos Frederico Marés de Souza Filho⁶⁴ – era aluno de Direito na UFPR à época da

⁶² Reitor da UFPR entre 1949 e 1971, com exceção do período em que foi ministro (SOUSA FILHO, 2021).

⁶³ União Paranaense dos Estudantes.

⁶⁴ Marés, sobrenome pelo qual é conhecido, seria o Presidente da Fundação Cultural de Curitiba, equivalente a secretário de cultura municipal, entre 1983 e 1989.

derrubada do busto – “laçado, derrubado, pisado tal como se pisada estivesse sendo a própria ditadura”. Ele completa seu raciocínio, valorizando a vitória dele e de seus colegas estudantes contra o ensino pago, projeto que foi ao chão junto daquele busto:

É claro que o acordo MEC/USAID e a Ley Suplicy passaram a ser os principais alvos do movimento estudantil durante toda a ditadura, as bandeiras de luta do movimento. Aliás, apesar da dura repressão o movimento conseguiu barrar a implantação do ensino pago e a universidade pública continuou gratuita. O nome do ministro era lembrado em todas as passeatas, manifestações e pichações, não por ele e pela diversidade de seu curriculum, mas pela lei que levava seu nome. As outras ditaduras da América Latina implantaram o acordo MEC/USAID incluindo o ensino público pago, vide o Chile. No Brasil, não! A ditadura não conseguiu vencer a resistência dos estudantes e, curiosamente, um dos principais centros de resistência foi exatamente Curitiba, e a UFPR, casa do ministro e reitor e que serviria de cobaia para a implantação. Não só de derrotas, portanto, viveram os movimentos sociais contra a ditadura. (SOUZA FILHO, 2021, p. 1)



Figuras 26 e 27: Busto do reitor Suplicy derrubado por estudantes, respectivamente, em duas ocasiões: em 14 de maio de 1968 e em 01 de abril de 2014, na “descomemoração” dos 50 anos do golpe civil-militar⁶⁵
Fonte: Souza Filho (2021)

Um dos personagens mais marcantes daquele contexto é José Ferreira Lopes, o Dr. Zequinha, cujo registro em foto⁶⁶ no domingo 12 de maio de 1968, no Centro Politécnico da UPPR, apontando um estilingue munido com bolas de gude para um militar montado em um cavalo, virou sinônimo da desmesura de forças e estupidez da repressão. Ao recordar-se daqueles anos, à época estudante de medicina, José Ferreira Lopes situa a importância da universidade em sua formação: “Toda a nossa geração de 68 é intelectualizada pela academia

⁶⁵ Um recorte com a figura 26 encontra-se no acervo DEAP/DOPS. Pasta 2308 ex 259 (SILVA, 2018, p. 107); a figura 27 é creditada como registro da União Paranaense dos Estudantes. Ambas fotografias foram reproduzidas a partir do artigo “Suplicy de Lacerda: como a UFPR resolveu o impasse de sua ‘estátua de Borba Gato’”, em que o autor e diretor de redação do jornal Plural, João Frey, relaciona a derrubada do busto à da estátua do bandeirante Borba Gato, incendiada em 24 de julho de 2021. (FREY, 2021).

⁶⁶ A fotografia, que deu o Prêmio ESSO a Edison Jansen, é 12 de maio do mesmo ano, na batalha do Centro Politécnico, outro campus da UFPR, em disputa que antecedeu à tomada da Reitoria – que ocorreu dois dias depois. Enquanto o Politécnico fica a 5 km do Centro, a Reitoria é bastante central. Em 2021, a história no entorno da foto virou um curta documental, que conta com entrevista de Dr. Zequinha, e foi dirigido por Luiz Bonin e Oda Rodrigues, este também aluno de mestrado na Unespar.

ou pela organicidade e participação dos movimentos sociais”, disse, no evento Maio de 68 – 40 anos depois, em 14 de maio de 2008, no pátio da UFPR, em comemoração a vitória dos estudantes no maio de 1968 pelo mundo e, em particular, na batalha pela reitoria. “É para lembrar à sociedade as atrocidades que o regime autoritário cometeu contra a juventude e a uma geração inteira”, completou (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, 2008, p. 1).

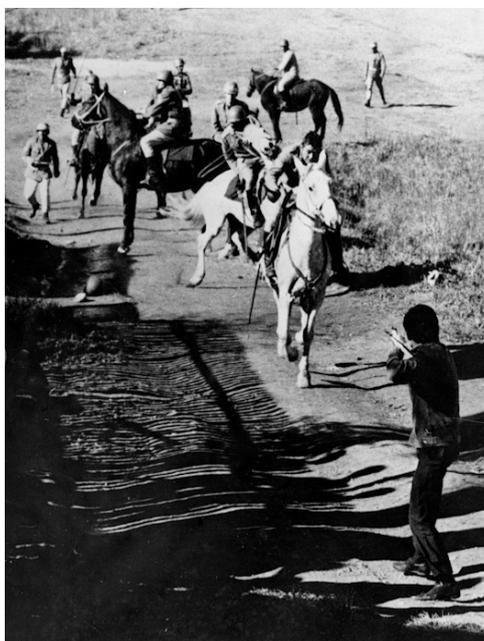


Figura 28: José Ferreira Lopes, então estudante de Medicina da UFPR e mais tarde conhecido como Dr. Zequinha, empunha um estilingue carregado com bolinhas de gude contra a repressão militar montada a cavalo, na batalha do Centro Politécnico, no domingo, 12 de maio de 1968, em defesa do ensino público gratuito.⁶⁷

Fonte: Jansen (1968 apud BENDLIN, 2012)

Berenice Mendes, na UFPR a partir de 1977 – portanto já em momento mais próximo da distensão do que do AI-5 –, convivia em um espaço que herdava a sabedoria da práxis da resistência. Ao refletir sobre sua formação, Mendes (2020) estabelece uma conexão entre o seu momento na universidade em fins dos anos 1970, a importância dos cineclubes e a condição social de sua família:

Era um momento muito interessante em que nós estudávamos. Eu acho que aquilo ali me aproximou muito do cinema, sabe? Me deu aquela primeira cultura [...] Eu venho de uma família classe média, meus pais funcionários públicos e com muitos filhos – seis e mais três de criação. Nunca faltou nada, nunca sofremos nenhuma carência, mas não tinha grana sobrando, então o cinema era uma coisa de duas ou três vezes por ano. Eles iam administrando. Agora você vai, tem tal lançamento, tem aquele e... Era caro pra gente. Então os cineclubes foram realmente onde eu pude me aproximar do cinema e assistir muita coisa. Desde os *westerns*, ficção científica, os políticos [...]. (MENDES, 2020).

⁶⁷ Lopes, questionado em 2008, confirmou ter acertado o alvo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, 2008). A foto deu o Prêmio ESSO a Jansen. (BENDLIN, 2012).

Berenice reconhece também nos cineclubes, dentro e fora da universidade, esse espaço formativo politicamente, com um objetivo efetivo e que transcendia o cinema:

Eu lembro de uma Jornada Nacional dos Cineclubes em Caxias do Sul e ali você discutia cinema, mas discutia sobretudo política – a redemocratização. Era uma coisa que ainda eram tendências; tendências clandestinas abrigadas basicamente dentro do MDB, que era o único partido... Só tinha Arena e MDB. Então se discutiam táticas de enfrentamento à ditadura. Você tinha os momentos do cinema e da cultura cinematográfica que você discutia, mas, não que fosse uma fachada, aquilo realmente interessava. Tanto o fortalecimento, a expansão do movimento, a operacionalização. Mas muito do tempo era dedicado à organização política em busca do fim da ditadura. Nem se pensava em redemocratização naquele momento. A gente queria o fim da ditadura, a queda dos milicos. Era isso. (MENDES, 2020)

Berenice, como veremos no capítulo dedicado à circulação de *A classe roqueira*, teve sua formação atrelada não apenas à academia, mas também a proximidade com o MST no decorrer dos anos. *A classe roqueira* (1985) será fruto do encontro de um grupo de realizadores de cinema, de classe média urbana, que carregava o desejo de intervir criticamente na sociedade brasileira, com um grupo de trabalhadores do campo em luta pela condição de ter terra para nela plantar, enquanto formavam um amplo movimento social no Brasil que se caminhava para a redemocratização.

No próximo subcapítulo veremos como a paixão pelos cineclubes vai levar Berenice a fazer um curso na Cinemateca do Museu Guido Viaro, em que terá contato com diversos dos parceiros com quem realizará *A classe roqueira*, assim como com as contradições de um espaço inscrito na urbanidade moderna de Curitiba e portanto indissociável dos ideários da ditadura civil-militar.

2.2 UM CURSO NA CINEMATECA E O COMEÇO DA TRAJETÓRIA COMO CINEASTA

*Só, só, sai, só sai Reforma Agrária
Com aliança camponesa e operária*

*Nossa primeira tarefa é ocupar
Toda terra produtiva nos queremos trabalhar
Nós queremos trabalhar*

*Nossa segunda tarefa é resistir
Entrar bem organizado
Enfrentar pra não sair*

*Nossa terceira tarefa é produzir
No trabalho coletivo
Colher muito e repartir*

Canção *Só sai Reforma Agrária*⁶⁸, do MST

Uma mudança de datas do curso de Cinema que a Cinemateca do Museu Guido Viaro promoveria naquele ano e que seria ministrado pelo documentarista Noilton Nunes causou um rebuliço para Berenice Mendes e Lu Rufalco. De abril de 1979 (DIÁRIO DO PARANÁ, 1979b), o disputado curso, com 15 vagas (e que na edição anterior teve 80 inscritos), passaria para julho do mesmo ano, o que coincidia com o recesso da universidade – na qual cursavam o terceiro ano do curso de Direito –, e com a decisão da dupla de viajar para Salvador. Na Bahia, elas tinham hospedagem, mas, para pagar a viagem, precisavam conseguir de volta o valor investido por cada uma delas na inscrição junto à Cinemateca, de 500 cruzeiros. (DIÁRIO DO PARANÁ, 1979c). Certas de que preferiam a viagem às aulas na cinemateca, foram ao Largo da Ordem – na Rua São Francisco 319⁶⁹, espaço hoje ocupado pela Casa da Memória, onde foram recebidas com a notícia de que tal reembolso não era possível e que a ordem era do Chico. Francisco Alves dos Santos, o Chico da Cinemateca, respondia desde a fundação do espaço, em 1975, pelo papel de secretário geral na diretoria. “Olhamos pra ele e falamos: ‘Pô, Chico, desistimos de fazer o curso e precisamos do dinheiro da inscrição de volta. Quebra essa pra gente”, contou Berenice. (MENDES, 2020). Chico conta a seguinte versão ao lembrar da história desse encontro:

A Berenice se inscreveu e depois veio me dizer que estava insegura e que tinha resolvido não fazer o curso. Eu falei: ‘não! Você venha ao menos no primeiro dia. Se você não gostar, deixa. Quem sabe você muda de ideia’. Foi o que ela fez. E não só fez dois filmes no curso, como nunca advogou: concluiu [o bacharelado em Direito], mas assumiu o cinema. O resto você sabe a história dela. (informação verbal)⁷⁰.

⁶⁸ Canção reproduzida a partir do livro *Sem-terra: as músicas do MST*, que trata do lema “Ocupar, resistir e produzir” do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MOVIMENTO SEM TERRA; CAMPOS, 1996, p. 51).

⁶⁹ “FAN DO BOM CINEMA / Temos uma notícia que vai lhe agradar: no dia 23 de abril a Fundação Cultural de Curitiba inaugura a Cinemateca do Museu Guido Viaro, na Rua São Francisco, 319”, escreveu Valêncio Xavier na carta convite de inauguração do espaço, em 1975. (XAVIER, 1975 apud TAVARES, 2005, p. 23). “A entrada para assistir estes filmes (na próxima semana você recebe a nossa programação completa) será franca, porém somente para sócios. Para entrar de sócio você paga Cr\$10,00 de jôia e Cr\$10,00 por mês, se for estudante paga Cr\$5,00. Pelo preço de uma entrada de cinema você assiste muitos filmes). A partir de 1998, rebatizada Cinemateca de Curitiba, ela passou a funcionar no endereço atual, na Rua Presidente Carlos Cavalcanti, 1174.

⁷⁰ Informação obtida através de entrevista realizada por telefone com Francisco Alves dos Santos, no dia 05 de novembro de 2020.

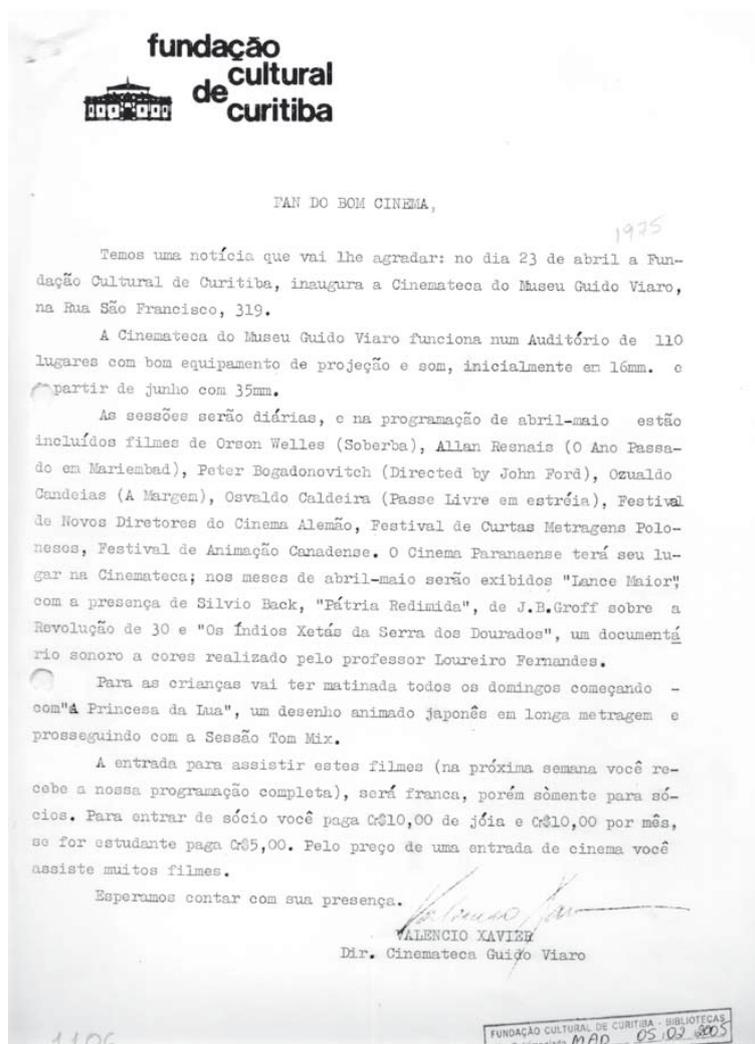


Figura 29: Carta Convite para a inauguração da Cinemateca do Museu Guido Viaro.

Fonte: Tavares (2005).

Berenice, que naquele momento frequentava a Cinemateca, vislumbrou anos antes a possibilidade de se fazer filmes no Brasil: isso se deu com a experiência de assistir *Como era gostoso meu francês* (1971) nos cinemas. “Eu não sabia. Eu achava que era uma coisa estrangeira e ia ver Disney, ia ver os sete mandamentos, eu via televisão, os filmes, eu sabia que eram dublados”, lembra (MENDES, 2021, p. 16).

[...] eu devia ter uns doze ou treze anos, veio uma amiga dos meus pais do interior, e ela queria passear, conhecer a cidade, e aí minha mãe pediu que eu a acompanhasse pela cidade, e ela quis assistir um filme. E entrou no Cine Condor, que era ali ao lado da Secretaria da Cultura, que era um cinema novo, grande, bonito naquele momento, meio assim, vamos assistir o que tiver passando. E nós entramos e tava passando *Como era gostoso o meu francês*, do Nelson Pereira, que foi pra mim um choque de perceber, de saber que podia fazer cinema em português. (MENDES, 2021, p. 16)

Mas foi sobretudo pelo envolvimento com a organização de cineclubes que o desejo avançar nessa campo ganhou materialidade: “[...] o cineclubes me aproximou muito, acho que a partir daquilo ali veio muito ímpeto para fazer o curso [...] Acho que foi muito a partir do amor ao cinema que eu adquiri como cineclubista”, explica Mendes (2020). Berenice reconhece na insistência de Chico e em sua decisão e de Rufalco em fazer o curso com Noilton Nunes, a sua efetiva entrada no cinema. O programa era o mais amplo realizado até então pela Cinemateca e, de 15 dias previstos inicialmente, desenrolou-se por três meses até a finalização dos filmes. Além das aulas práticas com Noilton, acompanhava o curso o diretor da Cinemateca, Valêncio Xavier. A proposta era a seguinte:

Os alunos receberão noções de roteiro, câmera, fotografia, montagem, produção e filmagem em som direto. Terão ao seu dispor câmeras em 16mm, negativos, gravador Nagra (para filmagem em som direto), moviola, etc, além da orientação técnica necessária. Durante o curso os alunos farão um filme documentário em 16mm, colorido. Por seu um curso altamente profissional, os primeiros cinco dias serão empregados na aprendizagem das noções básicas, na elaboração do roteiro, etc, e os restantes 10 dias para as filmagens e processamento final. (DIÁRIO DO PARANÁ, 1979c).

No processo, Berenice se envolveu com dois filmes de direção coletiva. O primeiro, *Sensibilize-se*, tratava do pintor Guido Viaro (que dava nome ao museu cujo espaço a Cinemateca ocupava), a partir de pessoas que conviveram com ele; o segundo era *Atenção realidade*, um trabalho experimental que fazia uma crítica à juventude brasileira alienada, ao consumismo e tinha como cena mais marcante um banquete encenado no Lixão do Caximba, por moradores do entorno que tiram sustento do lixo, numa alusão que tornava literal o título do show e marco contra ditadura de Jards Macalé em 1973, “Banquete dos mendigos”, que, por efeito da censura, só havia se tornado LP no mesmo ano da gravação dos filmes. “O que nos interessa é aquilo que é duro de ver”, disse Mendes ao comentar a cena *Atenção realidade* gravada com pessoas que viviam do trabalho informal no Lixão da Caximba, para o artigo de jornal que cobria a produção do curso (MENDES 1979 apud SANTOS, 1979a).

Uma das sequências de *Atenção realidade* começa com um grupo de jovens dançando em uma boate, o que tratava, na perspectiva do grupo (SANTOS, 1979a) da alienação dos jovens naqueles anos. Da boate, corta-se para um exemplar da Revista Veja – número 495, de março de 1978, com a capa dedicada à Anistia: “Como rever as punições?”⁷¹

⁷¹ Na reportagem, a revista faz uma pergunta, com a resposta implícita: “É tempo de esquecer?”; o texto, em seguida, lembra que “esquecimento, em grego, se diz anistia” (Veja, edição 495, 01 de março de 1978, pp. 34-46 apud PEREIRA, 2017, p. 154). Lauro Ávila Pereira contextualiza: “Já no início do texto, a revista constrói um caminho para que o leitor conclua que sim, era tempo de esquecer. Tanto o governo deveria rever as punições

– no chão, em meio ao lixo, no Lixão do Caximba. Corta-se então para um trator com garra a mover o lixo, que, na passagem entre os planos, parece destruir a revista, passando por cima dos resíduos. Para concluir, um homem de terno e cartola caminha no lixão, em direção à câmera. Essa sequência é acompanhada por trecho da música *Sonhando Contigo*⁷², na interpretação do Trio Irakitan:

*Mais uma luz se apaga
Mais um sonho que chega ao fim
Mais uma vez a saudade
Está vivendo em mim*

*Mais uma hora que passo
De tristeza na vida
Mais uma vez eu abraço
A ilusão que está perdida*



♪ “Mais uma hora que passo...



...de tristeza na vida...



...Mais uma vez eu abraço...



...A ilusão que está perdida” ♪

Figuras 30 - 33: Frames de *Atenção realidade* (1979) acompanhados de frases da música *Sonhando contigo*: jovens dançam em uma boate; o exemplar 495 de 01 de março de 1978 da Revista *Veja* em um lixão; um trator com garra move lixo destrói resíduos; um ator com terno e cartola caminha no Lixão da Caximba em direção à câmera.

Fonte: *Atenção...* (1979)

A montagem de *Atenção realidade*, portanto, vincula a Anistia a um projeto inacabado. O montador, que trabalhou em diálogo com os alunos, era um colaborador da

praticas pela ditadura, como os mortos e pessoas ‘consideradas desaparecidas’ deveriam ser esquecidos para que fosse promovida a conciliação nacional” (PEREIRA, 2017, p. 154).

⁷² De autoria de Fausto Galdino Pimentel Coelho e Anísio Silva.

Cinemateca e de intensa participação em trabalhos políticos naqueles anos: Homero de Carvalho. Ele e Berenice voltariam a trabalhar novamente, entre outros filmes, em *A classe roqueira*.

Ali é 1979, é bem o ano que vem a Anistia [...] Precisava acontecer. Era a possibilidade das lideranças de esquerda que tinham sido expulsas do País voltarem e auxiliarem esse processo de fim da ditadura. Que a Anistia acontece como, digamos, o último ato da ditadura; ainda é concedida. E a gente não entendia... hoje eu entendo o quanto foi manipulado e o quanto essa anistia aconteceu sob o controle da ditadura. Quando se diz, uma anistia ampla geral irrestrita, nós abrimos mão de punir os torturadores. E isso a gente tá vendo as consequências agora com esse louco⁷³ defendendo o Ustra, defendendo a tortura, defendendo a ditadura, negando a ditadura e tal. Mas naquela época não tinha maturidade, possibilidade de entender isso. Então a gente ansiava tremendamente. (MENDES, 2020).

A montagem coordenada por Homero de Carvalho também finaliza essa sequência com a figura do homem de terno e cartola, um representante colonial associado às elites econômicas⁷⁴. Ele aparece em diferentes momentos do filme e tem o protagonismo da cena do banquete no lixão.

Era o Dirceu [...] Dirceu Guimarães Britto [...] Ele fazia questão de ser chamado pelos três nomes. Era um empresário. Eu não sei por que ou através de quem ele se aproximou da Cinemateca e chegou a ser membro da ABD⁷⁵, que a gente criou ali na sequência. Teve um breve momento que a ABD, inclusive, foi instalada dentro de um imóvel dele, que era na Presidente Faria com a Amintas de Barros [...] Ele fazia... era ele, todo de terno. (MENDES, 2020)

Em outros filmes posteriores de Berenice (aqui, vale lembrar, em realização coletiva), o encontro de figuras da elite e do povo vai voltar a se repetir. Nessa sequência do banquete em *Atenção realidade*, uma estrutura chique é montada no Lixão da Caximba, com copos de cristal e joias fazendo as vezes de comida cênica, mesclando elenco da equipe e jovens que viviam no entorno do Caximba. É uma cena em que o patrão de terno e cartola, interpretado por Britto, dá as ordens. “Tudo eram provocações políticas, eram críticas muito ingênuas, mas que a gente queria fazer”, lembra Mendes (2020). Ela conta que a estrutura de

⁷³ Aqui ela se refere ao presidente no Brasil na época da entrevista, o qual se tornou notório por ter como livro de cabeceira o volume de memórias do militar que torturou, à época da ditadura, Dilma Rousseff, que por sua vez presidiu o Brasil entre 2011 e 2016. De modo proposital, omito os nomes completos do presidente misógino e do torturador.

⁷⁴ Que evoca a figura enigmática a cavalo, ameaçadora e antagonista, em *Ukamau* (1966), de Jorge Sanjinés, o qual simboliza o grande proprietário de terras.

⁷⁵ Associação Brasileira de Documentaristas, setor Paraná. Berenice será a primeira presidente, como veremos ainda neste capítulo.

talheres, louças e cristais foi emprestada do Graciosa Country Club, o clube de campo da elite da cidade e entre os mais caros do Brasil⁷⁶.

Naquele momento, não existiam leis de incentivo ou nada disso. Então havia patrocínio direto, como a gente chamava, né? [...] Simplesmente iam e pediam, levavam uma carta que a gente estava fazendo filme no curso da Cinemateca, uma carta de apresentação da Cinemateca, da Fundação Cultural e pedia aquilo emprestado. Óbvio que não se dizia que ia se montar aquilo num lixão. (MENDES, 2020)

Dessas duas situações, apreendem-se duas informações: no entorno da Cinemateca haviam jovens com acesso a pessoas com bastante poder aquisitivo, caso tanto do empresário que interpreta um personagem da elite como o diálogo com a facilidade de acesso a clube de campo da elite. A parte maior do orçamento, tal como lembra mais uma vez Mendes, foi investida para fazer os créditos, com letra set, na torre com a programação cultural da cidade localizada na Rua XV de Novembro. Para economizar, só aparecem os apelidos ou primeiros nomes da equipe e envolvidos; os demais participantes foram creditados como “E povo de Curitiba”, algo que certamente daria pano para manga, caso Jean-Claude Bernardet tivesse incluído a análise do filme em seu *Cineastas e imagens do povo*, cuja primeira edição data de 1985.



Figuras 34 - 37: Frames de *Atenção realidade* (1979): créditos iniciais montados na torre com a programação cultural da cidade que funcionava na Rua XV; entre os citados, Berenice Mendes (Bere), Homero de Carvalho, Lu Rufalco e José Roberto Braga Portella (Peninha). Aos demais, coube a última tela: “E povo de Curitiba”.

Fonte: *Atenção...*, (1979)

Mendes (2020) lembra que *Atenção realidade* representava um momento em que estavam provando as possibilidades “de captação, de narrativa, de produção, de tudo”, que ajudou a desenhar o percurso que cada um e uma faria dentro do cinema – “eu fui mais para o que era coisa da liderança, mais para direção mesmo. Foi ali que foi se definindo”, diz. “O *Atenção realidade* é o princípio do princípio do princípio. É a primeira coisa que a gente faz”.

⁷⁶ Para fazer parte do quadro de sócios, é necessária a indicação de dez sócios e o pagamento de título/joia no valor de R\$ 320 mil, o que o coloca entre os três clubes mais caros do país (CALAIS, *et al.* 2020).

Acho que o meu modo de ser, a minha personalidade mesmo, sempre foi uma personalidade de comando e liderança, liderando o movimento estudantil, então meio que naturalmente era aquilo. E o que me interessava era ter a visão geral. Definia o enquadramento com os câmeras, fazendo trabalho de direção, mas o que eu gostava mesmo era de pôr em cena. Era isso que eu gostava [...] (MENDES, 2020)

Mendes aparece em uma sequência na Rua XV, na altura da Boca Maldita, local da cidade em que políticos e homens de terno se reuniam para conversar, trocar confidências e ter seus sapatos engraxados. Um grupo de curiosos se forma ao redor de um pedestal, sobre o qual, ao invés de um busto ou estátua, está um homem de pé e com o punho esquerdo em riste. Mendes tem um microfone nas mãos. Na montagem, sua voz é dublada pela de outra mulher, em texto que reforça a intenção de crítica social ao modelo de urbanização excludente da cidade. Ela diz: “Senhoras, senhores de Curitiba, cidade sorriso! Nesta manhã ensolarada, mas, com o frio tradicional, rói. Cidadãos dos nossos tempos, jovem emancipado provará que a maldita boca sorriso fome miséria exploração é livre!”. Essa cidade de contradições sociais é vista de perspectiva crítica: “Era Curitiba que a gente queria mostrar”, afirmou a diretora. (MENDES, 2020). O curta – que apresentava ainda a juventude classe média e seus all-star, uma banda que toca na rua, às crianças correndo e brincando no entorno do lixão do qual sua família tira seu sustento, com o atravessamento de cenas de covas sendo cavadas – era o retrato da perspectiva daquele grupo sobre os anseios e desilusões da vida em Curitiba naqueles tempos.

O artigo “Cinema desmistificado”, de Francisco Alves dos Santos (Chico) e que acompanhava a produção dos filmes realizados na oficina, entre eles *Atenção realidade*, foi publicado na sexta-feira 03 de agosto de 1979. (SANTOS, 1979a). A Lei da Anistia seria promulgada três semanas e quatro dias depois, na terça, 28 de agosto. Os alunos ainda participariam da equipe que gravou com Valêncio Xavier *Caro Signore Fellini [Carta a Fellini]* (1979) – uma carta em vídeo (um anti-cartão postal) entre a paródia e o documentário, no qual convidam o cineasta italiano Federico Fellini para conhecer Curitiba. Berenice aproveitaria o momento para se aproximar de outros realizadores: a Francisco Alves dos Santos, por aqueles meses, ajudaria, como assistente de produção, na finalização de *Cicatrizes* (1980), o primeiro documentário paranaense a tematizar a tortura. E, de Rui Vezaro, seria assistente no curta ficcional *A casa iluminada* (1980).

Assim, a Cinemateca ia cumprindo o que Valêncio Xavier havia narrado ao Diário do Paraná: “Fazer cinema não é difícil. Basta haver o interesse do aluno e uma infraestrutura mínima necessária, o que aliás a Cinemateca está oferecendo através destes cursos”. (DIÁRIO DO PARANÁ, 1979a, p. 8). O interessante a observar aqui é que a frase é dita em uma coluna

não-assinada intitulada Cursos (editada, nos assuntos referentes a cinema, por Francisco Alves dos Santos). Valêncio também exercia jornada dupla naqueles anos: na parte da tarde, trabalhava no Canal 12, na afiliada local da Globo. Chico oficialmente levava o crédito de secretário geral da Cinemateca, mas era, na prática e como ele reconhece, diretor adjunto, “pau pra toda obra; [...] era eu que segurava a peteca lá”(informação verbal)⁷⁷. Como se nota em sua persuasão para Berenice e Lu participarem dos cursos, a sua influência no centro cultural era abrangente. Chico fazia, também, as vezes de interlocutor com o movimento cineclubista (foi um dos redatores da Carta de Curitiba, de 1974, em que faziam demandas em nome da classe), com os realizadores (sendo ele próprio diretor de filmes com temáticas sociais ou paranaenses) e, como agente duplo, mantendo uma disciplina crítica mas também fazendo as vezes de divulgador, ao escrever sobre as atividades da Cinemateca nos jornais em que trabalhava.

Sendo assim, ainda que a influência de Valêncio seja notável e reconhecida, uma vez que foi o fundador da Cinemateca e força criativa do espaço, a de Chico, um personagem menos público, por vezes, citado como cofundador, não deve ser subdimensionada. Os papéis, entretanto, eram diferentes: Chico se envolvia menos com a parte prática dos cursos, enquanto Valêncio coordenava e participava ativamente das atividades. Ainda falando sobre os cursos daquele ano, Valêncio dizia, em fevereiro de 1979, na coluna editada por Chico, que “o cinema vem sendo apresentado como um mito, como uma coisa difícil de ser atingida, como um privilégio e isso dificulta o surgimento de cineastas. Precisamos desmistificar o cinema e oferecer do ponto de vista prático a chance a todos”⁷⁸. Seis meses depois, em agosto, Chico publicaria uma reportagem assinada sobre o curso com Noilton Nunes e intitulada “O cinema desmistificado” (SANTOS, 1979a), destacando, em uma das imagens, o ministrante e, em outra, Berenice Mendes filmando em uma câmera 16mm.

⁷⁷ Informação obtida através de entrevista realizada por telefone com Francisco Alves dos Santos, no dia 05 de novembro de 2020.

⁷⁸ No original, “com [sic] um mito, com [sic] uma coisa difícil”. O texto aparece aqui em versão corrigida.

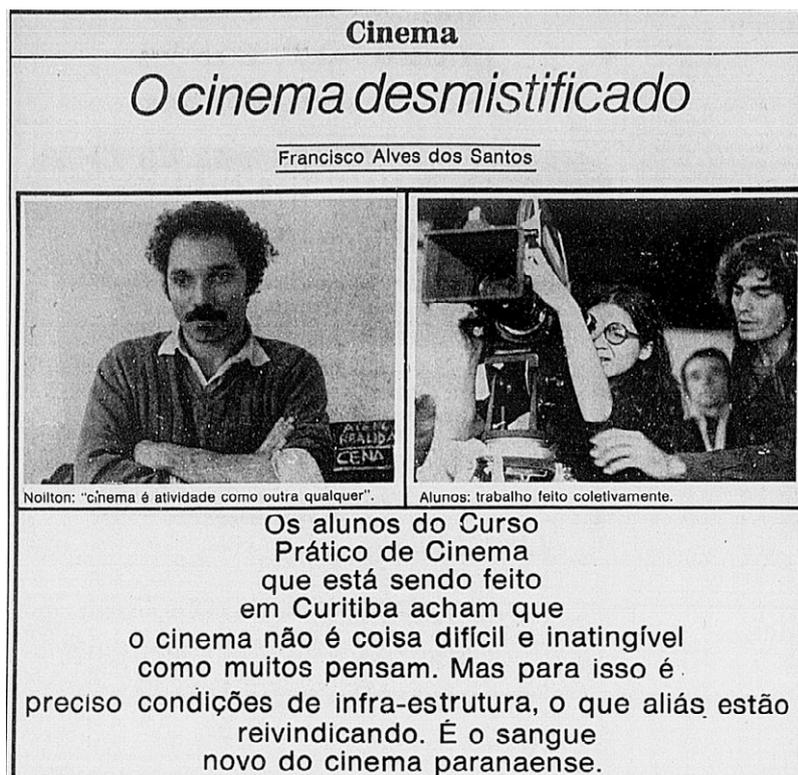


Figura 38: Recorte de reportagem, na qual Berenice Mendes aparece em imagem atrás da câmera durante o curso com Noilton Nunes, em texto assinado por Francisco Alves dos Santos no Diário do Paraná e publicada na edição de 03 de agosto de 1979

Fonte: Santos (1979a)

Como de costume nas contribuições de Chico para a imprensa da época, em que foi narrador da produção cinematográfica paranaense e divulgador das ações da Cinemateca, a reportagem não mencionava seu cargo na Fundação Cultural de Curitiba. O texto abre com a notícia de que naquele três de agosto o prefeito Jaime Lerner (ARENA), em seu segundo mandato como prefeito biônico (1979-84) e vinculado a um projeto de revitalização da urbanização da cidade, receberia a população da cidade para apresentações culturais na Pedreira do Pilarzinho⁷⁹, as quais fariam parte das gravações de um filme sobre Curitiba. Trata-se de *Carta a Fellini*, trabalho o qual Valêncio entendia como uma encomenda.

“Caro Fellini” foi um filme de encomenda, eu não queria fazer. Propus para várias pessoas do curso que Noilton Nunes estava realizando na época aqui na Cinemateca e ninguém conseguiu bolar nada; e como tinha aceitado a realização como diretor da Cinemateca, decidi filmar. [...] O filme foi feito às corridas, em quatro dias. Quando chegava em casa, depois de filmar, não conseguia dormir pensando que Jaime

⁷⁹ Tradicional espaço de shows a céu aberto para 30 mil pessoas e que, em 1990, passou a chamar-se Pedreira Paulo Leminski, em homenagem ao poeta, falecido em 1989. Em terreno adjacente, foi construída em 1992 a Ópera de Arame, com capacidade para 1572 pessoas.

Lerner não gostaria do filme. Pensando até que podia ser o fim da Cinemateca. (XAVIER, 1980 apud ARAUJO, 2012, p. 54)

O filme, diferente dos outros dois realizados no curso, com direção coletiva, tinha sido pensado por Valêncio. Mas, como seguia a reportagem de Chico, tem a participação dos alunos na equipe. Aqui Xavier abre espaço para uma discussão importante: a Cinemateca fazia parte de um projeto de cidade e, apesar de sua relativa liberdade como diretor do espaço, ele prestava contas a um prefeito indicado pelo governador do estado e este era indicado pelo governo federal – portanto tratava-se de um prefeito vinculado ao regime militar. A Cinemateca havia sido concebida ainda no primeiro mandato de Lerner como prefeito biônico (1971-75) e inaugurada em abril de 1975, início do mandato de Saul Raiz. Carta a Fellini, ou Caro Fellini, como Xavier nomeia, expõe essa tensão, entre o olhar irônico e crítico de Xavier sobre a cidade, com a perspectiva da encomenda de Lerner: um filme que ressaltasse o projeto de cidade modelo ao cineasta Fellini, vinculada aos ideais de modernização da urbanização de Curitiba que tem em Lerner seu expoente. Tal tensão aparecia ainda na trajetória de cada um deles: Valêncio foi, por exemplo, um dos autores de *7 de amor & violência*, identificado pelo crítico Hélio Pólvora no texto “Abril já é ficção” como a primeira obra de literatura a tratar do Golpe de 1964:

O movimento de março-abril começa agora a ser utilizado na ficção, após render dezenas de livros de artigos e ensaios. “7 de Amor e Violência” (Editôra KM, Curitiba, 1965) é a primeira experiência ficcional que toma a “revolução” (vai mesmo entre aspas, porque não se entende revolução sem povo) como pano de fundo, mostrando como ela repercutiu na palhoça do camponês esquecido e como reagiram os jovens angustiados de uma cidade-grande. Sete escritores moços [...] refletem pedaços de realidade que mais lhes feriram a sensibilidade: Elias Farah, Valêncio Xavier, Milton Volpini, Jodat Kury, Nélson Padrella, Sílvio Back e Walmor Marcelino. (PÓLVORA, 1965, p. 6)

O volume seria proibido pelo regime e apreendido pelo DOPS em junho de 1965, como “o primeiro livro de autores paranaenses considerado subversivo e que sofre apreensão e interdição de tiragem de outra edição”, tal como informou nota do DOPS reproduzida pelo Estado do Paraná. (ESTADO DO PARANÁ, 1965 apud OLIVEIRA, 2014, p. 6). O conjunto de contos contava com textos de outros dois personagens já citados aqui: o cineasta Sylvio Back e o jornalista Walmor Marcelino. “Sete, podia ter entrado mais gente, os de amor e violência eram as pessoas com quem Walmor estava em contato no momento e que concordaram com essa perigosa forma de se opor ao golpe, uma atitude cultural”, pontuou Valêncio no posfácio da segunda edição. (XAVIER, 1986, p. 99). Marcelino seria um dos personagens de Valêncio no filme *Os onze de Curitiba: todos nós*, citado anteriormente, como

um dos onze intelectuais presos em março de 1978, momento em que esperava suposta distensão. O contexto em que se filmavam *Atenção realidade* e *Carta a Fellini* era portanto muito próximo da Anistia, mas não distante o suficiente da repressão, cuja ameaça ainda pairava.

A produção cinematográfica de Sylvio Back, um dos contistas de *7 de amor & violência*, cuja trajetória de vida é vinculada a momentos de politização⁸⁰, também seria atravessada por Lerner. Back faria institucionais que ajudariam a estabelecer o ideário do político, em filmes como *Curitiba, uma experiência em planejamento urbano* (1975), que toma para seu título uma série de livros publicados pelo governo Lerner, e *A escala do homem* (1982), este com direção de fotografia de Adrian Cooper. *A escala do homem* pauta-se nas mudanças urbanísticas da cidade dando foco particular ao sistema de integração de transporte público desenvolvido por Lerner. A primeira fala do narrador, em meio a uma sequência de imagens da cidade, entre retratos dos moradores, cenas de passagem (como o letreiro do Cine Groff) e tomadas aéreas, que ressaltam o arrojo do projeto urbanístico, diz o seguinte:

As pessoas estão começando a compreender que o progresso de uma cidade não se avalia mais pela quantidade dos seus edifícios, nem pelo número de habitantes, ou pelo volume de automóveis. As pessoas estão começando a compreender que viadutos ou obras monumentais não são o espelho da grandeza de um núcleo urbano; pelo contrário. São o sinal visível que a cidade perdeu o rumo porque esqueceu a sua razão de ser, pois uma cidade deve ser cenário do encontro. (A ESCALA..., 1982).

O trecho evoca o pensamento de Lerner, celebrado urbanista, e o título de um de seus livros, *A cidade: cenário do encontro*, de 1977. A narração, em tom publicitário, percorre o filme, que elabora uma narrativa oficial. Ao mostrar uma obra de amplas proporções (um viaduto, tal como aquele criticado no início do filme), o narrador segue, ressaltado o espírito ufanista em que a cidade se debate nestes anos de ditadura:

É assim, assumindo o controle de seu futuro, que uma cidade mantém o rumo, a dimensão que lhe deu origem. Não é preciso ser pequena para ser humana: basta planejar e executar em escala maior aquilo que serve à cidade toda. E em escala menor aquilo que atende à comunidade de cada bairro. (A ESCALA..., 1982).

Esse projeto evocado tem origens na década de 1970, cuja perspectiva de modernidade urbana foi marcada, como descreve Rechia (2003, p. 98), por “equipar a

⁸⁰ Para um relato detalhado dos anos formativos do cineasta, cujas atividades vão do cineclubismo, edição de caderno cultural, redação de texto e filme sobre a Curitiba periférica à participação na Ação Popular (AP), ver Kaminski (2018).

cidade”, tal como explica trecho de artigo oficial do IPPUC, que diz que foram implementados “instrumentos urbanos em todos os setores da recreação, educação, terminais de transporte e abastecimento” (IPPUC, 2003 apud RECHIA, 2003, p. 98). O autor então completa o raciocínio:

Datam desse período os principais projetos na área de transportes coletivos, embelezamento, restauração e preservação dos sítios históricos, padronização da paisagem urbana, implantação de áreas de lazer, tais como parques e bosques conduzindo a cidade a alcançar o status de ‘modelo de urbanismo’. (RECHIA 2003, p. 99)



Figuras 39-41: A “cidade sorriso”, na narrativa oficial de *A escala do homem* (1982), reflete um projeto de renovação urbanística que maquiava as contradições sociais

Fonte: A ESCALA... (1982)

Em sua tese *Cultura política versus política cultural: os limites da política pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba lernista (1971-1983)*, Silveira (2016, p. 142) lembra que é partir da criação “do órgão municipal responsável por promover e regular a ‘cultura’”, a Fundação Cultural de Curitiba, em 1973, portanto no primeiro mandato de Lerner na prefeitura (1971-1975), que “coloca-se em prática, efetivamente, um plano massivo de ação cultural para a cidade” – sendo a Cinemateca do Museu Guido Viaro, um entre diversos equipamentos culturais criados na esteira da gestão da FCC, que foi inaugurada em abril de 1975, no mês seguinte ao fim da primeira gestão Lerner (1971-1975)⁸¹.

Trata-se, no que nos interessa aqui, de pensar o entorno da Cinemateca como parte das ambivalências inerentes ao período e tão bem representadas em filmes institucionais como *A escala do homem*, que apoiaram a construção do imaginário da modernidade asséptica lernista. Lerner, portanto, “logo entendeu como filmes produzidos na e sobre a cidade poderiam ser usados como propaganda política ou publicidade para os seus projetos”, opina França (2021, p. 201). Essa percepção propagandística de Lerner, em se utilizar dos cineastas

⁸¹ De 15 de março de 1971 a 14 de março de 1975 (SILVEIRA, 2016, p. 35).

do cinema local e, em particular, do entorno da Cinemateca, estava em diálogo com a cooptação da ditadura para a cultura a nível nacional, que, tal como pontua Silveira (2016, p. 47), era focada em um nicho autoral:

[...] caracterizada por uma espécie de divisão do mercado na qual o Estado marcava sua presença e intervinha nos rumos da atividade intelectual e artística erudita, deixando à iniciativa das redes privadas de entretenimento e informação – em estágio de colossal expansão à época –, os gêneros e veículos mais rentáveis.

Assim, Lerner se valeu de autores que estavam no entorno da Cinemateca e em destaque na produção cinematográfica local, articulando “usos políticos de filmes produzidos sobre seus projetos para a cidade”, ao encomendar filmes a cineastas (FRANÇA, 2021, p. 150). França, em sua tese, dedicada às mulheres no circuito de cinema de Curitiba entre 1976 e 1989, cita *A cidade dos executivos* (1978), dos Irmãos Wagner, como um desses exemplos⁸². Sobre *A cidade dos executivos*, feito sob encomenda de Lerner para ser apresentado em um encontro na Universidade de Berkley e a partir de um poema que ele escreveu, França (2021, p. 148) narra o simbólico caso da versão com final remontado pelos Wagner: havia o corte que Lerner levou aos Estados Unidos e outro, com o desfecho preferido pelos irmãos; dessa forma o “filme com um final feliz foi entregue para Lerner, enquanto que o filme de final crítico, foi enviado para festivais” e premiado. Tratando do poema de Lerner que serviu de inspiração e da escolha desse final, Ingrid Wagner (2018 apud FRANÇA, 2021, p. 151) recorda, em depoimento à autora:

[...] no poema tudo termina bem, as pessoas voltam àquele passado, à cidadezinha do carrossel onde as pessoas brincam [...] ‘ah, mas será que vai ficar legal assim? Tudo terminar bem no final, será que o mundo vai acabar bem assim? Não, vamos fazer um outro final.

[...] a gente se baseou no texto, ficou até bastante diferente. Mas tinha no sentido mais ou menos a mesma coisa que ele quis dizer, mas de uma forma cinematográfica, vamos assim dizer, né (WAGNER, 2018 apud FRANÇA, 2021, p. 151)

O cinema aparecia então, na perspectiva dos Wagner, tal como na perspectiva de Xavier em *Carta a Fellini*, como uma forma de reagir, ou mesmo de desconstruir em certa medida a encomenda.

Essas forças e tensões descritas apresentavam-se ambivalentes em Curitiba. A Cinemateca era, expressivamente, um espaço de acolhimento, em que se debatia cinema e se

⁸² Ao tratar disso, França elenca, além da obra dos Wagner, filmes de Back (Curitiba: uma experiência em planejamento urbano), Xavier (*Carta a Fellini*), e *A cidade: cenário do encontro*, realizado conjuntamente por Jaime Lerner e Elói Zanetti, em 1977.

tinha acesso a obras progressistas, o que, muitas vezes, entrava em conflito com a ditadura, como veremos no capítulo dedicado à circulação e atenção da censura com *A classe roqueira*. Isso se expressava também nos filmes produzidos com o apoio do espaço – como nos já citados *Atenção realidade* e *Carta a Fellini*, realizados no contexto do curso de 1979 – estimulados também pela comunidade que se construía em seu entorno.

O oficineiro Noilton Nunes tinha naquele momento a circulação oficial de seu curta *Leucemia* (1978)⁸³ interdito pela censura no Brasil (SANTOS, 1979a), e que “passou a ser exibido clandestinamente, em sessões emocionantes” (BARBOZA, 2008). Também floresciam nesse entorno os debates para a construção de políticas públicas, do qual Berenice Mendes viria a ser protagonista. Foi durante o curso com Nunes – último presidente da Associação Brasileira de Documentaristas, no Rio de Janeiro, na gestão iniciada em 1978 (SANTOS, 1979a) – que foi fundada a seção paranaense da ABD, em 20 de agosto de 1979, o que vinha sendo gestado desde o início do ano (SANTOS, 1979b). “E o presidente é uma mulher”, escrevia Santos no dia 23 de agosto, em reportagem intitulada “ABD-PR: o mando é das mulheres”:

E o presidente eleito é uma mulher: **Berenice Mendes**, acadêmica de Direito. Vice-presidente: **Homero Carvalho**; secretaria-geral: **Maria de Lourdes Ruffalco**; 1º Secretário: **Fernando Westphalen**; tesouraria-geral: Dirce dos Santos; 1º tesoureiro: **Pedro Meregge**; diretor cultural: Rui Vezaro⁸⁴; imprensa e publicidade: Francisco Alves dos Santos; diretor de patrimônio: Ingrid Wagner. Conselho consultivo: Fernando Severo, **José Roberto Portella**, **Mauro Antonieto**⁸⁵, Hugo Mengarelli e Sérgio Segall. Conselho fiscal: Silas E. Inke, Clara Satiko, Marilis Santos, **Luiz Bellenda**⁸⁶ e Tony Fernandes. (SANTOS, 1979b, p. 5)

Berenice Mendes, que seis anos mais tarde dirigiria *A classe roqueira*, compunha, nesse grupo eleito para a primeira gestão da ABD-PR, parte relevante do que viria a ser a equipe principal do futuro filme. Além dela, o montador Homero de Carvalho, a diretora de produção Maria de Lourdes Ruffalco, e o diretor de som José Roberto Braga Portella (destacados por mim em negrito no texto citado). Dos 19 membros da diretoria inicial da

⁸³ Em que reconstituía a cena em que um casal de trabalhadores do ABC que, exilados em Portugal, e lidando com a doença grave citada no título, se veem obrigados a separarem-se do filho recém-nascido no Aeroporto Internacional de Lisboa. A narração do filme tem o ponto de vista de Maria Helena Moreira Alves, que trouxe o bebê ao Brasil. Maria Helena visitara seu irmão, o ex-deputado Márcio Moreira Alves, exilado fora do país desde que foi cassado pelo AI-5 e de onde retornaria apenas em 1979, com a anistia; seu discurso na câmara em setembro de 1968, em que protestava contra a invasão da PM à UNB são um fato marcante do período: “O tom radical de seu discurso e a não aceitação da Câmara do pedido de cassação de seu mandato, encaminhado pelo Supremo Tribunal Federal, teriam servido como estopim para a edição do Ato Institucional Nº 5 (AI-5), em dezembro daquele ano”. (MEMÓRIAS DA DITADURA, [19--?]).

⁸⁴ No original, “Vezaro”. Aqui aparece em versão corrigida.

⁸⁵ No original, “Mouro”.

⁸⁶ No original, “Luis Belenda”.

ABD Paraná, sete estavam entre os 15 alunos do curso com Noilton: além de Mendes, Rufalco e Portella, Westphalen, Antonieto, Bellenda e Merege. Este viria a ser um montador e realizador de destaque dessa geração. No recorte de gênero, apesar do mando da mulheres, o grupo tinha uma maioria de homens, treze, e seis mulheres, quase todos brancos.

A primeira gestão da ABD-PR tinha uma única artista negra no grupo, a atriz Dirce dos Santos, sobre quem Ana Cláudia França também escreveu em sua tese, em que explica que ela ficou conhecida como Dirce Thomaz e que interpretou Xica da Silva, em uma montagem de Antunes Filho, tendo sido convidada para o elenco de “O drama da Fazenda Fortaleza”, o longa de ficção de Berenice Mendes não-finalizado. Dirce dos Santos só viria a fazer sua primeira participação no cinema em 2014, em *O dia de Jerusa*, curta de Viviane Oliveira. (FRANÇA, 2021, p. 96). O Censo de 1980 aponta que a população negra no Paraná era de 21,5%⁸⁷. (RAGGIO; BLEY e TRAUZYNSKI, 2018, p. 53). A quase inexistente participação de realizadores negros reforça a exclusão e o racismo estrutural em operação no projeto da urbanidade moderna de Curitiba⁸⁸. Tal ideário também era atravessado por uma questão de classe, tal como nos evoca Beto Carminatti – em *Delirium dreams* (1979-80). Nesse trabalho de estreia, Carminatti produziu um raro retrato da periferia de Curitiba na época, filmando seu irmão, mãe, pai e amigos. A recordação que Carminatti narra daqueles anos é que trabalhava com a mãe no restaurante localizado na Vila Izabel, e que não tinha tempo nem condições financeiras para ir frequentemente até a Cinemateca, como o faziam “os filhinhos de papai” que podiam se dedicar à cinefilia. (informação verbal)⁸⁹.

Chico Santos era, na gestão inicial da ABD-PR, responsável pela diretoria de Imprensa e Publicidade da associação. Em livro dedicado à produção da Geração Cinemateca, ele escreve que a ABD-PR “terá participação atuante na luta que a entidade, em termos nacionais, travará quanto ao fortalecimento do cinema brasileiro”, em reivindicações que “não vêm com a marca do interesse isolado; sua finalidade é mais coletiva” (SANTOS, 1996,

⁸⁷ A partir dos dados do IBGE reproduzidos na “Tabela 1 – População paranaense segundo cor/raça – 1940/2010”, em Raggio, Bley e Trauczynski (2018, p. 53).

⁸⁸ De lá para cá, algumas mudanças de panorama vão sendo notadas com a inclusão de políticas afirmativas na Unespar, com cotas para pessoas que cursaram o ensino médio integralmente em escolas públicas (25%), para candidatos pretos e pardos (20%) e para pessoas com deficiência (5%). (UNESPAR, 2019). É da Unespar a única graduação em cinema pública em Curitiba e também o Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CineAv), com políticas de “acesso, inclusão e permanência” que contemplam pessoas negras, pessoas indígenas, pessoas com deficiência, pessoas trans e estudantes de baixa renda oriundos de escolas públicas (UNESPAR, 2020). Nos anos recentes também destaca-se que a Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro tenha desdobrado suas atividades no Paraná. Se essas são notícias que apontam vislumbres no horizonte para um cinema local mais diverso e inclusivo, resta, por outro lado, lamentar que em editais de apoio à produção nas esferas municipal e estadual a cidade de Curitiba e o estado do Paraná estão entre os lanternas no quesito políticas públicas afirmativas, não tendo estabelecido até hoje marcos nesse sentido, em uma ausência de cotas que estimulem realizações de mulheres, negros e indígenas.

⁸⁹ Beto Carminatti, em entrevista realizada por telefone no dia 15 de setembro de 2020.

p. 23). Um desdobramento dessa atuação em políticas públicas chegará em 1984, com um primeiro concurso para produção de curtas⁹⁰, em iniciativa da Fundação Cultural de Curitiba, em parceira estabelecida em 1983 com a Embrafilme e a Associação de Cineastas do Paraná⁹¹ (Acipar, fundada em 1982, com Chico Santos presidindo a primeira gestão) (SANTOS, 1987; SANTOS, 1996; ALVETTI, 2005).

Uma parcela significativa do grupo que formava com Mendes a primeira diretoria da ABD no Paraná reunia diretores e diretoras que se consagrariam como a Geração Cinemateca, que teve Mendes, Carvalho, Rufalco, Merege, Chico Santos, Ingrid (do coletivo de animadores Irmãos Wagner) e Severo representada nessa gestão. Uma foto tornou-se marco representativo desse agrupamento de realizadores, formado no entorno do centro cultural. A imagem aparece no livro de SANTOS (1996) *Cinema no Paraná: nova geração*, abre o boletim comemorativo aos 30 anos da Cinemateca (TAVARES, 2005) e reaparece na tese de França (2021) dedicada às mulheres no circuito de cinema local.

Homero de Carvalho, montador que na imagem está entre Lu Rufalco e Berenice Mendes, compartilhou comigo a foto, explicando que ela foi tirada em frente à sede do Sated, na Rua Treze de Maio, 644, “após uma reunião da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD-PR)”⁹², em 1985 (TAVARES, 2005, p. 6), ano da filmagem e lançamento de *A classe roceira*. Da equipe do filme ainda estão na imagem o assistente de fotografia, Peter Lorenzo, a produtora em Curitiba, Gisele Mendes, irmã de Berenice, e o diretor de som José Roberto Braga Portella. A Cinemateca, assim, formava uma geração ampla, que agora se reunia para construir a continuidade das políticas públicas do município. Os tempos já eram outros e a democracia, aos poucos, dava sua pinta. Assumia a presidência da Fundação Cultural de Curitiba, Carlos Frederico Marés de Souza Filho, que fez parte da resistência à ditadura nos movimentos estudantis da UFPR no final dos anos 1960.

Ao lembrar-se daqueles anos, Gisele Mendes descreve a Cinemateca como um espaço de acolhimento, convergência e comunidade, “eu tinha esse sentimento de romper padrões, de ter uma outra linguagem, sabe? De criar uma identidade e pra isso a gente precisava arrumar uma tribo, né? Arrumar uma turma. E onde a gente achou o nosso refúgio? Na Cinemateca do Guido Viaro” (MENDES, 2018 apud FRANÇA, 2021, p. 103).

⁹⁰ A partir do qual serão realizados O mundo perdido de Kozák, de Fernando Severo, e Respeitável público, dos Irmãos Wagner (SANTOS, 1996, p. 23).

⁹¹ Não confundir com Associação de Vídeo e Cinema do Paraná (AVEC-PR) fundada em 1991, a qual segue em atividade até hoje. Fui presidente da AVEC entre 2019 e 2021.

⁹² Homero de Carvalho em comunicação por e-mail em 14 de setembro de 2020. Josina Melo (2018 apud FRANÇA, 2021, p. 107) confirma que a foto foi tirada em frente ao Sated; entretanto, ela tem uma lembrança diferente: de que foi após uma reunião da Associação de Cineastas do Paraná, a ACIPAR, a qual realizava seus encontros nessa sede.

A fotografia, efetivamente, reúne diversos realizadores entre os mais reconhecidos da Geração Cinemateca. Se por um lado, não estão nomes fundamentais como Francisco Alves dos Santos, os Irmãos Wagner (Elizabeth, Ingrid, Rosane e Helmuth Jr), Nivaldo Lopes (e a Turma do Balão Mágico), Pedro Merege ou o próprio Valêncio Xavier, na mesma imagem, para além daqueles que compõe *A classe roceira*, estão o trio que formava o grupo Primeiro Plano (Fernando Severo, Peter Lorenzo e Rui Vezzano), destacado por seus trabalhos inventivos e provocativos; Beto Carminatti, irmão mais novo de Vezzano e realizador de *Delirium dreams*, que tinha com Josina Melo uma parceria artística.



Figura 42: Cineastas da “Geração Cinemateca”. Da esquerda para a direita, Peter Lorenzo, Gisele Mendes⁹³, Josina Melo (agachada), Beto Carminatti, Fernando Severo, José Roberto Braga Portella (o “Peninha”), Lu Rufalco, Homero de Carvalho, Berenice Mendes, João Knijnik⁹⁴, Rui Vezzano (1985).

Fonte: Tavares (2005).

Como muitos documentários feitos no Paraná nas décadas de 1970 e 1980, *A classe roceira* (1985) agradece nos créditos à Cinemateca do Museu Guido Viaro, assim como contou, como já tratamos aqui, com a participação de diversos alunos formados em seus cursos, em que professores como Eduardo Escorel, Rogério Sganzerla e Ozualdo Candeias

⁹³ Utilizo aqui os personagens, tais como identificados por SANTOS (1996, p. 22), com a revisão de grafia proposta por França (2021, p. 106) e com a adição do nome de batismo de Peninha, apelido de José Roberto Braga Portella.

⁹⁴ Knijnik, diretor gaúcho, não fazia parte da Geração Cinemateca, mas tinha diálogo com a classe artística da cidade, como se vê em *Polaco loco paca*, que dirigiu em 1987, curta inventivo com Alice Ruiz, Paulo Leminski e Luiz Rettamozo em passagem por Porto Alegre.

deram aulas; e profissionais como Jean-Claude Bernardet⁹⁵, Olney São Paulo, Silvio Tandler e Vladimir Carvalho deram palestras (SANTOS, 2005) – todos, de alguma maneira, e tal como Noilton, envolvidos com a produção de imagens de resistência à ditadura e ou reflexão a respeito do cinema engajado do período. Isso se dava, sobretudo, pela proximidade de Valêncio Xavier, diretor da cinemateca, natural de São Paulo que vivia desde 1968 em Curitiba, com eles. (URBAN, 2008). O diretor da Cinemateca era, por exemplo, muito amigo de Guido Araújo, diretor da Jornada Internacional de Cinema da Bahia, entre os principais eventos dedicado ao cinema engajado e político naqueles anos na América Latina.

Por sua capacidade de promover articulações com importantes agentes políticos do campo cinematográfico da época e por sua atuação formativa na cinemateca, Valêncio Xavier Severo tornou-se uma figura indispensável na existência de toda essa geração. Em 2013, na ocasião em que Xavier faria oitenta anos (ele faleceu em 2008, aos 75), a Cinemateca de Curitiba (rebatizada assim, a partir de 1998, com a inauguração da sede independente do museu) organizou uma breve mostra com seus filmes – e a exibição de *Muitas vidas de Valêncio Xavier* (2011), documentário de Beto Carminatti. Nesse contexto, Fernando Severo, um dos membros da geração cinemateca, disse para a Gazeta do Povo: “Eu não seria cineasta e toda uma geração não existiria se ele não tivesse feito esta experiência heroica de criar a Cinemateca do nada. Era bom tomar estes choques valencianos. Nós éramos uma geração tímida e amedrontada pela ditadura. Ele vinha e dava saudáveis porradas para a gente deixar de frescura e criar” (MOSER, 2013).

A Cinemateca também teve desde o início uma preocupação, como deve se esperar de um órgão do gênero, de preservar obras da cinematografia local. *A escala do homem*, filme institucional de Sylvio Back mencionado no começo do capítulo, encontra-se no acervo, tal como informado na base de dados de filmes em película da cinemateca.

A guisa de conclusão deste subcapítulo, conto que neste último semestre, enquanto revisava o acervo de filmes documentários do período descobri com certa surpresa que uma sequência de cenas de *Comunidades Rurbanas*, filme de Berenice Mendes rodado em 1982 e

⁹⁵ Berenice Mendes foi uma das alunas do curso que Bernardet ministrou, com Flávio Ferreira da Costa e Paulo Fortes, em julho de 1980, em uma parceria da Secretaria do Estado da Cultura e Esporte e Cinemateca do Museu Guido Viaro. Tal fato é mencionado por uma carta dirigida à CAPES e Embrafilme, recomendando Mendes a um programa de bolsa de estudos no exterior. A versão da carta disponível na pasta Berenice Mendes, da Cinemateca de Curitiba, tem o nome de Valêncio Xavier ao fim, mas não contempla sua assinatura.

que ela considerava perdido, são retomadas⁹⁶ em *A escala do homem*, de Sylvio Back, finalizado no mesmo ano.

Comunidades Rurbanas apresenta uma perspectiva positiva sobre o projeto homônimo de Jaime Lerner: “era uma tentativa light de uma reforminha [agrária] [...]” (MENDES, 2020). Uma vez que *A classe roqueira* seria um filme que defende uma reforma agrária efetiva, esse filme anterior representaria sua antítese, apresentando o ponto de vista do patrão. Era uma época em que Berenice fazia os cinejornais da Guaíra, “um por semana” e “revelava e montava negativo ali em 35 preto e branco” (MENDES, 2020). O trabalho, na lembrança de Berenice, era um projeto descompromissado em termos políticos – e um trampolim para a experiência de rodar continuamente. *Comunidades Rurbanas* foi produzido pela Guaíra Cinematográfica, produtora de cinejornais de Julio Krieger, na qual Berenice trabalhava. O filme é resultado de uma negociação entre Julio Krieger, que devia ao município, e Jaime Lerner (FRANÇA, 2021, p. 201).

Nas cenas de *Comunidades Rurbanas* retomadas no filme de Sylvio Back, o protagonismo é de Lerner, que, em depoimento direto à câmera, com a imagem de trabalhadores do campo ao fundo, exalta as qualidades de seu projeto. Essa mise-en-scène do patrão em primeiro plano acompanhado de seus colaboradores em posição de subalternidade no segundo plano seria recuperada depois pela diretora em gesto crítico de *A classe roqueira*. *Comunidades Rurbanas*, o projeto que Jaime Lerner estava implantando, era uma espécie de resolução de todos males, em que as famílias de agricultores em êxodo rural seriam acolhidos em pequenas propriedades agrícolas, em bolsões verdes no entorno de Curitiba. Um suposto nem lá, nem cá. Uma proposta, como outras na história recente de Curitiba, que busca manter as famílias pobres e/ou em situação de vulnerabilidade distantes do centro e da imagem modelar. “É mais fácil entender o sentido do progresso” – um conceito expresso em *A escala do homem* que não se aplica a todos habitantes.

Ao aproximar-se do fim, em sua última aparição, a fala do narrador em *A escala do homem* retoma o sentido de progresso de suas primeiras palavras, deixando o gosto amargo da “cidade modelo”⁹⁷ que desponta no horizonte dos anos 2020 como um local de contradições sociais, concentração de renda e violência contra as diferenças. A Curitiba reacionária, que

⁹⁶ Utilizo neste trabalho o sentido de retomada imbuído do espírito do trabalho de Patrícia Furtado Mendes Machado e pela energia que empreende ao imiscuir os dados concretos e rastros da imagem, tal como o faz em sua tese, ver MACHADO (2016).

⁹⁷ As contradições do projeto de urbanização de Curitiba a partir da ditadura civil-militar são exploradas pelo professor de história da UFPR Dennison de Oliveira, em seu ensaio *Curitiba e o mito da cidade modelo* (2000), em que investiga a perpetuação do *status quo* de “cidade modelo” ao narrar as relações de irmandade entre as elites econômicas e os urbanistas, sendo Lerner um dos protagonistas.

encontrou conforto no discurso pró-tortura do atual presidente do Brasil, oferecendo lhe votação expressiva, encontra ecos na narração de *A escala do homem*. A voz masculina, em um vislumbre antecipatório e trágico, conclui que:

Numa Curitiba que passou de meio para mais de quarenta metros de área verde por habitante é fácil sentir a diferença. Como também é mais fácil entender o sentido do progresso. Ele é o resultado prático de uma filosofia, mas ele é sobretudo uma conquista da comunidade, fruto de seu trabalho e uma semente de esperança. Porque as pessoas estão começando a compreender que o progresso se avalia pela qualidade da vida. (A ESCALA..., 1982).

A esperança de uma reforma agrária efetiva, felizmente estaria mais próxima no Sudoeste, como veremos em *A classe roqueira*, que registra as origens, no Paraná, daquele que viria a ser o maior movimento social do País. E, mais tarde, em um episódio de violência no campo, Mendes se veria, na virada dos anos 2000, fazendo um outro filme, que tinha Lerner não como o herói da propaganda ou protagonista, mas como vilão.



Figuras 43 e 44: Dois frames de *Comunidades Rurbanas*, de seqüências retomadas em *A escala do homem*, com depoimento do então prefeito Jaime Lerner a respeito de seu projeto nem lá nem cá de bolsões de contenção do êxodo rural, com os trabalhadores sujeitados a compor o quadro em segundo plano.

Fonte: A ESCALA... (1982).

2.3 ANTES DO SUDOESTE, EXPANSÃO AO NORTE: a questão da terra em *Londrina* (1984)

*A nossa luta é no campo e a na cidade
Para construir uma nova sociedade*

Trecho da canção *Liberdade*⁹⁸, de Ademar Bogo

⁹⁸ Canção reproduzida a partir do livro *Sem-terra: as músicas do MST (MOVIMENTO SEM TERRA; CAMPOS, 1996, p. 63)*.

*A ordem é ninguém passar fome
 Progresso é o povo feliz
 A Reforma Agrária é a volta
 Do agricultor à raiz
 A Reforma Agrária é a volta
 Do agricultor à raiz*

*Esse é o nosso país
 Essa é a nossa bandeira
 É por amor a essa pátria Brasil
 Que a gente segue em fileira*

Trecho da canção *Ordem e progresso*⁹⁹, de Zé Pinto



Figuras 45-47: Três frames de *Londrina* (1984), de Mendes: em um plano com zoom out, trabalhadores do campo são filmados em uma propriedade no entorno da área urbana da cidade de Londrina, no Norte do Paraná, que vai sendo revelada ao fundo.

Fonte: *Londrina* (1984)

Se a trajetória filmica de Mendes no entorno das questões da terra fosse montada em uma *timeline*, a cena de *Comunidades Rurbanas* (1982), com o então prefeito de Curitiba Jaime Lerner enquadrado com os agricultores em hora de trabalho ao fundo poderia ser cortada para outra, de *Londrina* (1984, 16'), em que um grupo de trabalhadores do campo aparece e, em zoom out, vamos nos afastando deles enquanto se revela a relação entre a propriedade agrícola e a área urbana com o horizonte de edifícios ao fundo.

Produzido um ano antes de *A classe roqueira* (1985), o curta *Londrina* foi feito para a comemoração dos 50 anos da cidade no Norte do Paraná (MENDES, 2020) e conta com o patrocínio de 17 empresas da região (como a CIA Cacique de Café Solúvel, do Café Pelé, hoje a maior empresa de café solúvel do País, tal como apontou a Revista Exame (CIA CACIQUE..., 2021), e a COCAP, a Cooperativa Central Agropecuária do Paraná) além de quatro estatais e órgãos públicos (como a Prefeitura de Londrina e a secretaria de cultura

⁹⁹ Segundo o autor, a música nasceu na Marcha Nacional por Emprego, Justiça e Reforma Agrária, em um grupo de cem mil pessoas, formado por militantes do MST e apoiadores da causa, marchou até Brasília, no dia 17 de abril de 1997, um ano depois do massacre de Eldorado dos Carajás conforme Zé Pinto. (TAVARES, 2017).

estadual). O filme, como muitos no período, agradece nos créditos à “C.M.G.V”, a Cinemateca do Museu Guido Viaro, gesto que a diretora repetiria em *A classe roqueira*.



Figuras 48-50: Três frames dos créditos de *Londrina* e sua extensa lista de patrocinadores, entre empresas e órgãos estatais.

Fonte: Londrina (1984)

O curta se estrutura dentro do modelo sociológico, tal como pensado por Bernardet (2003). Os entrevistados, diversos, são cinco: um pioneiro, uma pioneira, um cafeicultor, uma geógrafa, um agrônomo. Eles falam de diferentes aspectos no entorno da terra, desde à ocupação e colonização do território no Norte do Paraná à formação de Londrina como cidade. Há uma voz, a do narrador, que nos acompanha e que tem peso diferente das demais. “É uma voz única, enquanto os entrevistados são muitos”, explica Bernardet (2003, p. 16), ao referir-se a *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, também sobre a questão da terra em relação com a cidade. *Viramundo* se dedica aos migrantes nordestinos, trabalhadores rurais, e a impossibilidade do pedaço de chão na São Paulo industrial, em que não encontram condições dignas de vida e trabalho. Um dos personagens (os nomes não são creditados), diz, explicando em parte o êxodo rural massivo:

[...] e resolvi tocar a rocinha. E a rocinha não deu. Deu sim, que choveu muito. Mas a chuva deu e a chuva mesmo comeu. Agora, eu não fiquei lá [em Pernambuco] não foi só por causa da chuva: foi porque eu não pude conseguir comprar um pedacinho de terra para eu morar e trabalhar. (VIRAMUNDO, 1965).

Londrina, realizado duas décadas depois de *Viramundo*, leva de modo carregado os signos do modelo sociológico, não apenas em relação à voz da narração masculina (aqui em toada institucional). É um narrador, como é de praxe na voz de Deus, que nunca dá as caras (BERNARDET, 2003). Feito *Viramundo*, que mostra o ponto de vista do trabalhador migrante, do pregador da palavra e do patrão na indústria, os identificando a uma categoria, no filme de Mendes os personagens são até mesmo creditados (como “pioneira” ou “geógrafa”), que carregam pontos de vistas contraditórios ou complementares entre si (em uma lógica jornalística de ouvir os dois lados da história). Essas diferentes vozes são

incorporadas à narrativa fílmica para estruturar uma perspectiva crítica que atravessa o curta em relação a como se deu a ocupação, colonização e exploração da terra no Norte do Paraná. Essa perspectiva vinha, em parte, do interesse de Mendes em pesquisar esses atravessamentos históricos no estado:

Eu tinha estudado a colonização do Norte velho, do Norte novo quando fui fazer *Londrina*. Quer dizer, toda a deflorestação daquele momento e... Que foi rapidíssima. Eu fiz o documentário sobre *Londrina* por ocasião dos cinquenta anos da cidade. Que a cidade já estava com sei lá, trezentas, quatrocentas mil pessoas, e já era aquela mesa que é hoje, né? Sem árvore nenhuma, com poucas reservas, no máximo. (MENDES, 2020)

Efetivamente, até as primeiras décadas do século, a região era uma extensa floresta e Londrina, naqueles anos, como lembra Mendes, teve um crescimento populacional vertiginoso, passando de pouco mais de setenta mil habitantes na década de 1950 para 274.600 em 1980 e quase quatrocentos mil em 1991 (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, c2017). Londrina hoje é a segunda cidade mais populosa do Paraná, com mais de meio milhão de habitantes, e a quarta do Sul do Brasil. O nome da cidade é uma homenagem a Londres feita por João Domingues Sampaio, que foi um dos primeiros diretores da Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP), subsidiária da inglesa Paraná Plantations Ltd., que recebeu terras do governo brasileiro para agir na colonização da região Norte, tendo a “pequena Londres” como seu posto avançado (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, c2017). Em outras palavras, a fundação da cidade é resultado de um processo de neocolonização, em que o governo brasileiro terceiriza seu papel, deixando a ocupação do território nas mãos de uma empresa inglesa, a qual repartiu a região em pequenos lotes agrícolas, o que lhe valeu o slogan de “a mais notável obra da colonização que o Brasil já viu” (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, c2017).

O filme de Mendes retoma essa trajetória de crescimento espantoso, hoje incorporado no discurso publicitário da cidade – “Londrina. De 0 a 500 mil habitantes em apenas 80 anos. Impressionante, não?”, informa um anúncio de página dupla (LONDRINA CONVENTION, 2014). Ainda que a forma do discurso do narrador de *Londrina* seja adequada para a encomenda do aniversário de 50 anos, em toada institucional ou publicitária, o conteúdo do texto, as palavras ditas pelo narrador, apontam para um desvio: uma perspectiva crítica em relação à ocupação das terras na região. Isso se nota em uma sequência que apresenta fotos da mata sendo colocada abaixo na ocupação do território acompanhada

pelos pioneiros orgulhosos de seus feitos. A voz começa como se espera de um filme comemorativo: “Os primeiros a chegar – como George Craig Smith¹⁰⁰ – inauguram Londrina à foice e machado. A primeira clareira é aberta na tarde de 21 de agosto de 1929. Começa a surgir o Patrimônio Três Bocas, depois Patrimônio Londrina, a uns vinte quilômetros a oeste do Tibagi”. Aqui, portanto, o narrador apresenta o marco para onde se encaminha a expansão, com abertura de mata virgem a que Mendes (2020) se refere como “nova fronteira da civilização”. O narrador segue:

Londrina é boca do sertão, esperança da vida nova para quem chega. E quem chega vem para vender a terra, para comprar a terra, para lavrar a terra, para arrancar da terra tudo o que a terra possa dar. Funcionários da Companhia de Terras Norte do Paraná; compradores japoneses que o pioneiro Hikoma Udihara¹⁰¹ agencia. (LONDRINA, 1984).

O narrador então retoma, já em desvio do discurso celebratório esperado em um filme comemorativo, acompanhado de imagens que mostram a floresta já em toras, no chão:

No território ancestral dos bugres, onde um dia se embrenharam os padres de uma outra companhia, a de Jesus, e um dia onde se embrenharam os bandeirantes para escrever mais um capítulo no livro terrível da ocupação da América, os trabalhadores brancos e negros, brasileiros, europeus e asiáticos do século XX abrem na floresta um espaço de um dos mais rápidos e um dos mais espantosos ciclos de ocupação de exploração econômica que nossa civilização tem notícia. (LONDRINA, 1984).

Antes da montagem introduzir a primeira entrevistada, uma pioneira¹⁰², o narrador, acompanhado por mais fotografias de arquivo, conclui: “As grandes forças desta história não aparecem no filme e nem são de aparecer. Não deu para fotografar a esperança, não deu para filmar a cobiça, não deu para mostrar as ambições, as pretensões, a fibra, a determinação”.

O texto, na voz de Alcides Vasconcelos, é do poeta Jaques Brand – que repetiria essa parceria com Berenice em *A classe roqueira* – e carrega sempre essa tensão entre apresentar a história da cidade e apontar as contradições do processo histórico de ocupação do território realizado pelos ingleses e em tempo recorde.

O tom irônico de *Londrina* evoca as diferentes versões do discurso (oficial/não oficial) de outro filme – *Mato eles?* (1982), média de Sérgio Bianchi, no qual Berenice

¹⁰⁰ O primeiro depoente do filme.

¹⁰¹ Também fotógrafo e cineasta, trabalhava para a CTNP, com o propósito de vender lotes a agricultores japoneses. Trechos de 14 de seus filmes – que funcionavam para vender as terras e hoje ajudam a contar a história dessa colonização, tem surpreendente qualidade técnica – foram exibidos em comemoração dos 75 anos da cidade de Londrina, em 2009, em uma sessão que não contou com desagravo por parte do público (URBAN, 2009).

¹⁰² Jamile Dequech.

Mendes e Lu Rufalco foram assistentes de produção. *Mato eles?* foi rodado no Sudoeste do Paraná (região dos acampamentos apresentados em *A classe roqueira*) e trata dos desdobramentos da morte do cacique kaingang Ângelo Kretã na Terra Indígena de Mangueirinha, falecido em meio à disputa de terra indígena sob posse da empresa Slavieiro & Filhos S.A – em particular, de como a burocracia atrapalha a resolução do caso. Bianchi trabalha isso mesclando políticos e atores encenando de modo caricato seus papéis, enquanto, por sua vez, a mãe do cacique falecido, Balbina Kretã, nomeia para a câmera os responsáveis pelo atentado contra seu filho.



Figuras 51-53: Três frames de *Londrina* (1984), de Mendes: em outro plano com zoom out, um trator operado por um homem arranca um pé de café, representando o fim do ciclo cafeeiro, o que vai levar ao êxodo rural e ampliar a concentração das grandes propriedades de terra.

Fonte: *Londrina* (1984)

Londrina repete, em certo sentido, a proposta de Bianchi de filmar o dono do discurso que se contrapõe aquele da cineasta, quando, por exemplo, apresenta o cafeicultor Olavo Godoy entre seus personagens. Godoy fala sobre as origens da cidade do Norte do Paraná, sua vocação cafeeira e da terra roxa. “As terras, muito boas, criaram o café como nós nunca pensamos em vê-lo criado. E aí começou um novo ciclo da civilização nesta região.” Enquanto Godoy celebra a grandeza do café junto às origens da cidade, a geógrafa Yoshiya Nakagawa é a depoente seguinte e vai trazer uma perspectiva crítica do fim do ciclo cafeeiro, que levará ao êxodo rural, ponto que será central para pensar *A classe roqueira*. Nakagawa, sentada frente a uma mesa com mapa da ocupação do território à sua frente, diz:

Com o solo já mais ou menos decadente e também em função de outros acontecimentos a nível nacional, o Governo Federal começa a implementar o processo de erradicação do café. Toda essa área rural começa a se esvaziar, a política de grãos trazendo o predomínio do capital urbano e industrial sobre o agrário começa a implementar um modelo onde o pequeno perde cada vez mais em relação aos grandes. (LONDRINA, 1984).

Em *Londrina*, o estranhamento reforçado pela edição e entre discursos dos personagens que narram a cidade, se amplia, pela montagem que tensiona as posições de poder incorporadas pelos depoentes. É nesse trecho que *Londrina* e *A classe roqueira* mais se aproximam, em uma conexão premonitória. A fala de Nakagawa é coberta por uma sequência de imagens. Na cena em que pés de café são arrancados e as sacadas de trigo são introduzidas, ouvimos ela dizer “o Governo Federal começa a implementar o processo de erradicação do café”. Enquanto vemos uma criança correr, abandonando o quadro em meio a uma área agrícola, o discurso prossegue: “Toda essa área rural começa a se esvaziar, a política de grãos trazendo o predomínio do capital urbano e industrial sobre o agrário”. E, por fim, um homem nos encara, ao compasso das palavras de Nakagawa: “começa a implementar um modelo onde o pequeno perde cada vez mais em relação aos grandes”. Esse homem a nos encarar representa, na estrutura do filme e seguindo a lógica do personagem tipo, o trabalhador sem terra, que protagonizará, posteriormente, *A classe roqueira*. Essa leitura é reforçada pelo que encontraremos na próxima cena.



Figuras 54-56: Três frames de *Londrina* (1984): Um trator arranca um pé de café na imagem, enquanto a geógrafa Nakagawa diz: “o Governo Federal começa a implementar o processo de erradicação do café”; uma criança corre para fora do campo – “Toda essa área rural começa a se esvaziar, a política de grãos trazendo o predomínio do capital urbano e industrial sobre o agrário”; um homem encara a câmera – “começa a implementar um modelo onde o pequeno perde cada vez mais em relação aos grandes”.

Fonte: *Londrina* (1984)

O estranhamento da montagem é ampliado pela incorporação de esquetes de uma trupe de teatro, o PROTEU (Projeto de Teatro Experimental Universitário), que encena para a câmera cenas curtas de *Bodas de café*, dirigida por Nitis Jacon¹⁰³ e apresentada no Teatro Ouro Verde também naquele 1984. A peça apresentava uma nova perspectiva sobre a história de Londrina, que “deslocou a atenção dos pioneiros ‘de sucesso’ para os pioneiros ‘sem sucesso’” e que, mesmo em um momento da distensão, enfrentou problemas com a ditadura.

¹⁰³ Jacon, já nos anos 2000 como diretora do FILO, o Festival Internacional de Londrina, vai convidar Berenice para participar do evento, que voltará a unir os caminhos dela com os do MST, como veremos no próximo capítulo.

(LOSNAK, 2019, p. 1). Os esquetes de *Bodas de café* percorrem *Londrina* (o curta de Mendes), introduzidas em quatro momentos, sempre em sintonia com a perspectiva da cineasta. Em uma delas, após a fala da geógrafa Nakagawa terminar na melancolia dos novos tempos em que a cafeicultura dá lugar à política de grãos que fortalece os grandes proprietários de terra em detrimento dos pequenos, um ator da trupe diz, incorporando um trabalhador rural (e mais uma vez antecipando uma luta do MST, em defesa da produção de orgânicos): “É moça, a coisa tá complicada, né? Agora a gente precisa de veneno, máquina, tudo essas coisas [...] Antigamente era só plantar, não é mesmo?” (LONDRINA, 1984).

Nas intervenções da trupe, ainda caberá um comentário sobre a ditadura e a repressão aos movimentos do campo, montado entre as falas do cafeicultor Godoy e da geógrafa Nakagawa. O esquete abre com a voz de um locutor de rádio: “E atenção, Jango deixa o Palácio do Planalto de Helicóptero”. Em seguida, um personagem, Jacinto, fala a seus companheiros: “Mataram o Cassiano, João, Benedito Cruz e mais a criança. Tão mandando muita polícia para cá. A gente não pode desistir não”. A cena evoca a resistência dos movimentos sociais no campo contra a repressão do governo militar, em coligação com latifundiários. No contexto original da montagem de teatro¹⁰⁴, a passagem aparecia na sequência 14, nomeada Cena dos Posseiros de Porecatu (PASCOLATI, 2019). A cena era inspirada na Guerra de Porecatu, em que posseiros, pequenos proprietários de terra, conseguiram resistir à grilagem e serem assentados nas terras em que viviam no Norte do Paraná, em fins de 1940 e começo de 1950.

A *classe roqueira*, como veremos, dá protagonismo a perspectiva das mulheres nos acampamentos do MST, gesto também presente em *Londrina*. A narrativa de uma mulher (ausente na maior parte das imagens de arquivo da fundação da cidade) se incorpora em outro trecho da peça de Jacon que Mendes introduz no filme, precedida pela seguinte fala do narrador: “Em (mil novecentos e) trinta e cinco, a ferrovia transpõe o Tibagi. E Londrina estreia sua nova estação”. Nesse momento, uma atriz interrompe o narrador: “Pera lá, pera lá. Então vocês estão contando a história de Londrina e se esquecendo de mim, uma puta pioneira! Porra, cheguei aqui em vinte seis. É, em 26, não tinha nada aqui. Palmira, Palmira Preta”, completa, apresentando-se.

A caminho da conclusão, o filme incorpora em sua trilha sonora *Londrina*, música de Arrigo Barnabé, que também aparecia na cena final do musical, apresentado pela primeira vez

¹⁰⁴ Publicada em Pascolati (2019).

em julho daquele ano e retomado no aniversário dos 50 anos de Londrina (PASCOLATI, 2019). Na voz de Tetê Espíndola, a música amplia a melancolia com que se encerra o curta:

*Nuvens vermelhas no céu
Na terra, silêncio
Uma ave voava
O rádio anunciava
A "Ave Maria"
E dava uma saudade,
Uma tristeza estranha
Uma vontade de chorar [x2]
E a noite descia tranquila
E a noite envolvia Londrina
Olha quanta luz no céu
Olha um avião voando sozinho
Sobre o perobal
E a sanfona tocava uma valsa triste
E a cabocla de flor nos cabelos
Cantava pra lua.*

Mendes (2020) recorda-se do silêncio sepulcral da plateia ao fim da primeira exibição de *Londrina*, nas comemorações do cinquentenário da cidade, em dezembro de 1984. “Não sei dizer se gostaram do filme. Ninguém aplaudiu, ninguém falou nada. Foi um silêncio constrangedor.”

Londrina tem uma narrativa assumidamente cambaleante entre cumprir a sua vocação institucional da encomenda, com frestas para um olhar crítico sobre o que significa a história da ocupação que gerou essa cidade. A montagem que reforça os tensionamentos é de Homero de Carvalho, autor de documentários políticos nos anos 1970 e 1980, e mais uma parceria que se repetirá em *A classe roqueira*, que compartilha uma parte considerável da equipe. Além de Carvalho e o autor do texto, Jaques Brand, estão no grupo que fez *Londrina* a produtora e parceira de muitos projetos Lu Rufalco, o diretor de som direto José Roberto Braga Portella e o fotógrafo Peter Lorenzo, que, em *A classe roqueira*, assumirá a assistência de fotografia.

É no Sudoeste do Paraná, região de ocupação ainda mais recente, que Mendes e o MST vão se encontrar pela primeira vez em *A classe roqueira*, do qual trataremos a seguir.

3) A CLASSE MÉDIA ENCONTRA A CLASSE ROCEIRA: ALIANÇA TÊNUE ENTRE A PERSPECTIVA URBANA E A VIVÊNCIA DO CAMPO



Figuras 57 e 58: Frames do curta *O foguete Zé Carneiro*, dirigido por Berenice Mendes
Fonte: *O foguete Zé Carneiro* (1983)

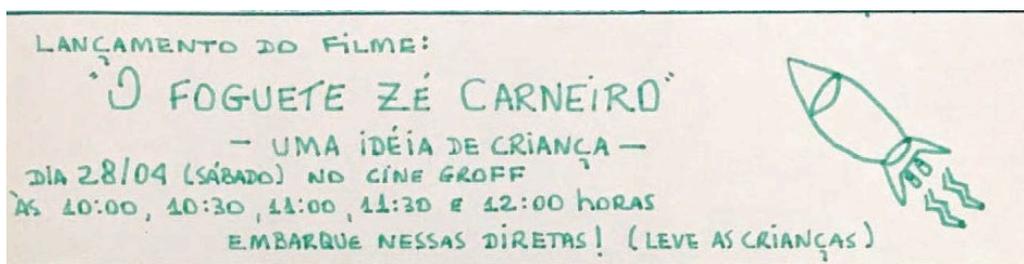


Figura 59: Convite para embarcar na estreia do curta *O foguete Zé Carneiro* no Cine Groff (e também na campanha pelas diretas).

Fonte: Acervo Documenta Produções Cinematográficas (apud FRANÇA, 2021).

*Arroz deu cacho e o feijão floriô,
milho na palha coração cheio de amor [x2]
Povo Sem-terra fez a guerra por justiça
Visto que não têm preguiça este povo de pegar
Cabo de foice, também cabo de enxada
pra poder fazer roçado e o Brasil se alimentar.*

*Com sacrifício debaixo da lona preta
inimigo fez careta mas o povo atravessou
romperam cercas que cercam a filosofia
de ter paz e harmonia para quem planta o amor.*

*Erguendo a fala gritando Reforma Agrária,
porque a luta não para quando se conquista o chão
fazendo estudo, juntando a companheirada
criando cooperativa pra avançar a produção.*

Canção *Floriô*¹⁰⁵, de Zé Pinto

¹⁰⁵ Canção reproduzida a partir do livro *Sem-terra: as músicas do MST (MOVIMENTO SEM TERRA; CAMPOS, 1996, p. 76)*.

Corria o ano de 1985 e a cineasta Berenice Mendes tinha recebido uma quantia que ela estima hoje ser equivalente a R\$ 20 mil pelos direitos de exibição nos cinemas de seu curta de ficção *O foguete Zé Carneiro* (1983): uma atualização do clássico *Viagem à lua* (Georges Méliès, 1902) protagonizado por duas crianças de classe média de Curitiba. Mendes recebeu o valor em dinheiro devido à Lei do Curta – em vigor naqueles anos, quando filmes curtos brasileiros antecederiam à projeção comercial de longas-metragens –, o que também lhe valeu dez latas¹⁰⁶ de 35mm, as quais trocou por 16mm, permitindo mais do que dobrar o tempo de película disponível para seu trabalho seguinte. Foi nesse contexto que ela se deparou pela primeira vez com as imagens dos agricultores sem terra no Sudoeste do Paraná, tema de seu média-metragem documental *A classe roceira* (29', 1985). “A imprensa apresentava imagens fortes, de alguma coisa que eu não conhecia. Amigos jornalistas iam ao Sudoeste e voltavam confirmando a dramaticidade de uma situação imprevista pelo sistema, ou melhor, fora do controle institucional”, explica a diretora (MENDES, 1987, p. 18).

Começaram a aparecer na imprensa fotografias de famílias inteiras, com crianças, morando em lonas pretas às margens das estradas. Muitas pessoas: com frio, chuva. Como eu faço aquela grande panorâmica [que abre o filme]. E, na história do Paraná, a questão da terra é central. (MENDES, 2020)

3.1 ANTES CHEGAR AOS SEM-TERRA: uma introdução aos conflitos no Norte e Sudoeste

*Grileiro e polícia junto
Faz coisas que é de assustar;
Mata e prende quem trabalha
Não deixa se organizar;
O que precisa ser feito
É tirar desse sujeito
O direito dele mandar.*

Trecho da canção *Último prazo*¹⁰⁷, de Ademar Bogo

Antes de chegar aos sem-terra, *A classe roceira* começa com uma introdução. A voz é da atriz Bete Mendes¹⁰⁸, quem, “emocionada pelas imagens, resolveu colaborar” (OS SEM-TERRAS, 1986). Bete Mendes é responsável pela narração que vai conduzir o espectador.

¹⁰⁶ Em entrevista em 2021, Mendes falou em cinco latas (MENDES, 2021), enquanto em entrevista a este autor em 2020, em dez (MENDES, 2020).

¹⁰⁷ Canção reproduzida a partir do livro *Sem-terra: as músicas do MST* (MOVIMENTO SEM TERRA; CAMPOS, 1996, p. 58).

¹⁰⁸ Bete Mendes, à época da gravação, era deputada federal em São Paulo. Eleita, em 1982, pelo Partido dos Trabalhadores, do qual, em janeiro de 1985, foi expulsa após votar em Tancredo Neves para a presidência, em eleições indiretas do colégio eleitoral.

Trata-se de uma diferença em relação à *Londrina*, que tinha uma voz masculina e carregada. Bete Mendes¹⁰⁹ interpreta o texto escrito pelo jornalista e poeta Jaques Brand, que reprisa a função do curta anterior.

Uma sequência de planos fixos e de imagens feitas a partir da janela de um carro em movimento, nas quais a presença humana se dá por placas, estradas, pela organização dos campos e por um caminhão, apresentam a região em que se destaca a imensidão das terras e a pouca ocupação. A opção técnica de filmar de dentro do carro em movimento é uma questão prática que estrutura o curta e revela o tipo de relação entre quem está atrás e à frente da câmera. Esse é um cinema que está de passagem. O filme foi realizado no Sudoeste do Paraná, em sete dias, na Semana da Pátria de 1985, e se dirige a um público que não é desse lugar; um público externo para o qual o filme oferece uma contextualização e historicização da questão agrária no estado.



Figuras 60-62: Frames da sequência inicial do média *A classe roceira*, dirigido por Berenice Mendes, apresentam a imensidão das terras no Sudoeste vistas desde um carro em movimento (fig. 49) e também filmadas sobre um tripé (figs. 48 e 50)

Fonte: *A classe roceira* (1985)

Estamos no Paraná e Sudoeste. De um estado muito fértil, estas são hoje as terras mais férteis, as de ocupação mais recente. Levas e levas da gente Gaúcha e brasiliense nos anos 1960, nos anos 1950, subiram, ladeando a fronteira à procura de um pedaço de chão para fazer aqui a nova vida. Nos anos 1970, muitos do Sudoeste, muitos do Oeste e do Norte do estado foram obrigados a levar essa procura para outras fronteiras agrícolas: Mato Grosso, Rondônia, Acre, Roraima, Pará e muitos decidiram ficar. (*A CLASSE...*, 1985)

Para sermos mais precisos do que a contextualização apresentada em *A classe roceira*, estamos no entorno de Chopinzinho, a 51 km de Pato Branco (fundada em 1951) e 69 km de Francisco Beltrão (fundada em 1952). Curitiba está a 397 km ao leste e por sua vez a 106 km do mar. Estamos, portanto, bastante mais perto de Foz do Iguaçu (271 km a Noroeste) do que do Oceano Atlântico. Londrina (fundada em 1934) localiza-se 416 km ao norte e

¹⁰⁹ Apesar da coincidência de sobrenome, Bete e Bere não são parentes.

Tibagi, que algum momento foi “a última fronteira de civilização”, a 340 km também ao norte dali.

[*No Paraná*] A questão da terra é central, né? Eu já tinha estudado muito, para fazer o *Londrina* e, depois, para o “Drama da Fortaleza”¹¹⁰, todo o processo de ocupação do estado. À sua época, Tibagi, que é a terra da minha mãe, dos meus ancestrais, era a última fronteira de civilização. Durante muito tempo de Tibagi para lá, pro Oeste, tudo era floresta. (MENDES, 2020).

Berenice, fazendo ecos das palavras de Bete Mendes no filme (“as terras mais férteis, as de ocupação mais recente”), lembra que a colonização no Sudoeste aconteceu depois da colonização de Londrina, no Norte. “E aí começa essa situação no Sudoeste, no Oeste, que foi posterior ao desmatamento dessa parte do Paraná”. O Sudoeste do Paraná foi atravessado por diversas narrativas e disputas pela terra. Mendes se recorda em particular de uma delas: a passagem da Coluna Prestes (2020). Assim, antes de retomarmos ao filme, faremos uma breve introdução ao histórico recente dessas disputas na região em que *A classe roceira* é filmada e o modo como esses conflitos estão conectados com um desdobramento fundamental, a fundação do MST.

Hermógenes Lazier (1983, p. 51), em sua dissertação dedicada à estrutura agrária do Sudoeste, a define como uma das novas regiões agrícolas do Paraná, “povoada por agricultores gaúchos e catarinenses descendentes de imigrantes italianos e alemães” ; trata-se de uma ocupação que aconteceu, mais amplamente, a partir de 1943, com a instalação da Colônia Agrícola Nacional General Osório (CANGO). Assim, diferente do Norte, que teve sua colonização organizada por uma empresa inglesa, no Sudoeste implantou-se um projeto coordenado por militares brasileiros. Lazier (1983, p. 59) traz ainda uma informação fundamental: a de que praticamente todo o Sudoeste “foi povoado por posseiros”. Alberto Passos Guimarães, em seu livro *Quatro Séculos de latifúndio*, analisa a relevância do posseiro na disputa pela terra no País:

Todavia, muito mais importante que a do colono, nesse mesmo processo, a que este também mais tarde se incorpora, é a figura do posseiro ou intruso, principalmente o posseiro intruso nativo, que enfrenta, primeiro, o poder latifundiário, desde tempos mais recuados, quando nenhuma lei o protege, nada senão sua própria audácia o ampara. (GUIMARAES, 1977, apud LAZIER, 1983, p. 60).

¹¹⁰ O Drama da Fazenda Fortaleza é o projeto inacabado de longa-metragem ficcional de Mendes que se passa no entorno de Tibagi. A narrativa parte do livro homônimo de David Carneiro e trata de uma mulher que é mantida em cárcere privado por seu marido, que é fazendeiro. Como curiosidade, pontuo que Jean-Claude Bernardet interpretaria o viajante francês Auguste de Saint-Hilaire, em um papel secundário na trama.

As regiões Norte e Sudoeste do Paraná, ambas de ocupação recente, são atravessadas pela presença de conflitos de terra. No Norte, a Guerra de Porecatu, ou a Revolta do Quebra Milho, é um dos capítulos mais lembrados e celebrados na luta pela terra, quando posseiros resistiram a tentativas sucessivas de espoliação de suas terras por parte de grandes proprietários vinculados ao Governo Moysés Lupion, e ação da qual o MST se considera herdeiro. Em 23 de abril de 1951, já no governo Bento Munhoz da Rocha, um panfleto assinado “Pelos posseantes resistentes de Porecatú” fazia doze demandas aos governantes e fazendeiros para cessar a luta armada. O texto começava assim:

Ha seis meses que lutamos de armas na mão em defesa dos nossos direitos. A nossa luta, que está sendo apoiada por todos os camponeses e que está custando o sacrificio de vidas e o sangue dos nossos heroicos companheiros, obrigou o governo de taturas de Bento e Getulio a baixar um decreto reconhecendo que as terras pertencem aos posseantes. (MEMORIAL DA DEMOCRACIA, 2015-2017, p. 1)¹¹¹

Há duas demandas no panfleto que são um prenúncio da criação do MST. O item 06 fala da eleição de uma comissão “de posseantes para divisão de terras”; o sete pede o “reconhecimento do direito dos trabalhadores do campo se organizarem em ligas, associações, uniões ou qualquer tipo de organização com o objetivo de defenderem os seus direitos e reivindicações”. (MEMORIAL DA DEMOCRACIA, 2015-2017, p. 1)

Em 2018, o MST construiu um monumento à memória da Guerra de Porecatu, no local que “concentrou o acampamento de resistência desses camponeses e camponesas na luta pelo direito a terra” (PACHECO, 2018, p. 1). Espaço no qual está estabelecido o acampamento Herdeiros da Luta¹¹², do movimento. “É aqui, com a memória da luta dos camponeses e camponesas de Porecatu, da qual somos herdeiros/as, que nos inspiramos para seguir como protagonistas da nossa própria história”, disse Ceres Hadich, da direção do MST no Paraná, na ocasião da fundação do monumento¹¹³.

¹¹¹ “Aos posseantes, colonos e peões de Porecatú, Jaguapitã e Arapongas!”. Documento disponível no Arquivo Público do Paraná e reproduzido a partir de Memorial da Democracia (2015-2017, p. 1)

¹¹² A conexão entre a Revolta de Porecatu e o acampamento do MST na região é tema do documentário Herdeiros da Luta. (HERDEIROS..., 2009).

¹¹³ No artigo Herdeiros da Luta: uma homenagem à Revolta de Porecatu, publicado na página do MST (PACHECO, 2018).



Figuras 63 e 64: Imagens do MST no dia da fundação do monumento à Guerra de Porecatu, no acampamento Herdeiros da Luta, em Porecatu, Norte do Paraná.

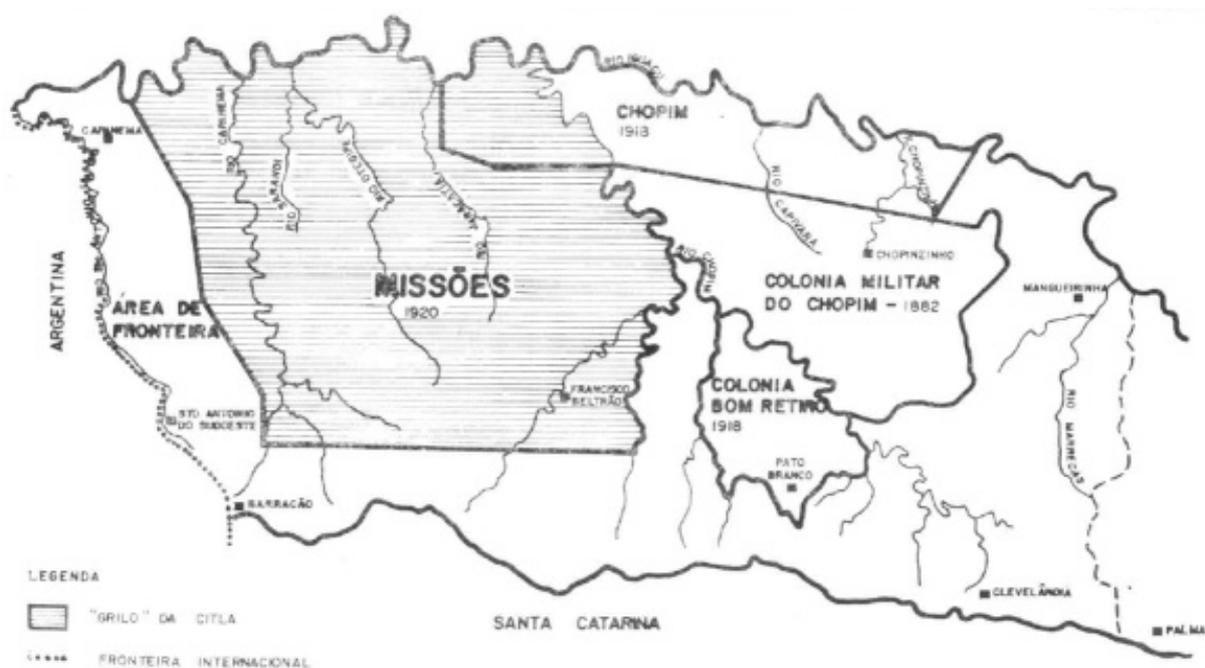
Fonte: Pacheco (2018)

Em 1957, em outro acontecimento marcante da região, a Revolta dos Possesiros, pequenos proprietários de terra conseguiram resistir à grilagem das companhias colonizadoras, em particular da CITLA, a Clevelândia Industrial Territorial Ltda. “Não resta dúvida que a CITLA organizou um GRILO¹¹⁴, era uma grileira. Foi atuando como grileira que a CITLA, em 1950, apareceu na região do Sudoeste do Paraná e começou a tumultuar o trabalho de povoamento e colonização da CANGO” (LAZIER, 1983, p. 62). A empresa havia conseguido, de “modo ilegal e imoral”, o título da Gleba das Missões e também de parte da Gleba Chopim. Chopinzinho, vale lembrar, é o município no entorno do qual Mendes filmou *A classe roqueira*. CITLA, a grileira em questão, pertencia ao Grupo Lupion, de Moysés Lupion e seus irmãos (LAZIER, 1983, p. 69). Lupion era novamente governador do estado pelo Partido Social Democrático (PSD¹¹⁵), sendo um dos homens mais ricos do Brasil¹¹⁶ e mais uma vez associado aos mandos e desmandos nas disputas pela terra.

¹¹⁴ O grifo é de Lazier.

¹¹⁵ Em atividade entre 1945 e 1965.

¹¹⁶ Quem faz tal afirmação é o jornalista Aramis Millarch em entrevista, em 1990, ao ex-governador. Millarch evocava um levantamento feito pelo engenheiro Benjamin Mourão, em 1945, “num detalhado relatório de 76 páginas feito para o Banco do Brasil, estudando todas as propriedades do grupo Lupion, o indicava como um dos homens mais ricos do Brasil”. Lupion, “sorrindo e modesto”, respondeu que, “Não. Não chegava a ser um dos homens mais ricos do Brasil. Era, posso dizer, um empresário bem sucedido”. (MILLARCH, 1990).



Figuras 65: Área no Sudoeste em disputa na Revolta dos Posseiros, nos anos 1950 - da Gleba Missões e parte da Gleba Chopim -, coincide com a região retratada em A classe roceira¹¹⁷.
 Fonte: Wachowicz (1985 apud MENDONÇA; SOUZA, 2018).

De acordo com Lazier (1983), na Revolta dos Posseiros, os posseiros e moradores da região foram se organizando e, por fim, tomaram os municípios de Capanema, Barracão, Santo Antonio Pato Branco e Francisco Beltrão. A conquista de Beltrão, em 10 de outubro de 1957, foi o ápice da luta, uma vez que na cidade estavam as sedes da CITLA e COMERCIAL – “era o quartel general dos jagunços”, define Lazier (1983, p. 72). O autor conta que, a partir do dia seguinte, os escritórios começaram a ser depredados e todo o material jogado na rua, “principalmente as notas promissórias”, os papéis que obrigavam os posseiros a pagar por suas próprias terras e que seriam rasgadas, com gosto, para o registro de fotografos na época. O episódio da resistência camponesa teve ampla repercussão nacional e internacional, chegando às páginas da revista LIFE. (LAZIER, 1983, p. 72).

¹¹⁷ O mapa faz menção ao GETSOP, o Grupo Executivo para as Terras do Sudoeste, criado em 1962 com o propósito de solucionar as disputas pela terra na região (PEGORARO, 2007, p. 54)



Figuras 66 e 67: Os pequenos proprietários de terra e vencedores da Revolta dos Posseiros com espingardas e facões ao alto em Francisco Beltrão (fig. 53)¹¹⁸; os pequenos proprietários de terra destroem os acervos das empresas espoliadoras, jogando na rua e rasgando notas promissórias (fig. 54)

Fonte: Memorial da Democracia, (2015- 2017)

Os camponeses com facões ao alto em Francisco Beltrão, na imagem do desfecho da Revolta dos Posseiros, em 1957, evoca um imaginário que hoje vinculamos ao MST. O movimento, como se nota no gesto de fazer um memorial à Guerra de Porecatu, ao recuperar uma história de luta no mesmo território em disputa, é consciente de que a resistência não começa com a sua fundação, formalizada em janeiro de 1984, mas é parte de um longo processo histórico, o qual se confunde com a presença dos latifúndios desde o Brasil colonial¹¹⁹, e na qual se incorporam diversas lutas. A jornalista Christa Berger dá a síntese do movimento frente a uma retrospectiva ampla: “Na verdade, o MST explicita a derrota de colonos e caboclos, contando a história dos vencidos” (MOVIMENTO SEM TERRA; CAMPOS, 1996, p. 6). A percepção de Berger, portanto, inclui na narrativa a perspectiva

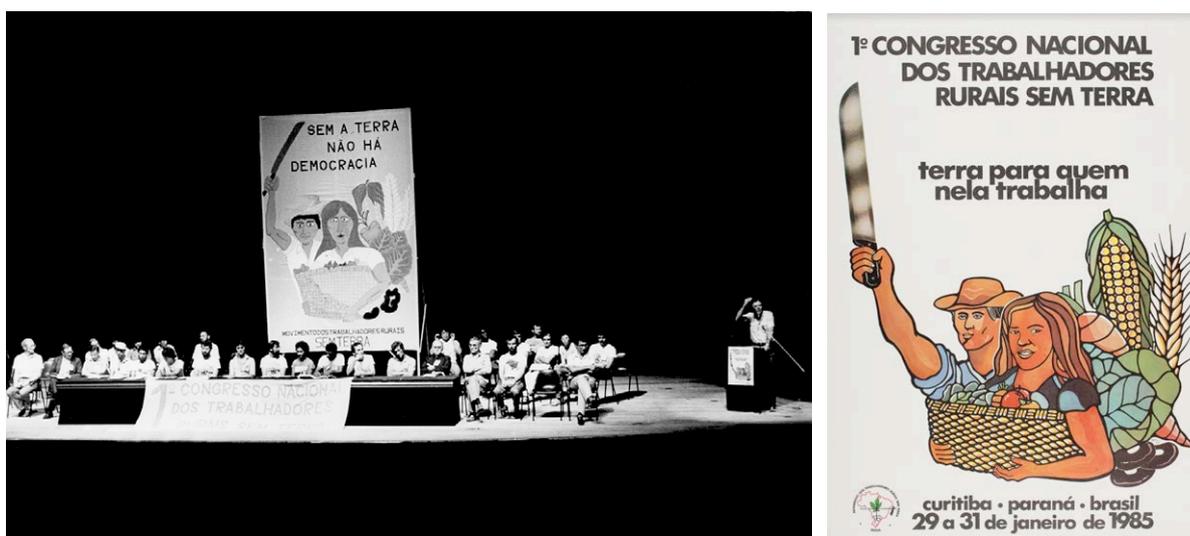
¹¹⁸ Fig. 53 Posseiros em frente à Radio Colmeia. Projeto Memória. Fig. 54 Posseiros rasgam contratos em Francisco Beltrão.

¹¹⁹ A Revolta dos Posseiros, para citar o exemplo mais próximo, tem seus antecedentes localizáveis a partir do período imperial, com a concessão, por parte de Dom Pedro II, de “pedaços de terra do sudoeste paranaense a uma companhia férrea como forma de pagamento por uma construção da ferrovia que ligaria Itararé (SP) ao Uruguai” (ANTONELLI, 2013). A historiadora Iria Zaroni Gomes contextualiza o desdobramento dessa ação: “O governo provisório da República, através do Decreto n.º 305, de 7 de abril de 1890, manteve, com algumas alterações, o Decreto Imperial. Em seguida, em 1891, essas concessões foram transferidas para a Companhia União Industrial e, em 6 de maio de 1893, pelo Decreto n.º 1.386, para a Companhia Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande, do grupo Brasil Railway Company. Foi essa companhia quem realmente construiu a Estrada de Ferro Itararé-Uruguai e o ramal Jaguariaíva (Paraná)-Ourinhos (São Paulo), bem como recebeu parte das terras concedidas, ficando um resto para receber posteriormente. Coube ao Estado do Paraná a demarcação e titulação das áreas concedidas, tendo em vista que, pela Constituição da República, de 1891, as terras devolutas e nacionais passaram ao domínio dos Estados” (GOMES, 1986 apud MENDONÇA; SOUZA, 2018, p. 139.). A citação que abre essa nota é da reportagem O dia que os posseiros expulsaram os jagunços, de Diego Antonelli, (ANTONELLI, 2013).

indígena, muitas vezes ignorada pela narrativa oficial da “ocupação do território”. Lazier (1983, p. 51), ao falar da ocupação agrícola do Sudoeste em sua dissertação, menciona os indígenas uma única vez, *en passant*: “A região do Sudoeste do Paraná vem sendo povoada, desde fins do século passado. Aliás, era povoada pelos pré-colombianos, antes de 1500. Muitos castelhanos vieram à região em busca de erva-mate [...]”.

A diversidade das lutas do MST é reforçada pela narrativa oficial do movimento:

Não apenas nos sentimos herdeiros e continuadores das lutas anteriores, mas também somos parte das lutas que nos forjaram no nosso nascimento. Do sindicalismo combativo, da liberdade política e das Diretas-Já em 1984, quando já em nosso primeiro Congresso afirmávamos que “Sem Reforma Agrária não há democracia”. (MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA, c2022.)



Figuras 68 e 69: À esquerda, a mesa coordenadora do 1º Congresso Nacional dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, em Curitiba, em Janeiro de 1985; à direita, o pôster dessa edição.

Fonte: Memorial da Democracia, (1985); Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, (1985).

O MST foi oficialmente fundado no 1º Encontro Nacional, realizado em Cascavel, no Paraná (a 189 km a noroeste de Chopinzinho), em Janeiro de 1984¹²⁰, com o foco em três objetivos: “lutar pela terra, lutar pela reforma agrária e lutar por mudanças sociais no país” (PACHECO, 2013, p. 1). O evento seria seguido pelo 1º Congresso Nacional dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, em janeiro do ano seguinte, em Curitiba, cujo lema que dá norte ao movimento estampa o cartaz do evento: “terra para quem nela trabalha”; frase atribuída¹²¹ ao revolucionário mexicano Emiliano Zapata.

¹²⁰ Há fontes conflitantes sobre em quais dias de janeiro de 1984 aconteceu o encontro, mas ao que tudo indica foi de 20 a 23. (ESTADÃO, 2014).

¹²¹ De acordo com João Pedro Stédile, militante desde o início do movimento. (CARTA, 2020).

A má distribuição de terras é, como nos lembra a narradora de *A classe roceira*, o “mais tradicional problema brasileiro”. A seguir, veremos como Mendes e sua equipe lidam com essa questão, no encontro do cinema que vem da cidade às origens do MST no Sudoeste paranaense.

3.2 NO ENCONTRO DE CLASSES, O MAIS TRADICIONAL PROBLEMA BRASILEIRO

DEPOIMENTO

Quando o movimento dos sem-terra eclodiu no Paraná, em agosto de 85, um desconfortável sentimento de insatisfação se instalou em mim. Eu me perguntava na época se não havia sido precipitado o anúncio, peio Governo Federal, do Plano de Reforma Agrária.

A imprensa apresentava imagens fortes, de alguma coisa que eu ainda não conhecia. Amigos jornalistas iam ao Sudoeste e voltavam confirmando a dramaticidade de uma situação imprevista pelo sistema, ou melhor, fora do controle institucional.

De forma que aquele sentimento que cheirava a impotência crescia, e de certa forma me assustava. Talvez porque no futuro ideal que se projeta para o Paraná não existam empecilhos ao trabalho e ao desenvolvimento – e me parecia que aquelas pessoas eram do tipo que pega firme na enxada. Quem sabe, apenas porque a resignação não seja o meu forte. Sempre achei que a solidariedade é algo bem diferente da piedade.

Não sei ao certo, mas me deu vontade de trabalhar. O cinema pra mim é forma de viver realidades. Com uma câmera de filmar, saio a busca daquilo que gostaria que todo mundo visse.

Berenice Mendes, no trecho inicial do depoimento sobre *A classe roceira* ao jornal Nicolau, escrito em setembro de 1987, dois anos depois das rodagens (MENDES, 1987)

Quando Berenice Mendes decide usar os recursos materiais do prêmio que havia recebido por um filme anterior e parte para filmar oito¹²² acampamentos no sudoeste paranaense, sentia que podia, com seu trabalho, o cinema, agir em solidariedade ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), então chamado de Movimento dos Sem Terra, no embate pela reforma agrária¹²³. Mendes tinha 25 anos¹²⁴ à época das filmagens

¹²² No depoimento escrito de 1987, Mendes fala em oito. Nos créditos do filme os identificáveis são quatro. (MENDES, 1987)

¹²³ Em abril de 1985, o presidente José Sarney havia decretado a criação do Ministério da Reforma e do Desenvolvimento Agrário – MIRA ; em outubro, um mês depois das filmagens de *A classe roceira*, outro decreto Aprova o Plano Nacional de Reforma Agrária – PNRA. (BRASIL, 1985b). Da previsão de assentar 1,4 milhão de famílias, apenas 80 mil seriam assentadas (STEDILE & FERNANDES, 2005, p. 161).

e havia dirigido três curtas documentários: *Como sempre* (1981), um filme que questionava a perspectiva da imprensa na cobertura da visita do Papa João Paulo II a Curitiba, além dos dois curtas tratados anteriormente – *Comunidades Rurbanas* (1982), o cinejornal institucional no qual Jaime Lerner apresentava uma versão “light de uma reforminha” agrária no entorno da cidade (MENDES, 2020), e *Londrina* (1984), o filme comemorativo ao cinquentenário da cidade que propunha uma perspectiva crítica sobre a ocupação da região Norte. Berenice já tinha uma experiência relevante, mas, “tava começando né [...] então era assim bem o começo de tudo” (MENDES, 2021, p. 2). Ao responder sobre as origens de *A classe roqueira*, Mendes remete ao desejo de falar sobre o seu local. “Assim, o Paraná né? Essa coisa de [...] cante a tua aldeia e serás universal [...] o que me interessa é o que eu vivo, onde eu vivo, a realidade acontece a partir da gente, da percepção da gente” (MENDES, 2021, p. 2-3).

Nos anos 1980, as pessoas lutando por um pedaço de terra no Brasil era contadas pelos milhões. “É quantitativo. Eclode aqui e daí vai eclodindo em todo lugar. Cinco milhões de famílias¹²⁵ [...] era uma questão que se colocava, era impossível ignorar, impossível ignorar aquilo” (MENDES, 2020). Segundo dado citado em junho de 1985 pelo Correio de Notícias existiam “acima de 10,6 milhões de trabalhadores rurais sem terra enquanto os latifundiários mantidos com a finalidade especulativa concentram 409 milhões de hectares”, com 41% da sua área explorável não aproveitada (em informação de 1984). (REFORMA, 1985d).

Então quando aquilo eclode, com milhares de famílias às beiras das estradas, em grandes acampamentos de cinco, oito, dez, quinze mil pessoas, pipocando pelo Paraná todo, é claro que aquilo surpreende, ganha as manchetes dos jornais, das televisões, dos rádios, e eu digo comigo, meu Deus, eu quero ir ver isso lá de perto. (MENDES, 2021, p. 3)

Somado à curiosidade de entender o que estava acontecendo, estavam a responsabilidade de documentarista de mapear os “fatos determinantes da história do nosso país” (MENDES, 1987, p. 18) e o sentimento de impotência em ver um grupo tão grande de pessoas desamparado pelo Estado. E, na origem do interesse, havia o vínculo com a história pessoal de Mendes. Seus avós maternos foram sitiantes, donos de um sítio, “uma fazendola no norte do Paraná, na época do ouro verde”, uma propriedade, portanto, dedicada ao café. (MENDES, 2021, p. 7). Mendes, de uma família de classe média espaçosa, com cinco irmãos

¹²⁴ Ela completaria 26 anos de idade em 26 de setembro de 1985, ainda no mês em que aconteceram as gravações.

¹²⁵ Alguns anos mais tarde, em 1992, o déficit habitacional no Brasil atingiu mais de 12,7 milhões de unidades, entre moradias deficientes, conjuntas e precárias (PRADO; PELIN, 1993 apud VASCONCELOS; CANDIDO JUNIOR, 1996).

de sangue e três adotivos (ANÍBAL, 2021), lembra de quando era criança e foi muitas vezes visitar os parentes (MENDES, 2021, p. 7). Rememora os avós na labuta e as pessoas que trabalhavam para eles, “os colonos”. “Então, aquele modo de vida que eu vi ali [entre os sem-terra], e mesmo aquelas pessoas, aquelas mulheres, fortes de tanto trabalhar, e aquela criança brincando de aradinho com as coisas, não eram estranhas pra mim” (MENDES, 2021, p. 7).

Berenice estava – desde seus tempos da faculdade de Direito, que concluiu ainda durante a ditadura civil-militar, em 1981 – muito atenta à urgência da reforma agrária.

Tinha Direito Agrário, que a gente estudava. Eu tive alguns embates com o professor de Direito Agrário por conta da defesa que eu fazia de reforma agrária e que os caras não queriam nem discutir isso, né? Achava que a gente era um bando de pirralho e que isso eram coisas que não teriam que ser discutidas, eram coisas para terroristas. Pra mim ficou muito claro que o que estava havendo era não apenas uma expulsão de pessoas do campo pela concentração da propriedade da terra e a expansão das famílias. (MENDES, 2020).

Mendes (2020) continua, apresentando a sua perspectiva sobre o problema da terra:

Então quer dizer, concentra terra, a pessoa fica com aquele pequeno sítio. Um, dois, três, quatro filhos casam, têm seus filhos. A terra não é suficiente pra prover todos, então aquelas pessoas estavam sendo expulsas, mas elas não queriam sair daqui. Muitas delas já eram filhos de gente que veio do Rio Grande do Sul, então eles queriam continuar vivendo no Paraná. E o Paraná com muitos latifúndios improdutivos, com muita terra reserva de mercado, terra de banco, terra de grandes latifundiários que é terra de famílias [...].

Se, por um lado, Mendes reconhece que no momento em que filmou *A classe roceira* não tivesse uma compreensão plena do processo “de hiper concentração da propriedade, com a mecanização, a tal da revolução verde, que estava em curso”, fato é que seu curta anterior, *Londrina*, tematiza isso, na passagem das propriedades menores de café para a monocultura de grãos, em uma cena na qual um homem, um agricultor, nos encara, enquanto a geógrafa Yoshiya Nakagawa contextualiza, “começa a implementar um modelo onde o pequeno perde cada vez mais em relação aos grandes”. Mendes (2021, p. 7) destrincha a respeito da tal “revolução verde”:

[...] que não era verde ecológica, mas sim a revolução do soja na introdução da monocultura, de extensão industrial, que deu no modelo que deu hoje né, que a gente vive hoje. Eu não tinha talvez naquele momento, ainda, uma percepção plena disso, mas eu percebia que as coisas iam além daquilo, e que aquelas pessoas estavam sendo alvos de um projeto, de uma coisa maior. Então eu queria registrar, porque assim, não é uma coisa que surpreendia né?

Associado a um cenário de desamparo, havia uma perspectiva apresentada pela imprensa paranaense que vinculava os sem-terra a um desordenado grupo de baderneiros, em um esforço de criminalizar o movimento, que naquele momento, ainda era uma reunião de grupos com interesses diversos (MENDES, 2020). Assim, apesar da formalização do MST a partir de 1984, ainda estavam em atividade grupos como o MASTES – Movimento dos Agricultores Sem Terra do Sudoeste do Paraná e o MASTRO – Movimento de Agricultores Sem Terra do Oeste.

Nesse contexto de criminalização midiática do movimento, com *A classe roceira*, a cineasta pretendia fazer um “retrato da provisoriedade em que vive nosso país” (MENDES, 1987, p. 19), que apresenta os sem-terra como gente trabalhadora e para isso buscou focar nas atividades do dia-a-dia:

Que eram trabalhadores né? Eu queria entender o como que eles haviam chegado até aquela situação. Porque é que eles haviam chegado àquela situação? Então acho que daí [...] a sensibilidade e o feeling de ir mostrando todas aquelas atividades, mostrar que eram gente comum, gente como a gente paranaense é. (MENDES, 2021, p. 7)

Nesse campo em disputa no qual o filme de Mendes se posicionava, a televisão é vista, pelos próprios trabalhadores rurais sem terra como aliada dos fazendeiros (o agrotóxico é pop):

Não somos culpados
De ser tratados no nosso país
Como o estrangeiro que veio de longe
Sem saber de onde sem ter onde ir
[...]

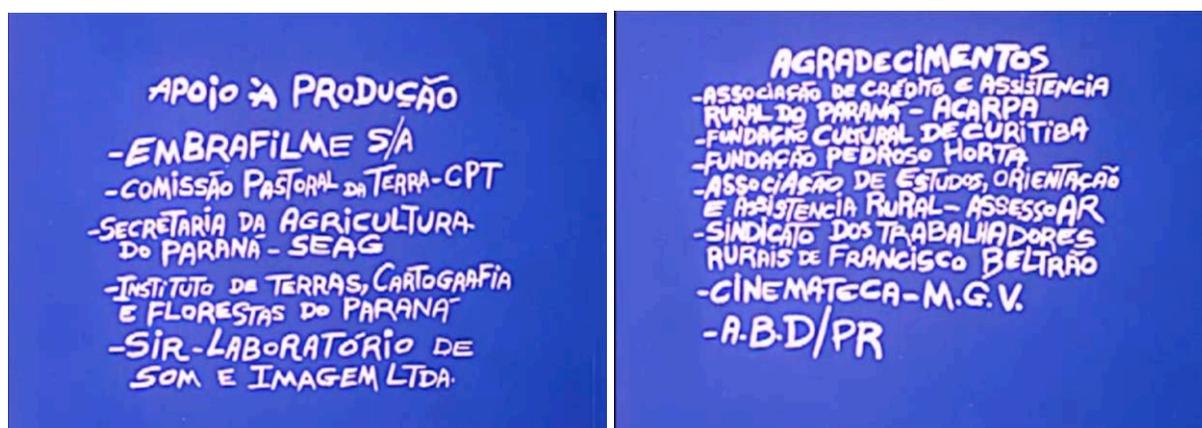
Não somos culpados se o Brasil amado
É o grande berço deste latifúndio
E se a rede Globo enganou a todos
Dando a nossa pátria um colorido fundo
Que nos embriaga com tanta ilusão
Mas já descobrimos o rumo a seguir
A Reforma Agrária vamos implantar
E com muita garra iremos gritar
Que é Ocupar, Resistir e Produzir

Não somos culpados¹²⁶, de Zé Pinto

¹²⁶ Canção reproduzida a partir do livro *Sem-terra: as músicas do MST (MOVIMENTO SEM TERRA; CAMPOS, 1996, pp. 46-47).*

Nas palavras de Mendes (2021, p. 5), “eles já identificavam a televisão como algo do sistema”. E isso abria espaço para um olhar mais positivo para a equipe de cinema. “Não te digo que o cinema fosse feito, fosse encarado como uma arte engajada. Mas naquele momento era impossível você, saindo da ditadura, ainda lutando pela redemocratização, não utilizar a arte de uma forma crítica”, defende Mendes (2021, p. 5). Se as televisões não tinham entrada permitida nos acampamentos, a equipe de *A classe roqueira* era formada por gente “aliançável”: “Cineasta brasileiro, independente e documentarista. Então pra nós as portas estavam abertas, porque eles sabiam que, ideologicamente eles contariam com o nosso apoio”. (MENDES, 2021, p. 5).

A equipe de *A classe roqueira* não contava apenas com isso, evidentemente. Aqui é necessário reconsiderar algumas coisas. Mendes e sua equipe tinham acesso aos recursos; entendiam que não havia como esperar o tempo das instituições do cinema – com a “sensibilização’ das pessoas e instituições ligadas a cultura” – e foram em busca de parcerias. (MENDES, 1987, p. 18). Quem deu o apoio logístico foi o Instituto de Terras, Cartografia e Florestas (ITCF). A Comissão Pastoral da Terra, desdobramento das comunidades eclesiais de base, também ajudou. Na primeira das incursões, em um acampamento, próximo a Francisco Beltrão, a equipe ficou hospedada em uma casa que pertencia a uma paróquia da região (VICENTE, 2003). O Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Francisco Beltrão se envolveria de modo efetivo na produção; “dormiríamos nos sindicatos”, rememora Mendes (2020) “[...] montamos a equipe e partimos lá para o Sudoeste, também atrás do movimento. Eles se locomoviam, porque tentavam ir nas cidades falar com os prefeitos, agitar [...] E aí voltavam para os acampamentos e a gente foi ficando e entrando”.



Figuras 70 e 71: Frames de *A classe roqueira*: telas de apoios à produção e agradecimentos, que envolvem entes estatais, como a Secretaria da Agricultura do Paraná – SEAG, e mais uma vez a Cinemateca do Museu Guido Viaro

Fonte: *A classe...*, (1985)

Apesar dos apoios, na lembrança de Mendes, e a facilitação pelos sindicatos, a chegada aos acampamentos exigiu o método milenar de bater palmas, o que reforça o quanto a equipe vinha de um lugar afastado do movimento, tinha uma posição exógena à luta que buscavam filmar.

A gente chegou, eu não conhecia a região, não conhecia absolutamente ninguém, tive que chegar e bater palma mesmo. Quem é a liderança desse acampamento, queremos falar com os líderes, se apresentar e dizer que queremos filmar, vamos fazer um documentário, estamos fazendo um documentário, queremos acompanhar aqui a luta de vocês, o cotidiano e tal e as portas eram abertas. (MENDES, 2021, p. 5)

Uma vez que estavam legitimados como “documentaristas ali pelas lideranças”, a equipe tinha “o passe livre pra andar por tudo” (MENDES, 2021, p. 8). Se, por um lado, a diretora de *A classe roqueira* narra a chegada aos acampamentos com acolhimento, José Roberto Braga Portella, diretor de som direto do filme, apresenta uma perspectiva diferente. Depois de ir para Francisco Beltrão, a equipe rumou para Nova Prata do Iguaçu, onde teriam encontrado algumas dificuldades: o acesso aos acampamentos não era tão simples e, mesmo com contatos anteriores, só podiam falar com algumas pessoas em especial (VICENTE, 2004). Ainda de acordo com Vicente (2004), de modo diverso ao ponto de vista da diretora, que percebia sintonia entre cineastas e acampados, o diretor de som acreditava que, de modo geral, os sem-terra eram desconfiados.

No acampamento em Salto do Lontra, a equipe teria um encontro inusitado com o cineasta Silvio Da-Rin, que filmava ali¹²⁷ cenas para sua média-metragem *Igreja da Libertação* (1985, 59’), dedicado aos setores engajados em movimentos sociais de resistência e que apoiam Leonardo Boff. As cenas gravadas pelo filme de Da-Rin de um comício em Cascavel – também registrado pela equipe de *A classe roqueira* – e as do acampamento Salto do Lontra encerram *Igreja da Libertação*. Em uma das duas versões¹²⁸ que acessei do filme, um crédito aplicado sobre a imagem do acampamento apresenta local, mês e ano da rodagem: Paraná, setembro de 1985. As duas sequências são formadas de fragmentos breves e, somadas, duram pouco mais de dois minutos. Elas apresentam algo que também, ainda que em menor escala, é visível nas imagens de *A classe roqueira*: uma população que se esconde da câmera, espreita, desvia o olhar do registro forasteiro, que parece invasivo na sua vontade de

¹²⁷ Quem cita a coincidência é Aramis Millarch (1986a)

¹²⁸ Igreja da Libertação está disponível na versão com letreiros no Youtube: <https://youtu.be/Aoh0vStGhbo?t=3298> e, também, em melhor qualidade em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/132509>. Ambos acessos em: 20 out. 2021.

denúncia da miséria. As imagens, gravadas por Da-Rin, na fotografia de Walter Carvalho, em proximidade temporal tão curta com as da equipe de Berenice Mendes, ressaltam, por oposição, uma qualidade de *A classe roceira*: há uma dignidade no modo com que Mendes filma seus personagens.



Figuras 72 e 73: Frames Igreja da Libertação, de Silvio Da-Rin, filmados no mesmo contexto, momento e locais de *A classe roceira*.

Fonte: Igreja... (1985)



Figuras 74-76: Frames de *A classe roceira* (1985), Berenice Mendes: o comício que reuniu acampados em Cascavel também aparece na parte final de *A classe roceira*.

Fonte: *A Classe...* (1985)

3.3 A CLASSE CINEMATOGRÁFICA ENCONTRA A CLASSE ROCEIRA NO SUDOESTE

Mendes (2020) se recorda que, para filmar *A classe roceira*, o valor do prêmio era uma quantia boa (equivalente a R\$ 20 mil), mas não suficiente para cobrir toda a produção. “Então a gente tinha que economizar porque o dinheiro seria usado no processo industrial da produção”, lembra Mendes (2020). Ao invés do vídeo, uma solução mais econômica, a equipe optou pelo 16mm – visto que tinha as latas derivadas do prêmio –, vinculado a um sistema mais industrial de produção e circulação no cinema.

Berenice vinha da experiência de filmar *Londrina* com uma câmera conectada ao gravador de som Nagra por um cabo com sistema de *pilottone* para a sincronia entre som e

imagem. A câmera escolhida era uma Éclair, leve, com cristal, que permitia a sincronia de imagem e som à distância com o gravador de som Nagra, o que, ao dispensar o cabo que unia equipamento de som e câmera, dava liberdade e autonomia (MENDES, 2020). A Éclair era do diretor de fotografia, o carioca Flávio Ferreira. Ferreira havia usado a Éclair no Paraná ao menos uma vez antes¹²⁹, em *Quarup Sete Quedas*¹³⁰ (1983, 13'), dirigido por Frederico Füllgraf, na Região Oeste do estado. Berenice Mendes (2020) comenta o trabalho do diretor de fotografia em *A classe roqueira*: “Flavinho era também uma pessoa muito ágil, muito jovem, meio que uma *steadicam* humano assim”, diz. “Então o filme tem toda uma dinâmica de câmera na mão pra qual ele contribuiu muito”.

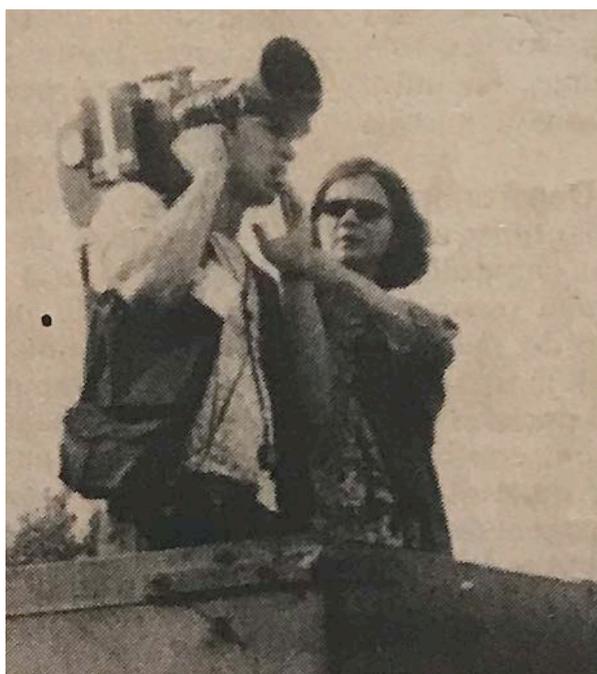


Figura 77: O diretor de fotografia Flávio Ferreira, com a câmera Éclair em mãos, ao lado da diretora Berenice Mendes na rodagem de *A classe roqueira*
Fonte: Santos, (1986)

Em depoimento escrito em 1987, Mendes lembra que o trabalho de câmera na mão e som captado em locação atravessaria o filme: “Seria muita câmera na mão. Som direto o tempo todo. Flagrantes em várias horas do dia e da noite e por aí afora” (MENDES, 1987, p.

¹²⁹ “O que a velha Eclair 16 milímetros conseguiu captar também foram as ruínas da lendária Ciudad Real del Guayrá e cenários da triste Guaíra nos anos 80”. (AGUAZO; JORNAL RIO PARANAZÃO, 2017).

¹³⁰ Dedicado ao movimento que buscou resistir à construção de Itaipu e a submersão das quedas, à época as maiores em volume de água do mundo. A construção da barragem de Itaipu seria um dos fatos antecedentes da criação do MAB, o Movimento dos Atingidos por Barragens. Tal desalojamento, portanto, foi uma das causas do êxodo rural no período. O filme é acompanhado pelo poema Adeus a Sete Quedas, de Carlos Drummond de Andrade. Fullgraf dirigia a Mutirão Produções e, como lembra Mendes (2020), fez ainda Expropriado (Desapropriados), de 1983, com os personagens desalojados pela barragem de Itaipu, e ainda DDA Dose diária aceitável (1985, 44') sobre o uso de agrotóxicos nas lavouras. Sylvio Back também fez um curta sobre o fim das Sete Quedas, intitulado Sete Quedas – Canendiyu (1980, 10').

18). E reforça o grau de imprevisibilidade da proposta: “Na realidade, não tinha a menor idéia do que ia encontrar”.

“Cada acampamento (eram oito), tinha uma tônica diferente. Num se cantava muito [...] Noutro estavam os líderes, rodeados de uma grande massa. Era o maior. Mais de 800 famílias. Filmamos lá das quatro da madrugada até o meio-dia”. Mendes possivelmente esteja se referindo a Salto do Lontra¹³¹, o acampamento que também aparece no filme de Da-Rin. Ao final de 1985, seriam treze os acampamentos pelo estado, reunindo três mil trezentas e vinte e oito famílias (FERNANDES, 1999, p. 144).

A jornada de gravação de oito horas em um espaço, evocada na fala de Mendes, mostra o sentido passageiro da empreitada de *A classe roceira*: não havia tempo para fazer vínculos ou retomar personagens em “sete dias recolhendo imagens e sons”, pelos quais o grupo passou por oito acampamentos e uma manifestação em Cascavel. O média organiza-se, assim, em uma proposta panorâmica, a de apresentar o movimento como coletivo, sem a possibilidade de desenvolver personagens, como o faria Tetê Mendes em maior escala no longa-metragem *Terra para Rose* (1988). Ao comentar o filme de Tetê Moraes, Mendes (ano, p.) reconhece a diferença entre eles: “Se bem que eu acho que o filme dela vai mais pra [...] Ela trabalha a personagem, né? Enquanto que no *A classe roceira* eu acho que eu mostro mais a situação”.

A seguinte frase dita por Mendes em 1987 se provaria bastante verdadeira no que diz respeito à sua relação com o MST: “E, para mim, o que fora impresso no negativo era apenas o começo” (MENDES, 1987, p. 18). Antes de tratar disso, é hora retomarmos nossas atenções para o filme.

3.4 AQUELA GRANDE PANORÂMICA NO ENCONTRO COM OS SEM-TERRA

Logo após a introdução, que situa o espectador, chega a hora do encontro com os sem-terra. Isso acontece em um plano que antecipa no média questões estruturantes tanto do movimento dos sem-terra como da relação que a equipe cinematográfica constrói no percurso

¹³¹ Fernandes (1999, p. 144) localiza três acampamentos na região Sudoeste a partir de julho de 1985: “No ano de 1985, os sem-terra intensificaram os trabalhos de base para a formação de grupos de famílias e organização de novas lutas. No mês de julho, organizaram 3 acampamentos com mil e quinhentas famílias, nos municípios de Salto do Lontra (setecentas famílias), Marmeleiro (quinhentos e cinqüenta famílias) e Chopinzinho (duzentos e cinqüenta famílias), na região Sudoeste do Paranaense. Com essas ações, o Movimento procurava pressionar o governo para a negociar o assentamento das famílias”. O número de acampamentos pelo estado chegaria a 13 ao fim daquele ano: “No final do segundo semestre de 1985, entre as lutas organizadas pelo Movimento e outras isoladas, existiam treze acampamentos nas regiões Oeste, Sudoeste, Centro-Sul, Centro Ocidental, com três mil trezentas e vinte e oito famílias” (FERNANDES, 1999, p. 144)

da feitura filmica. O longo plano sequência (01:01 – 02:24) é filmado da janela de um carro¹³², que passará pela marcha à beira da BR, com o verde da vegetação ao fundo. A sirene soa e antecipa que as ações do movimento são seguidas pelo poder estatal. Assim, o som da viatura chega antes mesmo do plano começar e da entrada de presença humana no quadro. Logo após o início do plano sequência, aparece a viatura da Polícia Militar Rodoviária, alcançada pelo carro em que está a câmera. Os policiais escoltam o grupo de sem-terra de dentro da Belina de vidros quase-fechados e encaram a câmera que passa por eles. Acompanhamos a marcha, portanto, da parte de trás para a frente.

Há um vão de cinco metros entre a viatura e os primeiros cinco homens a aparecer. Eles vestem calça comprida e casaco, com a exceção de um deles, um homem negro, que veste camiseta de futebol de mangas curtas e azul. Ele e outros dois sacodem a cabeça, buscando se livrar da água da chuva que encharca os cabelos. Outro tem os braços cruzados para conter o frio. O homem negro que veste a camiseta azul de futebol é o primeiro a voltar-se para encarar a câmera.

Logo à frente, aparecem os primeiros três guarda-chuvas, dois violões e a primeira criança. A chuva – que atrapalhou muito as gravações, como lembra Portella, o diretor de som – marca a lente da câmera. (VICENTE, 2004). As canções ao som de violões aparecerão no transcorrer do filme, carregando nas letras o sentido do movimento.

O carro segue e acompanha agora uma massa única: já não há mais grupos em separado. Se nota a primeira pessoa no grupo que, ao invés de vestir calça, veste saia vermelha na altura do joelho. Ela está abraçada a um homem com casaco. Nos 83 segundos do plano sem cortes, passaremos por pouco mais de duzentos agricultores. De vermelho, apenas ela, dois homens que vestem blusa da cor, uma mulher de calça e blusa vermelhas; outros dois de boné; o oitavo deixa transparecer a camiseta acerejada debaixo da blusa. Predominam nas roupas cores mais neutras ou frias, como azul do jeans, o marrom, o bege ou o preto. O MST nos seus primeiros anos ainda está compondo a sua “mística” (para usar palavra de seu léxico), o que contrasta com o enxoval amplamente vermelho do tempo futuro. E parte da colaboração de *A classe roqueira* será auxiliar, a partir do cinema, no estabelecimento desses signos e símbolos.

¹³² Portanto, ainda que apresente uma vista panorâmica da marcha, tecnicamente é um travelling.



Figuras 78-80: Frames A classe roceira; no plano sequência em que os agricultores são apresentados, em marcha supervisionada pela polícia militar rodoviária. I. Os policiais encaram à câmera; II. Um homem negro é o primeiro da marcha a encarar a câmera; ele está à frente de um grupo com outras quatro pessoas, que neste frame estão fora de quadro; III. Aparecem os primeiros guarda-chuvas, dois violões e uma pessoa que não veste calças compridas, mas uma saia vermelha.

Fonte: A classe... (1985)

Ao passarmos pela coletividade em que está a mulher de saia vermelha, a voz de Bete Mendes retoma a narração de *A classe roceira*: “Corre a Semana da Pátria do ano de 1985. Nas estradas, um movimento diferente recebe a supervisão da Polícia Rodoviária Federal”. Enquanto a maior parte dos agricultores até aqui segue seu rumo indiferente à câmera, um garoto se destaca por voltar seu olhar para as lentes. (A CLASSE..., 1985).

O carro avança mais rápido que o grupo e também se aproxima dele, filmando mais de perto. Dois homens chegam junto à janela e sorriem. Um deles leva em riste, nas mãos, a bandeira do Brasil, elemento que sempre acompanhará o MST. Em voz alta ele diz as primeiras palavras discerníveis: “reforma agrária”, que são ecoadas por outros companheiros. Isso estimula o aumento de interação. Os olhares dividem sua atenção entre a câmera, que está no banco de trás, e se dirigem muitas vezes à pessoa à janela do banco da frente.

A interpelação mais contundente vem logo a seguir, quando uma mulher com casaco rosa cobrindo o rosto e ombros grita: “É a procissão fome”, gerando protagonismo espontâneo e repetição pelas crianças e adultos ao redor dela, antecipando um dos gestos de *A classe roceira*, que buscará destacar a presença feminina nos acampamentos. Parado, um homem espera a chegada da câmera e finge fazer um retrato da equipe.



Figuras 81-83: Frames de A classe roceira: I. Um homem segura a bandeira do Brasil e fala para a câmera e em voz alta: “Reforma Agrária”; II. Protagonizando a cena, uma mulher de blusa rosa sobre a cabeça grita: “É a procissão da fome”; III. Um homem espera a chegada do carro com o intuito de fotografar sem câmera a equipe de filmagem

Fonte: A classe... (1985)

O grupo entoa o primeiro canto do filme, trecho de “Pegando a enxada”¹³³, que está entre as palavras de ordem que se repetem até a data de hoje:

Um, dois, três,
Quatro, cinco mil.
Queremos a Reforma Agrária,
ou paramos o Brasil

Aqui se encontram dois desejos, o da interação e da construção de uma ação para o filme: um homem levanta o polegar para a câmera, outros encenam o punho em riste ao clamar pela Reforma Agrária, em uma *mise-en-scène* para o registro.

Em primeiro plano, um homem veste blusa com a borda das mangas e colarinho pretos, vermelhos e dourados da bandeira da Alemanha; um indício de que estamos em uma região com forte imigração europeia. Ao lado desse homem, uma mulher de punho em riste; ao fundo, uma segunda bandeira do Brasil. Instantes depois, um homem de blusa vermelha estende ao alto as duas ripas que tem em sua mão direita, em um gesto histórico que se repetirá nessa luta.



Figuras 84-86: Frames de A classe roceira: I. Um homem dá sinal de positivo, interagindo com a câmera; II. Um homem coloca o punho em riste; III. Um mulher com o punho em riste; ao seu lado, homem com roupa com motivos da bandeira da Alemanha; ao fundo, a segunda bandeira do Brasil presente na sequência.

Fonte: A classe... (1985)

Os homens são maioria no grupo. Há pouquíssimos negros. Muitos deles vestem chapéus. Eles levam quinze guarda-chuvas, três violões, duas bandeiras do Brasil, um megafone. Há doze crianças, sendo que um grupinho delas lidera a caminhada. À frente delas, um garoto levanta as mãos e apressa o passo. Sua vontade é de acompanhar a equipe de filmagem. Porém, ele sai de quadro, pois não há tempo para mais do que poucos frames de individualidade. Esse acontecimento nos lembra dos limites entre as vontades do realizador cinematográfico, as práticas do cinema e a espontaneidade da vida que encontra à sua frente.

¹³³ Canção completa disponível em (MOVIMENTO SEM TERRA; CAMPOS, 1996, p. 64).

Aproveitando a deixa desse breve comentário sobre o encontro entre as escolhas do cinema com vida, retomo uma afirmação de Berenice Mendes, que fala das constrações do trabalho em redes de televisão¹³⁴, quando defendeu sua perspectiva de cinema em *A classe roceira*: “Jamais poderia então realizar o cinema que quer conhecer o homem, que tem um alto conceito do homem, que não aceita que se separe a vida do homem dos acontecimentos da vida” (MENDES, 1987, p. 19).



Figuras 87 e 88: Frames de *A classe roceira* (1985): I. O grupo de garotos que abre a passeata; II. O garoto à frente apressa o passo para acompanhar o carro que filma, mas o interesse do plano cinematográfico previsto prevalece e ele sai de quadro.

Fonte: *A classe...* (1985)

A câmera tem rumo definido e passa por mais um vão entre o grupo de crianças e a segunda viatura. O policial que dirige a Opala Caravan está indiferente à câmera. A Éclair 16mm deixa o carro no plano seguinte, em um corte para um plano na mão que filma os pés dos trabalhadores marchando em direção às lentes. Os pés e pernas dos agricultores, na montagem, ganham outra proporção, e parecem caminhar sobre a viatura, pisoteando o aparato de vigilância. O montador Homero de Carvalho repete, com isso, um gesto de montagem por aproximação feito em *Atenção realidade* (1979), em que um corte sugeria que um trator passa por cima de uma revista *Veja* dedicada à Anistia.



¹³⁴ Já nos anos 2000, Berenice dirigiria a EBC, o grande projeto de televisão pública brasileira.

Figuras 89 e 90: Frames de *A classe roqueira* (1985): a Opala Caravan que encerra o plano sequência é seguida, na montagem, pelas pernas dos agricultores que, em vista ampliada e caminhando na direção da lente, parecem passar por cima do aparato policial.

Fonte: *A classe...* (1985)

No plano posterior, a câmera, em plano aberto, passando pelo carro de polícia, volta-se na direção do grupo, e os filma, enquanto a sirene volta a ecoar. À esquerda do quadro está o garoto que liderava a marcha e que, mais uma vez, levanta as mãos, junto ao grupo, que segue em cantos de guerra: “[O povo unido] jamais será vencido”. Com a câmera na mão os sem-terra são filmados de frente. Essa relação de frontalidade, com a câmera indo em direção aos seus personagens, aguardando a chegada deles ou mesmo parada diante deles dá norte ao filme. É como se a equipe do cinema dissesse a eles: chegamos e agora nos voltamos a vocês, estabelecendo uma relação.



Figura 91: Frame de *A classe roqueira*: os sem-terra filmados de frente pela primeira vez no filme em marcha à sede do INCRA, em Francisco Beltrão; à esquerda o garoto que tentou acompanhar a câmera no plano sequência acena com o braço direito.

Fonte: *A classe...* (1985)

O grupo marcha dentro da cidade de Francisco Beltrão¹³⁵. A passeata ocupa os dois lados da via. Os sem-terra caminham lado a lado, de braços dados e em sentido da câmera. Em primeiro plano há um policial de costas, o que reintroduz na narrativa a tensão com o aparato policial, que retarda historicamente as ações do movimento e serve à manutenção do poder. Ao fundo, carros e caminhões acompanham e aguardam a passagem para seguir viagem. A chuva, forte, oferece maior dramaticidade. A sequência desse momento da marcha, em que seguram a bandeira nacional e uma faixa pela reforma agrária, se estrutura-se na

¹³⁵ Quem identifica a cidade, não mencionada pelo filme, é Francisco Alves dos Santos. (SANTOS, 1985b).

continuidade da montagem com o hino nacional brasileiro, cantado por eles com brados fortes e feito grito de guerra. O som vem do contracampo: “Se o penhor dessa igualdade”, enquanto, no contraplano do movimento, estão os policiais em linha e cassetetes a mão, à frente da sede do Incra. O grupo chega. O hino é entoado em variação da versão oficial (que seria “com braço forte”), reforçando o papel coletivo na conquista pela liberdade: “Conseguimos conquistar com braços fortes”. Aqui está a classe roceira, aqui está o MST, “sem a terra não há democracia”, como dizia o cartaz do primeiro congresso.



Figuras 92-93: Frames de *A classe roceira*: os sem-terra na marcha a caminho da sede do INCRA, em Francisco Beltrão, onde a polícia esperava com cassetetes.

Fonte: *A classe...* (1985)

O verso “Em teu seio, ó liberdade” é dividido entre os planos: a câmera agora filma detrás dos policiais, que estão de mãos apertadas, fazendo um cordão de isolamento, de frente aos sem-terra. Parados e atentos os agricultores cantam o hino, carregado de sentido e do pertencimento dessas pessoas à terra. A entoação segue a plenos pulmões: “desafia nosso peito a própria morte”, reforçando a tensão entre os grupos, em proximidade física:

Terra adorada
Entre outras mil
És o Brasil,
Ó Pátria amada!

Dos filhos deste solo
És mãe gentil,
Pátria amada,
Brasil!



Figuras 94-96: Frames de *A classe roqueira*: os sem-terra e a polícia frente a frente em Francisco Beltrão, mediados pelo hino nacional brasileiro. Na imagem à direita, entre o homem de terno bege e o homem de blusa azul clara que encaram os policiais, está o garoto que liderava a marcha.
 Fonte: *A classe...* (1985)

Ao final da sequência, a câmera acompanha dois garotos, que cantam direcionados aos policiais, em uma sequência com forte participação dos pequenos; o segundo deles, segue, com seu olhar, a lente da câmera, ocupada pelas mãos dos policiais, com gotas de água que caem, em momento que encerra essa sequência.



Figuras 97-99: Frames de *A classe roqueira*: as crianças vão ganhar protagonismo no filme, o que é antecipado nessa cena, em que entoam o hino nacional a plenos pulmões
 Fonte: *A classe...* (1985)

3.5. A CLASSE ROCEIRA



Figura 100: Frame de *A classe roceira*: a cartela com o título do filme
Fonte: *A classe...* (1985)

Antes de chamar-se *A classe roceira*, o média de Berenice Mendes teve o nome provisório de “Sem Terras” (MILLARCH, 1985). O título se impôs. “Eu lembro que eles falavam, ‘tem a classe dos fazendeiros, tem a classe do tal e tem a classe roceira’. E era nítido que é um conflito de classes. [...] Era como eles se intitulavam mesmo. E cantavam, né?”, lembra a diretora (MENDES, 2020). Efetivamente, como veremos em breve, o título também atravessa uma canção central para o MST.

Ao introduzir a cartela com o título “A classe roceira”, depois de três minutos de filme, a montagem faz uma passagem, encerrando o dia anterior, sendo a cartela acompanhada do som do cantar de um galo no raiar de um novo dia, o qual, na estrutura temporal da montagem que situa o espectador, vai se manter até o fim.

No raiar do dia, há três planos seguidos da região, acompanhados da pouca luminosidade do começo da manhã. O terceiro deles apresenta o acampamento, de longe, envolto na neblina do frio e das chaminés improvisadas. É no raiar do dia que vamos entrar no acampamento. Ainda que tenha filmado em oito espaços diferentes, dentro da estrutura filme ele ganha corpo único. A primeira apresentação se dá com o acercamento à lona, que cobria e destacava a provisoriabilidade e precariedade da moradia à beira da estrada.

As lonas eram algo novo. E eram pessoas muito pobres, com muita necessidade. Eu acredito que muitas talvez com vergonha de se encontrar naquela situação, de estar

morando ali em lona de plástico preta. Depois disso virou recurso nas favelas, mas naquele momento era absolutamente inédito alguém morar embaixo daquelas lonas plásticas. (MENDES, 2020)



Figuras 101-103: Frames de *A classe roceira*: a lona; a lona da moradia provisória sendo ajustada pelo agricultor; o agricultor acendendo a sua chapa de fogão a lenha.

Fonte: *A classe...* (1985)

Com a lona cobrindo a tela, a narração de Bete Mendes é retomada, tematizando o macrotema do média:

A partir de 83 no Estado e a partir de 85 no plano Federal surgem novas propostas para solução do mais tradicional problema brasileiro: a má distribuição da terra agrícola. Os assentamentos de algumas centenas de famílias pelo governo do estado não resolveriam. A situação do povo sem terra dos campos do Paraná, que se conta pela cifra do milhão, e dos campos de todo o Brasil, que se conta pelos dez milhões ou mais, teria, no plano de Reforma Agrária do Governo Federal, em maio, um aceno de esperança. Em setembro, com as sucessivas redações que reduzem este plano a quase nada, os sem terra largam a vida já precária de parceiros, meeiros, boias-frias, de candidatos à vida na cidade, para cantar à beira da estrada com mulher, filho e uma decisão tomada: a de só sair dali quando a reforma sair do papel. (A CLASSE..., 1985)

Aqui o filme retoma o recurso utilizado em *Londrina*, com a voz da narradora apoiada por imagens do acampamento, utilizadas para ilustrar o discurso. É um momento em que – colocando de modo simplificado – o cinema e o discurso do cineasta sobrepõe-se à vida, portanto distante ainda da contribuição principal do filme à essa luta.

Nestes planos, nos aproximamos da precariedade da vida no acampamento. A primeira aparição do agricultor nessa sequência se dá no final de uma panorâmica que revela o topo das moradias provisórias; no quadro, escurecido pela manhã, o agricultor ajusta a lona no teto; para, depois do corte, retomar, desta vez acendendo a chapa de fogão a lenha instalada sobre uma estrutura de argila próxima do chão. A chaminé é feita de latas de óleo de soja Primor. Outra moradia é apresentada logo depois, em plano-sequência que apresenta a estrutura da morada, a qual mais uma vez conta com a chaleira na chapa no chão e a chaminé de latas de óleo de soja, para então acercar-se a família. Aqui se nota uma aproximação negativa e pontual com o filme de Da-Rin gravado no mesmo contexto: há um desconforto da personagem com a câmera que irrompe a intimidade e chega perto da família. Junto a esse

plano sequência que se aproxima da moradia, a narradora diz: “[...] de candidatos à vida na cidade, para cantar à beira da estrada com mulher, filho e uma decisão tomada: a de só sair dali quando a reforma sair do papel”. Assim, a cena contém ainda o momento em que o texto da narração, apesar de boas intenções, soa mais imprudente na associação com seus personagens, com a perspectiva do homem que pega a estrada junto da imagem da mulher incomodada com a filmagem.



Figuras 104 e 105: Frames de *A classe roqueira*: a moradia de uma família é vista desde um plano aberto a um próximo, num movimento de plano-sequência que leva ao incômodo da personagem.

Fonte: *A classe...* (1985)

Os fogões ficam acesos o dia todo, para manter a água fervente disponível para passar café ou para o chimarrão, assim como para aquecer naqueles dias de frio. Assim, a fumaça das moradias, umas coladas nas outras, gera uma nuvem de fumaça contínua.

Aquilo ali era muito frio, muito frio, muito frio. Fazia uns 3°C de manhã, por exemplo, embaixo daquelas lonas. Aí elas acordavam e já acendiam as fogueiras para pôr água pra passar algum café ou só pra aquecer. E aí aquela fumaça se misturava com aquele frio, com aquela neblina. Então tinha aquele fog estranho e as pessoas tossiam muito, pelo frio, pela fumaça... Era uma situação muito difícil a deles, muito difícil. Uma luta realmente muito grande e comovente realmente. (MENDES, 2020)

A sequência seguinte vai apresentar pela primeira vez a música “Grande esperança”, mais conhecida ali como “A classe roqueira”. Assim, se ouve, em off, uma versão instrumental da música, com sanfona, executada pelos próprios acampados. Portella, o diretor de som, improvisava pequenos estúdios de som debaixo da lona das moradias improvisadas (VICENTE, 2004). Trata-se de sequência que desdobra a anterior, com a apresentação do cotidiano do espaço, atividades e hábitos: o varal com roupas acompanhado da fumaça, acampamento e paisagem ao fundo; imagens de crianças em suas moradas; um homem que bebe o chimarrão, bebida quente feita com erva-mate; duas mulheres que carregam baldes de

água (um homem e duas crianças curiosos com o “acontecimento cinema” acompanham). Ao fim, um plano sequência que entra entre as moradias; no qual acompanha uma menina e, depois, uma mulher se recolhe, no desejo de ficar fora da cena. Ainda que o tensionamento entre classes fique evidente, quando atinge a intimidade de um quarto, *A classe roceira* o faz com respeito, ao registrar uma criança que brinca com um bebê.



Figuras 106 a 109: Frames de *A classe roceira*: o varal com a fumaça, o acampamento e a paisagem da região ao fundo; um homem com a cuia de chimarrão na mão; duas mulheres carregam baldes de água e crianças acompanham a filmagem no segundo plano; uma criança e um bebê brincam na intimidade do quarto.
Fonte: *A classe...* (1985)

3.6 O DISCURSO DAS LIDERANÇAS NA VOZ FALADA E ENTOADA

O primeiro de seis depoimentos à câmera acontece no minuto seis de *A classe roceira*. Celestino, citado nos créditos finais como coordenador do acampamento Chopinzinho, veste calça comprida, chinelos e uma camisa polo vermelha com faixas brancas. Enquanto fala diretamente para a lente, de pé e com seus braços cruzados, ele ocupa uma parcela pequena do lado direito do quadro: está ladeado de ao menos 24 pessoas, sendo 19 homens, quatro mulheres e uma criança, que posam junto dele em um retrato coletivo – gesto que será repetido em outros momentos do filme. É mais uma vez *A classe roceira* operando no sentido do sujeito para o coletivo: o coordenador fala, mas não está só. Trata-se ainda, de

um sentido que viria a tomar forma no MST, que valoriza a agência de seus membros e evita nomear lideranças.

O discurso de Celestino começa contextualizando o MASTES – Movimento dos Agricultores Sem Terra do Sudoeste do Paraná. “O movimento surgiu desde 1980. Quando as pessoas precisavam da terra na Fazenda Anoni, município de Marmeleiro¹³⁶”, diz. “Desde ali o povo sem terra começou a se organizar”, complementa. À medida em que Celestino fala, a lente faz o movimento de *zoom-in*. Agora é possível ver que o homem mais próximo dele veste uma camiseta do primeiro Congresso Nacional dos Trabalhadores Sem Terra, evento realizado oito meses antes da filmagem, em janeiro daquele 1985, em Curitiba. Em meio ao depoimento, a montagem de som opta por incorporar (ou exagerar a presença) de tosse de crianças e adultos, a qual seria frequente nos acampamentos, segundo Berenice, por conta do frio e da fumaça das chaminés (MENDES, 2020).



Figuras 110 e 111: Frames de *A classe roqueira*: Os momentos inicial e final do depoimento de Celestino, coordenador do acampamento Chopinzinho, feito em plano-sequência com *zoom-in*.
Fonte: *A classe...* (1985)

Atrás de Celestino e dos homens que o acompanham há uma faixa com os dizeres: “Chega de promessas, queremos terra, paz e justiça”. A faixa e o acampamento Chopinzinho estão a poucos metros da estrada. Assim, o texto fica posicionado para quem passar de carro ou a pé conseguir lê-lo. Tal percepção fica evidente no timecode 20:30, quando a faixa volta a aparecer no filme.

Celestino segue, agora tratando do propósito do movimento: “Lutando para reconquistar as terras que haviam parado nas mãos de poucos. Trazer de volta uma agricultura mais honesta, digna, para o cultivo com suas próprias mãos; para tirar o sustento da sua

¹³⁶ A 89 quilômetros a sudoeste de Chopinzinho. Os acampados da Anoni são retratados pela primeira vez por Celso Maldos e Liliana Lavoratti em *Ocupação da Fazenda Anoni* (1983).

família”. E conclui sintetizando o espírito do movimento: “Seria uma organização em busca das terras para quem não tem”.

De Celestino o filme nos leva para o primeiro momento em que temos uma sequência musical acompanhada de voz e violão. Tal como nos informa os créditos, trata-se de *Alô Presidente*, canção de Adão, coordenador do acampamento Salto do Lontra, e Marizete. Trata-se de moda caipira executada pelos próprios junto a Antenor, no violão. A sequência intercala o trio executando a música com imagens do acampamento.



Figuras 112 e 113: Frames de *A classe roceira*: Retratos para a câmera em sequência com a música *Alô Presidente*, no acampamento Salto do Lontra. O homem com o filho é um tema evocado na letra da canção.
Fonte: *A classe...* (1985)

Em toda a videoclipe, a montagem favorece três conjuntos de imagens que seguem a canção: retratos para a câmera, planos do cotidiano do espaço, dois grupos de crianças: um que brinca; outro que ouve a apresentação.

Na primeira parte da sequência, enquanto já se escuta a moda ainda em *off*, a centralidade na imagem se dá a um grupo de meninos, que brincam de arar a terra com um galho. A sua presença se dá em dois planos, um depois do outro: primeiro em quadro aberto e, depois, em plano americano, em seguimento, em que nos voltamos aos pés em contato com a terra, para então destacar seus rostos, que mostram a marotice em encenar o gesto para a câmera. Aqui a cumplicidade e, sobretudo, a ludicidade, em resposta à aridez das condições de vida no acampamento, preparam terreno para o momento central da energia do filme, sobre o qual analisaremos no próximo subcapítulo, e no qual as crianças assumem protagonismo.



Figuras 114-116: Frames de *A classe roqueira*: Um grupo de garotos brincam de arar a terra, acompanhados em dois planos: aberto (fig. 94) e, depois (figs. 95 e 96), em plano americano em seguimento.

Fonte: *A classe...* (1985)

Na continuidade da sequência, o segundo de grupo de crianças acompanha a execução da música *Alô Presidente*, com Adão, Marizete e Antenor. Entre essas crianças, uma menina assume o primeiro plano: ela tem brincos nas orelhas e batom roxo nos lábios, destacando mais uma vez a presença feminina, que ganhará centralidade nos depoimentos das mulheres em sua relação com o trabalho no acampamento. Nos breves instantes em que aparece, ela, junto a um garoto ao fundo do quadro, olham na direção da equipe antes de voltar suas atenções para os músicos.



Figuras 117 e 119: Frames de *A classe roqueira*: Entre as crianças que acompanham o número musical *Alô presidente*, uma delas tem brincos e batom nos lábios.

Fonte: *A classe...* (1985)

A letra da canção de *Alô Presidente* é a seguinte:

A reforma agrária
já estava formada
Prometendo terra
para a peonada

Entrou o feijão
E plantaram o danado
E eu fiquei rolando
Sem terra, sem nada

Se a terra é nossa
E não temos morada

Porque o latifúndio
Compraram a parada

Alô Presidente
Não tenho mais nada
Com o meu filhinho
A estrela avisada

3.7 CANÇÕES: A ENERGIA DA LUTA

Berenice Mendes, ao embarcar na jornada de documentar os acampamentos do MST no sudoeste paranaense, acreditava que o "filme teria que funcionar como um antídoto à obsolescência daquele movimento. O sistema termina sempre por assimilar tudo¹³⁷, por integrar toda possível diversidade ou contestação racional" (MENDES, 1987, p. 19). Parto da premissa da realizadora para analisar como a estrutura de um trecho específico do filme engaja no cinema a energia do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST).

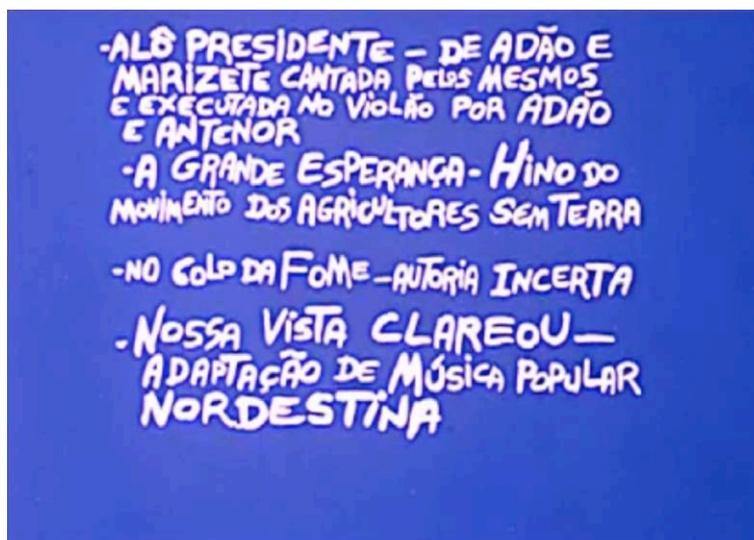


Figura 120: Frame de *A classe roqueira*. O filme de Berenice Mendes é permeado por quatro canções. Nos créditos, “A grande esperança” é citada como hino do MST.

Fonte: *A classe...* (1985)

¹³⁷ Uma anedota em relação à já citada Rede Globo: a novela de maior sucesso da emissora nos últimos 25 anos tem uma trama atravessada pelos sem-terra e lembrada por artigo do Terra como pró-reforma agrária: é *Rei do Gado* (1996-1997), que tinha Admirável Gado Novo, de Zé Ramalho, na trilha sonora, Patrícia Pillar como sem-terra que se apaixona pelo personagem latifundiário do título, e a seguinte cartela ao fim do último capítulo: "Deus, quando fez o mundo, não deu terra para ninguém, porque todos os que aqui nascem são seus filhos. Mas só merece a terra aquele que a faz produzir, para si e para os seus semelhantes. O melhor adubo da terra é o suor daqueles que trabalham nela"; (BENICIO, 2021).

A classe roceira acompanha o cotidiano e o trabalho dos acampamentos, em narrativa permeada por quatro canções, apresentadas como meio de união e transmissão da narrativa do movimento.

Ainda que mais curto, *A classe roceira* dialoga, na abordagem, com outro filme da época, o longa já mencionado *Terra para Rose* (1987), dirigido por Tetê Moraes e filmado no Rio Grande do Sul.¹³⁸ As narrações que conduzem as narrativas são de duas atrizes conhecidas: no caso de *Terra para Rose*, é de Lucélia Santos; no de *A classe roceira*, de Bete Mendes. Em ambos estão presentes os testemunhos de mulheres enquanto trabalham, o hábito do chimarrão, as marchas pela terra, o embate com policiais militares, os discursos torpes de latifundiários, as tomadas gerais dos acampamentos atravessados por faixas pedindo pela reforma agrária, e as entoações, também coincidentes, de *A classe roceira* – considerada como o primeiro hino do MST (BOGO, 2011, p. 115). Feita poucos dias depois do golpe de 1964 e proibida pela ditadura em 1967 (CALDART, 1987, p. 73), a canção que dá título ao filme de Mendes é a alcunha popular de *A grande esperança*, de Goiás e Francisco Lázaro, cuja primeira estrofe é a seguinte: "A classe roceira e a classe operária/ Ansiosas esperam a Reforma Agrária/ Sabendo que ela dará solução/ Para a situação que está precária". *Terra para Rose* (1987), como especificidade, tem personagens que vão reaparecer em diferentes momentos da narrativa, uma diferença decorrente da própria natureza das filmagens – realizadas no transcorrer dos meses e em diferentes contextos, em oposição aos sete dias de rodagem de *A classe roceira*.



Figura 121: No longa *Terra para Rose*, de Tetê Moraes, o coletivo canta *A classe roceira*.
Fonte: Terra... (1987)

¹³⁸ *Terra para Rose* parte dos desdobramentos da ocupação da Fazenda Annoni, em 29 de outubro de 1985 (MEDEIROS, 2018).

O discurso de Berenice Mendes assemelha-se ao de Tetê Moraes ao narrar a motivação para filmar *Terra para Rose*: "Saiu na imprensa, né? Fotos daquele acampamento; aqueles barracos de lona. Que era uma imagem completamente nova – isso nunca tinha acontecido" (MORAES, 2020), o que aponta uma condição coincidente nos filmes, a de que as duas realizadoras participam de forma exógena da luta pela terra. A coincidência de perspectivas remete a um dado do cinema brasileiro, majoritariamente formado de realizadores urbanos e de classe média.



Figuras 122 e 123: Frames, respectivamente, de *A classe roceira* e *Terra para Rose*.
Fonte: *A classe...* (1985), *Terra...* (1987)

É em longa sequência com outra música, entretanto, que veremos o que entendo ser a principal colaboração de *A classe roceira* ao constituir, no cinema, a força da gênese do MST no Paraná. Somos levados à sequência em questão pelo depoimento da costureira Alzira, que a antecipa. Enquanto trabalha em uma máquina de costura – e fala da capacidade de reaproveitar roupas devido à situação precária –, ela está circundada por um grupo de pessoas que fazem crochê. Alzira conclui sua participação já em *off*, com a frase que reforça o trabalho comunitário – "nós temos uma família unida aqui"; na tela, a imagem de uma mulher e de um homem tricotando lado a lado, em uma revisão de expectativa de gênero, a qual o movimento defende. Corta-se, então, para um garoto que, com seus sete anos, vestindo blusa de crochê adequada ao clima frio da região, se prepara para cantar à capela e para a câmera as três estrofes de *No colo da fome*, uma paródia sem autoria identificada de *No colo da noite*, da dupla Milionário & José Rico (BOGO, 2020, p. 40). Há uma certa melancolia na maneira com que ele, tão jovem, evoca a música que carrega o peso histórico brasileiro enfrentado pelo movimento.



Figura 124: Frame de *A classe roceira*: Um garoto de frente à câmera canta à capela *No colo da fome*.
Fonte: *A classe...* (1985)

*Tou cansado de tanto esperar a Reforma agrária
Sai à procura de terra no mundo sem fim
Tão depressa eu me deparei com o latifundiário
Vi que a terra existe para poucos, menos para mim.*

*Os patrões que eu tive na vida só me maltrataram
Promessas, bonitas promessas, fizeram em vão
Só miséria, dor e tristeza comigo ficaram
E da safra que eu já fiz, agora, é só recordação.*

*Caminho em rumo direto pra favela eu sigo
Não tenho conforto de nada pra levar comigo
A miséria é minha companheira, escurece os caminho [refrão 2x]
No colo da fome, adormeço, morrendo aos pouquinho.*

Enquanto ele canta, sua imagem é substituída por uma sequência de cenas com crianças: cruzando o quadro com carrinhos de mão feitos de madeira, escorregando em um barranco, pulando corda, jogando bola de gude.



Figura 125: Frame de *A classe roqueira*: reforçando a dimensão coletiva, No colo da fome passa a ser cantado na voz do grupo.

Fonte: *A classe...* (1985)

Aqui, a montagem reforça a dimensão coletiva do movimento, operando uma passagem do indivíduo para o grupo: corta-se da sequência musical na voz de um único garoto (já acompanhado das imagens de outras crianças) para um grupo de cinquenta pessoas, puxado por dois homens ao violão, em uma ribanceira, na qual iniciam, enquanto cantam a primeira estrofe de *No colo da fome*, uma lenta descida em direção à câmera, que recua à medida em que o grupo marcha. Aos violões estão mais uma vez Antenor e Adão. O acampamento, portanto, é o Salto do Lontra. Ao fundo, hasteada a bandeira brasileira, que tomará o centro do quadro na última cena do filme. A cantoria segue em *off*; em campo, uma sequência de retratos, agora com gente de todas as idades: cerca de trinta adultos encaram a câmera posicionados embaixo de uma trave de campo de futebol de terra batida; um grupo misto de crianças e jovens também nos olha. Na repetição do refrão, uma panorâmica revela as roupas secando nas cercas usadas como varal junto à imensidão de barracos a perder de vista. Entre as moradias, muita gente caminhando, pequeninos na perspectiva ampliada. “No colo da fome, adormeço, morrendo aos pouquinhos” cantam; o acampamento, porém, está cheio de vida.

Essa mise-en-scène da canção parece liberar, assim, a energia da luta, uma vibração de resistência. Embora seja vista pela própria realizadora como sinal da precariedade da condição de vida e educação dos trabalhadores rurais (“O discurso deles passava muito pela música. Você via muito da formulação deles, porque eram pessoas com precária instrução”), a canção no filme é uma elaboração e uma estratégia discursiva, responsável por prolongar o sentido do movimento e contagiar novas energias, burlando poeticamente, finalmente, as próprias condições de opressão, precariedade e pobreza que a luta busca superar.



Figura 126 e 127: Frames de *A classe roceira*: no decorrer da canção *No colo da fome*, a montagem recupera os retratos coletivos.

Fonte: *A classe...* (1985)

3.8. ENTRE A CLASSE FAZENDEIRA E A CLASSE ROCEIRA, A PERSPECTIVA DO CARRO

Em um corte brutal, *A classe roceira* vai nos transportar da potência do coletivo – que resiste e sobrevive à fome – ao mundo do coronel da sociedade patriarcal e herança escravocrata. É o momento em que o filme apresenta a perspectiva da classe fazendeira – a partir da lógica vigente à época e vinculada ao jornalismo da grande imprensa, a qual, na obrigatoriedade de se apresentar os dois lados, atenua diferenças abismais e injustiças sociais, como se as duas partes estivessem em condições equânimes na disputa. Em depoimento em janeiro de 1986, um mês depois da estreia do filme, Mendes justifica tal decisão da seguinte maneira: “Se eu fosse fazer uma matéria sobre metalúrgicos mostraria os grevistas e a classe patronal. Não se pode passar as coisas pela metade” (MENDES, 1986 apud ALBINO, 1986, p.). Trata-se de uma perspectiva que Mendes reveria anos mais tarde e um elemento que recuperaremos no subcapítulo dedicado à distribuição.

Em primeiro plano está um homem branco, o fazendeiro Kit Abdala, da Sociedade Rural do Sudoeste do Paraná. Em segundo plano está um homem negro, funcionário, domando um cavalo preto; ao fundo, um sem-fim de cercas da propriedade. É a organização de uma *mise-en-scène* contundente proposta pela diretora e da qual o ruralista, “muito vaidoso”, ficou confortável em participar. Adulação, em suas palavras, traduz a estratégia de relação para filmar, digamos assim, o adversário: “Eu meio que adulei ele, que aquilo era tão bonito, estava tão lindo, se ele não tinha um cavalo bonito branco para deixar ali... E ele vaidoso pra caramba, foi meio induzido, sabe?” (MENDES, 2020).



Figuras 128 e 129: Frames do média *A classe roqueira*: em um corte brutal, a narrativa vai nos transportar do coletivo que resiste e sobrevive à fome ao mundo do coronel da sociedade patriarcal e herança escravocrata.
Fonte: *A classe...* (1985)

Anteriormente, no capítulo dois, eu afirmei que, “se a trajetória fílmica de Mendes no entorno das questões da terra fosse montada em uma *timeline*”, uma montagem hipotética uniria a cena de *Comunidades Rurbanas* (1982), com o então prefeito de Curitiba Jaime Lerner enquadrado com os agricultores em hora de trabalho ao fundo, com a de *Londrina* (1984, 16’), em que um grupo de trabalhadores do campo é enquadrado com a área urbana e o horizonte de edifícios ao fundo. Mendes, portanto, já havia filmado um representante da elite econômica com trabalhadores em relação de subalternidade feito cenário ao fundo. Ela recupera aqui, então, a *mise-en-scène* realizada três anos antes. Isso colocado, a montagem por sintonia seria muito mais efetiva se operasse uma passagem de Lerner, em *Comunidades Rurbanas* (1982), a Kit Abdala, de *A classe roqueira* (1985).

A torpeza do opositor Abdala (da qual sua arrogância vaidosa é sintoma), na construção do documentário, dá ainda mais sentido ao discurso de justiça social do movimento. O texto da fala do membro da classe fazendeira é o do achincalhamento do MST: com despudor, se diz favorável à reforma agrária, mas não àquela estimulada por "profissionais de invasão de terra que querem invadir por invadir e vender os seus títulos" e por "líderes que recebem dinheiro do exterior". Trata-se de uma sequência de *fake news* do empresariado da época – o que faz uma ponte com a atual criminalização dos movimentos sociais no Brasil, intensificada e legitimada como projeto de governo. Uma matéria do Correio de Notícias¹³⁹, a partir de sua sucursal em Francisco Beltrão explica como a Sociedade Rural do Paraná, criada “por fazendeiros para combater as invasões”, em diversas

¹³⁹ O texto trata especificamente da dificuldade das mais de 700 famílias acampadas em Salto do Lontra não poderem plantar. Uma semana depois, no dia 26 de julho, p.2, o mesmo jornal publicaria em nota à imprensa, “a direção do PT manifesta integral apoio aos trabalhadores rurais que participam do movimento sem-terra, acampados em Marmeleiro, Salto do Lontra e Mangueirinha”.

ocasiões se utilizou de programas de rádio e TV para implantar a narrativa que vinculava os sem-terra à conturbação da tranquilidade no Sudoeste, assim como para espalhar boatos de que os agricultores estavam “reivindicando áreas de pequenos proprietários”. (ACAMPADOS...1985, p. 8)

A estruturação argumentativa da imprensa era similar a do ruralista Abdala: se colocavam em tese a favor da reforma, mas desde que fosse “sem invasões”. Isso também era o que defendia o discurso moderado do governador José Richa, que Mendes (2020) reconhece como alguém do campo progressista. O governador pedia, em debate na Rede Tarobá, de Cascavel, “cautela e prudência” para evitar “acabar desmoralizando uma grande ideia, um bom projeto, e tumultuar as coisas de tal forma que em vez de aumentar vamos diminuir a produção” - o que revelava, também, o centro de sua preocupação. (REFORMA..., 1985, p. 4). E recomendava aos sem-terra: “não devem permitir que agitadores e aproveitadores acabem comprometendo o seu movimento, que é justo, e que está sendo equacionado com a ajuda do nosso governo”. Essa perspectiva, que ajudaria à protelação e não-execução da reforma, aparece em manchetes como “Reforma agrária sem gerar crise” e “Reforma agrária: os aproveitadores passam por sem-terra”. Esta vinha com o subtítulo “Os acampamentos dos agricultores sem-terra do Sudoeste estão sendo engrossados por pessoas do meio urbano, desvirtuando todo o movimento” e abria da seguinte maneira, “Até sanfoneiro de ‘zona’ virou sem-terra”. (REFORMA..., 1985a, p. 4; REFORMA... 1985b, p. 8). O texto depois atribuía a expressão ao governador: “Os sem-terra por sua vez viram aumentar suas fileiras com milhares de oportunistas, como ‘os sanfoneiros de zona’ apontados pelo governador José Richa”.

José Richa visitou o acampamento Chopinzinho em sete de dezembro de 1985, ou seja, três meses depois da rodagem de *A classe roceira* e onde foi filmada uma cena que responde a essas críticas, a qual trataremos abaixo. Richa estava acompanhado do deputado Euclides Scalco e do senador Álvaro Dias (REFORMA..., 1985c). Enquanto descia do carro para falar com as lideranças, a comitiva foi recebida com música: “Homens, mulheres e crianças cantavam ‘A classe roceira’ e o Hino dos Trabalhadores Sem-Terra”. (REFORMA..., 1985c).



Figura 130: Reprodução de trecho da reportagem *Reforma: Richa não dá folga ao Incra*.
Fonte: Reforma... (1985c)

Um texto do Correio de Notícias que trata da visita antecipava em seu título a falta de compreensão do veículo: “Fome é novo problema para as famílias que invadiram fazendas” – sendo que a fome, como sabemos, está na origem de todo movimento – e afirmava que o governador seguia “firme na decisão de não assentar os invasores e acampados”. (FOME..., 1985). Sobre a visita ao acampamento e a situação dos acampados, a declaração de Richa ao jornal – convenientemente protegida sob a retranca “Governo reafirma que ficará dentro da lei” – foi a seguinte:

A gente se condói, é claro que sim. Mas ao procederem desta maneira, induzidos por alguns, com a finalidade de criarem um fato consumado para apressar a reforma agrária, eles estão tumultuando. E desde o início nós estamos falando que não adiantam as invasões. (FOME..., 1985, p. 8)

A posição de *A classe roqueira* em solidariedade aos agricultores será reiterada na sequência seguinte (tc 18:30) à do ruralista Abdala, quando a narrativa entra no terço final. Aqui o documentário retoma o ponto de vista do passageiro de um veículo do início do filme, quando acompanhou uma marcha à beira da estrada. Desta feita, o veículo da equipe é parado por um grupo de agricultores sem terra às margens da rodovia. O acampamento tem dois marcos de identificação: uma bandeira do Brasil hasteada e um banner instalado. Se trata de Chopinzinho, o que é perceptível pela mesma faixa vista antes e que acompanhou a entrevista com o coordenador Celestino.



Figuras 131-133: Frames do média *A classe roqueira*: sem-terra encenam abordagem de veículo para o média, que retoma a perspectiva de dentro do carro.

Fonte: *A classe...* (1985)

A sequência se divide por um corte. A primeira parte, é um plano sequência do ponto de vista do passageiro de um carro que avança: um grupo de 25 sem terras que margeia a rodovia vai caminhando na direção do veículo para que ele pare. Trata-se de mais uma escolha que arregimenta, na construção das cenas, a dimensão coletiva do movimento. Um dos homens, de chapéu na cabeça e panfleto na mão, se acerca da janela carro e se dirige à câmera:

Bom dia, companheiro. Aqui nós temos um folheto, um alerta, um relato do nosso movimento, um movimento pacífico. Esperamos que por intermédio desse movimento e desse panfleto nós sejamos enxergados pelos governantes e que a nossa reforma agrária se constitua a mais ampla possível para a solução dos sem terras que estão aqui precisando de um pedacinho de chão. (*A CLASSE...*, 1985)

O agricultor repetia para o filme um gesto de contrainformação que fazia no dia-a-dia, interpelando os motoristas para defender a narrativa do movimento, que, como vimos, aparecia amplamente de modo negativo na mídia naqueles tempos. Mendes (2020) lembra como deu a instrução para a cena: “Aí eu perguntava: o que você fala para os caras? ‘Ah, eu digo assim que o nosso movimento tal, ninguém é bandido [...]’ Então você fala a mesma coisa pra gente como se fosse um carro desses aí tantos que você para”.

É nessa única cena em que, na dramaturgia, há um encontro físico entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados. O agricultor diz: “Bom dia companheiro. Aqui nós temos um folheto, um alerta, um relato”. Neste momento ele estica o braço. Duas mãos saem do carro; a primeira pelo vértice inferior direito da imagem; a segunda pelo centro, que é aquela que ocupa preponderância na composição, buscando receber o pedaço de papel. Ao que parece, é a mão que entra pela direita que recebe o documento. É nesse momento, um intervalo – que, contado na linguagem do cinema, não dura mais de sete frames –, em que esses corpos, de modo físico, se conectam. Ainda que encenado, é nesse contato em que se explicitam no média as diferentes perspectivas em jogo: de um lado, estão aqueles fazem o filme – e também os espectadores; do outro lado, posiciona-se o agricultor, e seus

companheiros que miram para aqueles que, de dentro do veículo, recebem o documento, como tantas vezes o fizeram antes, mas também filmam o gesto tantas vezes repetido. A classe roceira, em luta, encontra a classe média, que se soma em solidariedade.



Figuras 134-136: Frames do média *A classe roceira*: agricultor entrega panfleto a membro da equipe do filme.
Fonte: *A Classe...* (1985)

É do carro, portanto, que o filme chega, inicia sua narrativa e se encaminha para o seu encerramento. A perspectiva de classe se impõe e apresenta o seu limite. Nesse encontro de diferenças, o filme se aproxima em solidariedade, mas uma aliança se constrói no longo prazo. Somente o tempo, na passagem dos dias e das noites, na convivência e comunhão da luta, pode ajudar a atenuar as diferenças incontornáveis do espectro econômico, que vai da classe roceira e operária, passando pela classe média à classe fazendeira.

Outros dois filmes¹⁴⁰ são realizados no Sudoeste no ano seguinte com os acampados da Fazenda Anoni, em Marmeleiro, a 89 quilômetros de Chopinzinho. São eles *A informação no acampamento: agricultores sem terra x imprensa* (26') e *Um dia na vida do acampamento* (42'). Os dois têm a participação de Liliana Lavoratti, que havia dirigido com Celso Maldos *Ocupação da Fazenda Anoni* (1983), nas origens desse acampamento, e Teresa Urban, que, com seu irmão João, havia publicado o livro-reportagem de texto e fotos *Boias-frias*, em 1984.

No primeiro dos trabalhos, *A informação no acampamento*, Liliana e Teresa, as duas jornalistas em atividade à época, faziam a interlocução com os acampados, a partir de uma oficina que discutia a relação dos agricultores com a perspectiva da imprensa sobre eles, ao passo que, para o filme, também ouvem o depoimento de outras jornalistas. Em uma cena no início do média, os agricultores comentam notícias de jornal impresso suspensas em um varal.

¹⁴⁰ Considerando o estado todo, ao menos mais um filme foi realizado naquele ano junto ao MST; trata-se de *A procura da terra sem males* (1986, 40'), com direção de Aníbal Pozzo e roteiro, produção e pesquisa de Pozzo e da jornalista e hoje professora da Unespar, Solange Stecz. Solange me informou que está digitalizando os filmes, o que significa que a partir de 2022 será mais fácil acessá-los. A produtora Vídeo & Memória, de Pozzo e Stecz, realizou entre 1984 e 1986 ao menos cinco documentários com temas sociais e políticos, como *PT-85* (1985), *Zumbi* (1985) e *Dupla pegada – rodoviários* (1986).

Em seguida, em sessão de cinema coletiva e ampla, em que se apinham mais de uma centena de acampados, veem uma reportagem televisiva projetada em uma tevê de tubo de 29 polegadas (tc 08:30). Uma das lideranças do acampamento anuncia o começo da sessão e pede silêncio, para que se escute.



Figuras 137 e 138: Frames do média *A informação no acampamento: agricultores sem terra x imprensa*: I. A comunidade do acampamento Marmeleiro se prepara para assistir reportagem do Programa Realidade; II. A comunidade assiste à reportagem, gravada no próprio acampamento.

Fonte: *A informação...* (1986)

A imagem da reportagem em vídeo apresentada na tevê de tubo é retomada na montagem do filme, feita, no caso de ambos os filmes, pela equipe de jornalistas que coordenou o projeto. Na tela, uma reportagem do Programa Realidade, da Abril Vídeo, faixa de programação da TV Gazeta. A âncora anuncia o tema do programa, no qual o espectador vai saber “o que pensam, como vivem e as reivindicações dos sem-terra no Paraná”. A área de interesse do programa é a do Sudoeste do Paraná, apresentada pela âncora em um mapa, com as referências de Chopinzinho, Salto do Lontra e Marmeleiro. Ela menciona as ocupações feitas em julho de 1985, portanto aquelas que dão origem aos acampamentos registrados em *A classe roceira*. A repórter Mônica Teixeira¹⁴¹ visitou o acampamento de Marmeleiro.

¹⁴¹ Hoje repórter da Rede Globo.



Figuras 139 e 140: Frames do média *A informação no acampamento: agricultores sem terra x imprensa*: O média filma a projeção na tevê de uma reportagem do Programa Realidade, de 1985; os mapas apresentados mostram área que coincide com a retratada em *A classe roqueira* (1985).

Fonte: Fonte: A informação... (1986)

Há um corte da imagem da reportagem para um agricultor, que acompanhara a sessão. Ele veste chapéu de palha e fuma. É Teresa Urban que, fora de quadro, o interpela: “A moça lá no programa dizia, apresentava a resposta que vocês deram. Ela [a agricultora] por ela mesma não disse que tinha coisa por trás”. O agricultor responde: “Ela [a repórter] disse que tinha coisa por trás, que tinha algum político ajudando esse movimento”. “Ela perguntou ou afirmou?”, questiona novamente Teresa. “Aqui foi afirmado”, contesta o acampado.

A reportagem é retomada e a cena em questão introduzida na edição. Uma mulher acampada, agachada junto ao riacho utilizado para lavar roupas, é entrevistada por Mônica Teixeira, a repórter do Programa Realidade, de fora do quadro, estende a mão com o microfone. A primeira pergunta é sobre como ela chegou ali. Insatisfeita com a resposta, em que a entrevistada diz ter chegado por vontade própria, a repórter retoma: “Alguém mandou você vir?”; a mulher acorada responde: “Ninguém mandou. Nós viemos por conta”. A repórter segue: “Por conta de vocês mesmos?”. A resposta é positiva. A repórter insiste: “Não foi nem a igreja, nem nenhum partido?”; ela repete a resposta: “Ninguém mandou. Nós viemos por conta”.



Figuras 141 e 142: Frames do média *A informação no acampamento: agricultores sem terra x imprensa*: Reportagem televisiva sobre acampados no Paraná é apresentada em tevê de tubo e acampados a assistem coletivamente.

Fonte: *A informação...* (1986)

Já em outra cena (21:42), Teresa e um grupo de agricultores escutam um trecho gravado da Rádio Educadora. Um dos agricultores, que veste boné, lembra como tinha sido o tratamento dessa rádio com os sem-terra:

Há um ano atrás a notícia [...] era o Kit Abdala [o ruralista que depõe em *A classe roqueira*] indo na rádio, ocupando o espaço de uma ou duas horas, prometendo de matar a gente, de matar os sem-terra. O próprio Assis Bandeira ocupou espaço na Rádio Educadora, prometendo que, se os sem-terra, entrassem na fazenda dele, ele matava; eles tinham armas e gente contratada para isso. (*A INFORMAÇÃO...*, 1986).

Na continuação da conversa (23:50), Teresa sugere a criação de uma rádio popular, feita pelos acampados. Na interlocução é ela que segura o microfone. Com o acolhimento da ideia, ela pergunta ao mesmo agricultor de boné se a rádio popular vai dar vez ao fazendeiro falar. Ele responde: “Bom, se for popular, ele fala, mas nós também falamos. Que essa rádio que tá aí quem fala é só eles. Nós não temos vez. Então, se eles falarem, mas nós tivermos o direito de se defender e também falar aquilo que nós sentimos, então tudo bem”.

Em outra intercalação (13:51), Teresa e esse mesmo agricultor estão mais uma vez juntos e discutem sobre o papel da mídia. Ele diz que às vezes fica nervoso com a imprensa: “Eu acho que até ele já pode vir motivado pelo patrão para fazer esse tipo de coisa. Não vou dizer que seja ele pessoalmente que venha já com essa ideia, mas ele pode já vir motivado pelo dono do jornal”. “Com uma orientação, né?”, questiona Teresa. Ele segue: “Você vá lá e me faça esse trabalho. Daí acho que realmente fica difícil ele chegar aqui e fazer um trabalho do agrado da gente”.



Figuras 143 e 144: Frames do média *A informação no acampamento (agricultores sem terra x imprensa)* (tc 21:42; 13:51): I. Teresa Urban (à dir.) e agricultores escutam trecho de gravação de rádio; II. Teresa e agricultor do acampamento da Fazenda Anoni, em Marmeleiro, agora vestindo camiseta do MST, debatem o papel da imprensa.

Fonte: *A informação...* (1986)

O segundo filme realizado no mesmo contexto introduz uma nova camada de interesse para nossa discussão. *Um dia na vida do acampamento* é o desdobramento de uma oficina de vídeo realizada em maio de 1986. A partir dela uma comissão de agricultores indicou para participar diretamente da produção dois membros do movimento, um deles como câmera e outro como entrevistador. Nelson e Gilmar, membros do MST, assumem no filme as funções de entrevistador e câmera. No minuto 36, próximo do fim, Gilmar pergunta a um dos líderes, que veste camiseta do Grêmio de Porto Alegre: “O pessoal não pensa em formar uma associação, em compras e venda comunitária? O pessoal não tem discutido?”; ele responde: “O pessoal tem discutido, tem pensado bastante nesse sentido, até a compra comunitária e venda comunitária é uma coisa que tá praticamente acertado”. E completa: “E até a formação de associação ou mini-cooperativas dentro dos assentamentos isso aí tá se pensando e acho que vai ser implantado”, antecipando uma realidade posterior do movimento.

Um dia na vida do acampamento, assim como *A classe roqueira*, tem muita chuva, lonas, o chimarrão, as mulheres que são entrevistadas enquanto lavam a roupa. Mas se pauta sobretudo nas conversas, nos depoimentos da vivência naquelas circunstâncias. Há mais uma coincidência, um número musical no final que reunirá os agricultores em uma roda para tocar a canção *A classe roqueira*. Antes disso, Nelson pergunta ao cantor do grupo como eles se sentem animando assembleias, que responde: “A gente se sente infeliz de saber que hoje existe tanta gente aí que tem que estar fazendo manifesto em busca de um pedacinho de terra”. “Pra gente”, ele complementa, “é um pouco triste saber que existe tanta terra e tanta gente, ainda, à procura dela”.



Figuras 145 e 146: Frames de *Um dia na vida do acampamento*: À esquerda Nelson (de boné) e Gilmar (câmera), os membros do MST que assumiram entrevista e câmera, em imagem still reproduzida na abertura. À direita, acampados de Marmeleiro cantam o hino *A classe roceira* (*A grande esperança*).

Fonte: Um dia... (1986)

Observando a partir da perspectiva do presente, notamos que a iniciativa isolada dialoga com a do Vídeo nas Aldeias, que justamente naquele ano iniciava as atividades, completando 35 anos de atuação em 2021. Sob coordenação de Vincent Carelli, o projeto é um marco ao promover, há mais de três décadas, a formação e realizações de cineastas indígenas. É um trabalho continuado, fincado em um processo de alteridade, no tempo e espaço, que faz do VNA um dos projetos mais relevantes de formação em cinema na América Latina.

A título de conclusão deste subcapítulo, retorno ao texto do poeta Jaques Brand lido por Bete Mendes em *A classe roceira*, em trecho que afirma que “O acampamento sem terra fica à margem de tudo. À margem do rio, à margem da estrada, à margem da sociedade urbana – que um dia vai querer saber de onde vem a comida que ela come”. Repete-se, então, três vezes o mantra que segue à espera de resposta: “A sociedade urbana um dia vai querer saber de onde vem a comida que ela come”.

Quando eu perguntei a Berenice Mendes se ela havia visto os dois filmes gravados em Marmeleiro com a participação de Teresa Urban e mencionados aqui, ela me respondeu o seguinte: “Eu lembro que a Teresa foi pra lá depois, mas eu não cheguei a ver esses documentários [...] Então é bem interessante [...] porque foi bem antes”. (MENDES, 2020). Bem antes dela mesma fazer um filme nesses moldes, em aliança com o MST, no ano 2000.

Berenice Mendes, ao buscar enfrentar com o cinema a hipotética obsolescência do MST¹⁴², não previa uma vida tão longa e próspera para o movimento. Tampouco que participaria de outros trabalhos com eles e que seu filme teria tanto a atenção do Vaticano como seu desenrolar documentado pelos resquícios da ditadura nos órgãos oficiais, o qual nos ajuda a mapear seu circuito de circulação nos próximos subcapítulos.

3.9 A CLASSE ROCEIRA: ESPAÇOS E TEMPORALIDADE DE RECEPÇÃO

Sou Sem Terra, sou pobre, sou negão, sou revolução! [x4]

*Sou socialista, sou Sem Terra, sou agricultor,
Vítima do racismo, sou negro, sou trabalhador.*

*Sou afro-brasileiro e tenho coragem e rebeldia
Para derrotar essa nobreza selvagem, essa burguesia.*

*Ea-ea-ô, sou o inverso da guerra e do terror,
Ea-ea-ô, eu sou a esperança e o amor.*

Sou Sem Terra, sou pobre, sou negão, sou revolução!¹⁴³, canção de Raumi Souza (2015)

Nos subcapítulos a seguir, que encaminham para a conclusão, trato da distribuição de *A classe roceira* (1985), dirigido por Berenice Mendes. E de como um filme, construído em solidariedade, a partir de uma aliança tênue, acabou por transformar-se, no decorrer das décadas, em um trabalho incorporado pelo próprio movimento. Assim, trabalho a partir do entendimento de que a destinação do filme (em seu futuro) importa tanto quanto sua origem, o lugar de onde parte (em sua gênese). É na distribuição que *A classe roceira* recuperará sua vocação junto à luta; é neste momento em que o laço de aliança com o MST se estabelece efetivamente. Para demonstrar essa afirmação, me atenho a um circuito alternativo de exibição.

Para começar, é necessário estabelecer uma diferença entre o circuito hegemônico, do qual a distribuição comercial e circulação em festivais fazem parte, daquele não-hegemônico. A pesquisadora Amaranta Cesar aponta as diferenças entre os dois circuitos principais de difusão no País. Na interpretação dela, operando de modo disjuntivo, existem:

¹⁴² Em 1987, Mendes escreveu que o “filme teria que funcionar como um antídoto à obsolescência daquele movimento. O sistema termina sempre por assimilar tudo, por integrar toda possível diversidade ou contestação racional” (MENDES, 1987, p. 19).

¹⁴³ O clipe, uma produção da Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho – MST. (SOU SEM TERRA..., 2015).

[...] um circuito hegemônico dos grandes e médios festivais, responsáveis pela legitimação crítica e inserção histórica dos filmes (sejam eles autorais ou comerciais), e um circuito independente, popular e contra-hegemônico, atrelado a espaços de formação, organizações minoritárias e movimentos sociais. Enquanto este último parece interessado no cinema como instrumento para uma pedagogia política ou, dito de outro modo, como parte integrante das lutas políticas, o outro parece refratário a este modo de articulação entre cinema e política, que poderia parecer instrumentalista e contrária à dimensão prioritariamente estética da atividade cinematográfica. (CESAR, 2017, p. 102).

Assim, o desejo de alcance de público fala também sobre o que esse filme pretende como ação no mundo; a que e a quem se destina. Mendes (1986 apud ALBINO, 1986, p. 19) reconhece a filiação a esse segundo campo, o dos cineclubes, das exibições junto a movimentos sociais e contextos formativos, ao falar sobre *A classe roceira*, em janeiro de 1986, um mês depois de sua estreia: “o mercado mais concreto são os sindicatos, os cineclubes, escolas”. A reportagem sugere que é no mercado alternativo de distribuição que se constitui para Mendes o espaço adequado para “o debate, principalmente no meio da população que não esteja envolvida com a questão” (MENDES, 1986 apud ALBINO, 1986, p. 19). Assim, se por um lado, Mendes atesta seu desejo de levar o filme para além do circuito comercial, reconhece que seu interesse primeiro não está em apresentar o filme junto ao MST, mas em sensibilizar camadas da população não engajadas no debate pelas questões da terra.

Mendes (2020), ao formular sobre o circuito dos cineclubes, no qual ela foi atuante em seus anos de movimento estudantil, reconhece neles um espaço de atuação “de uma arte mais engajada, talvez não o filme engajado, mas a atuação ativista dos realizadores. Você circulava, os filmes tinham como circular”. Isso será importante considerarmos para termos em mente que uma circulação nesses espaços, para Mendes, não começa com *A classe roceira*.

Aqui cabe uma ressalva: Mendes, ao pensar a distribuição de *A classe roceira*, não desconsidera o circuito comercial. Na reportagem de 1986, suas palavras indicam isso: “o mercado mais concreto” é o circuito alternativo. Ela explica: “a gente costumava dizer que o mercado de cinema no Brasil não era um mercado do cinema brasileiro, não era um mercado do filme nacional. A presença do filme norte-americano era 92%, 93% de ocupação das salas” (MENDES, 2020). E, ainda que fosse do seu interesse atingir esse espaço, como o havia feito com seu trabalho anterior, por uma condição central do média isso não será uma realidade.

Mesmo que existissem naquele momento políticas para a circulação de curtas antes da exibição comercial de longas-metragens estrangeiros nas salas de cinema em cidades com mais de 200 mil habitantes, *A classe roceira* passava, com sua duração de 29 minutos, longe dos 15 minutos máximos para essa janela. (MILLARCH, 1987b). Aramis Millarch tematizava

isso em artigo de agosto de 1987 intitulado Os médias-metragens na busca do melhor espaço. O texto abria citando o caso de *A classe roceira*:

A classe roceira, documentário que a curitibana Berenice Mendes rodou há dois anos sobre os sem-terras e que recebeu as duas principais premiações – troféus Samburá e Benjamin Abrão – no II Festival de Fortaleza do Cinema Brasileiro, é ainda inédito para o público de Curitiba. (MILLARCH, 1987b, p. 3).

Millarch (1987b) seguia sua linha de raciocínio: média-metragens “como o de Berenice – aplaudidos e elogiados – continuarão vetados”. E, assim, com seus 29 minutos e a limitação de 15 para a exibição comercial em cinemas, “não encontra espaço para ser exibido”. Essa construção argumentativa demonstra, por um lado, que o filme de Mendes, apesar de seu reconhecimento pela crítica e no circuito de festivais, seguia inédito. Por outro, dado que é mais relevante para este trabalho, nota-se que a perspectiva de ineditismo era a do circuito comercial, o que reforçava a importância que se dava para a exibição em cinemas, mesmo para filmes de metragem mais curta. Tal perspectiva, hoje em dia, deixou de ter essa relevância, dada a raridade de ver um curta nos cinemas (fora dos festivais) e, além disso, da menor preponderância do papel das salas de cinema na distribuição comercial de um filme independente. Como veremos a seguir, para além do circuito comercial, *A classe roceira* (1985) havia estreado em Curitiba dois anos antes, em sessão noticiada, entre outros, pelo próprio Millarch.

3.10 A ESTREIA DE A CLASSE ROCEIRA EM CURITIBA

Nos acampamentos, à margem das rodovias, a opção pela permanência no campo. A árdua sobrevivência e os hábitos culturais. O chimarrão e as músicas sertanejas como fator de integração e resistência. A organização política: comissões, passeatas, assembleias e bloqueios. A posição dos latifúndios. O confronto: a luta pela reforma agrária

Sinopse de *A classe roceira* na década de 1980 (MENDES, 1987, p. 18)

● Documenta Produções Cinematográficas Ltda., apresenta “**A Classe Roceira**”, documentário, 16mm, color, duração de 30 minutos. A estreia será hoje, às 20h30min com segunda sessão às 22 horas no Cine Groff. Direção de **Berenice Mendes**; Fotografia e Câmera, **Flávio Ferreira**; Direção de Produção, **Lu Rufalco**; Montagem, **Homero de Carvalho**; Texto, **Jaques Brand**; Assistente de Direção, **Fernanda Morini e Gisele Paredes**. Após a exibição, haverá um debate sobre a questão agrária.

Figura 147: reprodução de nota de jornal anunciando a estreia de *A classe roceira*, em 12 de dezembro de 1985. Fonte: Millarch (1985)

A classe roceira estreou no Cine Groff, em Curitiba, na em 12 de dezembro de 1985. Chamava atenção a rápida finalização do média-metragem dirigido por Berenice Mendes, filmado três meses antes. Millarch (1985, p. 13) pontuava isso em reportagem publicada no próprio dia das duas primeiras exibições: “A jovem cineasta Berenice Mendes trabalhou mais rápido do que se esperava”. O autor contextualizava que a primeira das sessões seria dedicada a “dirigentes de entidades ligadas a agricultura e problemas sociais”. (MILLARCH, 1985, p.13). Nota publicada pelo Correio de Notícias nesse mesmo dia sugeria que após a exibição se seguiria um “debate sobre a questão agrária”. O texto de Millarch ressaltava o papel da Fundação Cultural de Curitiba que, “mostrando sensibilidade”, havia adquirido de modo prévio uma cópia do filme, o que ajudaria a custear parte dos gastos de laboratório. (MILLARCH, 1985).

Chamam a atenção aqui que, desde a primeira sessão, existe a vinculação com o debate agrário, separando uma das duas sessões especificamente para dirigentes de classe, o que valorizava não apenas a interlocução junto a esses segmentos, mas também reconhecia os apoios que *A classe roceira* recebeu para sua realização a partir de sindicatos e associações.



Figura 148: Berenice Mendes dá entrevista no Cine Groff no dia da estreia de *A classe roqueira*.
Fonte: França (2020)

O artigo de Millarch também nos serve para pensar sobre duas questões em relação à circulação e à recepção do filme. A primeira dessas é que o autor antecipava um possível sucesso do filme, tecendo elogios, ao dizer que Berenice “documentou os fatos que estão acontecendo e, numa linguagem própria, diferente daquilo que se vê nos noticiários de televisão, realizou este documentário destinado a ter repercussão nacional”. (MILLARCH, 1985, p. 13). O autor sugeria inclusive que o média tinha condições de competir no Festival de Gramado do ano seguinte, o que efetivamente ocorreu. E, depois, usava uma formulação abertamente machista sobre a realizadora; chamava Berenice de “uma morena mignon, de suave beleza – com idéias muito próprias para desenvolver seu caminho cinematográfico”. (MILLARCH, 1985, p. 13). Tal formulação já havia sido utilizada por Millarch em seus textos anteriores, nos quais, de modo costumeiro, chamava Mendes de “morena mignon”, sendo que em outros casos destacou seu “sorriso dentifricio”¹⁴⁴, qualidades que, como era de se esperar em uma sociedade machista, reservava apenas às mulheres, poupando os realizadores homens de tais adereçamentos. A situação seria estrutural em relação aos textos

¹⁴⁴ Essa expressão é usada em uma formulação tragicamente machista, a qual seria publicada posteriormente, em 1987, para anunciar que a cineasta havia tido o *A classe roqueira* selecionado para II Festival de Fortaleza: “Com toda razão a mignon Berenice Mendes está com um sorriso dentifricio, o que a deixa ainda mais bonita”. (MILLARCH, 1987).

da imprensa paranaense escrita por homens do período; Millarch, portanto, não agia sozinho nesse assédio: Mendes sofreu comentários machistas quando não misóginos em textos de Francisco Alves dos Santos, Lélío Sotto Maior Jr., Luiz Geraldo Mazza. França (2020, p. 1) observou essa equação da perspectiva de gênero e organizou a questão:

Pelos jornais descubro também que Berenice é libriana com ascendente em Áries e usa óculos escuros em muitas das fotografias. A “morena mignon” é também “firme e segura”, na opinião de Aramis Millarch. Soa desconcertante a ênfase masculina de Lélío Sotto Maior Jr., para quem Berenice “é um dos poucos curitibanos a ter uma visão estrutural de cinema”, ao mesmo tempo que elogia sua caligrafia cinematográfica gläubereisenteiniana.

Ainda naquele dezembro, *A classe roceira* voltaria a ser visto em Curitiba, na programação Cinema Paranaense – 85, na Cinemateca de Curitiba. Essas exhibições em dezembro na cidade seriam as primeiras de uma trajetória de sucesso em festivais. Em 1986, viriam Gramado (“Os sem-terras do Paraná no Festival de Gramado”¹⁴⁵), a Jornada de Cinema (“Bahia vê o melhor do documentário latino-americano”¹⁴⁶); em 1987, a consagração dupla com os troféus do júri e da crítica no Festival de Fortaleza (“No Festival da Terra ‘Classe é premiada’”¹⁴⁷); em 1988, a participação em Oberhausen, na Alemanha, e na Mostra 80 Curtas dos Anos 80¹⁴⁸, promovida pelo MIS-SP.

A classe roceira teve nove cópias em 16mm circulando pelo Brasil e outras oito no exterior, sendo cinco na Alemanha, uma na Áustria, uma nos Estados Unidos e uma na Itália (MENDES, 1987, p. 19); esta última, uma cópia adquirida pelo Vaticano (MENDES, 2020). Mendes (2020) comenta sobre a ampla circulação do filme e das cópias vendidas ao exterior:

A Lu (Rufalco, produtora) brinca que chegou um momento que *A classe roceira* virou “Clássica Roceira”, por tanto que foi exibido. Sabe que até o Vaticano comprou uma cópia desse filme? Naquela época se vendia cópias em 16 mm e a gente vendeu pra vários países [...] Até o Vaticano comprou.

Em sua tese sobre como o MST foi apresentado pelo cinema, Perli (2007, p. 206) escreveu que filmes como *A classe roceira* “tornaram-se referências para o desenvolvimento de projetos cinematográficos mais ousados”, ressaltando ainda a importância de sua ampla circulação no circuito hegemônico:

¹⁴⁵ (OS SEM-TERRAS..., 1986).

¹⁴⁶ (CAETANO, 1986).

¹⁴⁷ (MILLARCH, 1987c).

¹⁴⁸ O filme foi um dos selecionados para a mostra 80 Curtas dos Anos 80, promovida pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Os outros curtas dirigidos por diretores paranaenses entre os escolhidos como os destaques da década por críticos e realizadores foram os também documentários *O mundo perdido* de Kozák (1988), de Fernando Severo, destacado como 14º da lista, e *Mato Eles* (1982) e *Divina Providência* (1984), de Sérgio Bianchi (MILLARCH, 1989).

As conquistas de prêmios de expressão nacional demonstraram uma tendência de valorização da crítica aos documentários com enfoque social num contexto de transição do regime autoritário para a redemocratização. A abordagem da questão da terra enquanto um problema social e a divulgação mais ampla de *A Classe Roceira* aproximaram empresas, ONGs e projetos de cineastas que tinham interesse por esta temática. (PERLI, 2007, pp. 206-207).

No próximo capítulo, acompanharemos como *A classe roceira* foi visto no segundo circuito de circulação, o que Cesar denomina como “independente, popular e contra-hegemônico” (CESAR, 2017, p. 102).

3.11. A CLASSE ROCEIRA BATENDO PÉ NA TERRA

*Pisa ligeiro, pisa ligeiro,
quem não pode com a formiga,
não atija o formigueiro!*¹⁴⁹

Além de vender cópias ao exterior, *A classe roceira* também teve cópias comercializadas no Brasil, com museus, sindicatos e universidades (MENDES, 2021). “Porque apesar da gente não ter um mercado naquele momento, de ele não ter ido para o mercado convencional”, lembra Mendes (2021), “você tinha pontos de cineclubes espalhados pelo Brasil inteiro. Então ele circulou muito esse filme. O verdadeiro mercado do cinema independente naquele momento, eram os cineclubes né?”.

Um dos circuitos em que o *A classe roceira* passou foi o dos eventos dedicados aos filmes sobre temas da luta pela terra. Um desses casos foi a *Mostra Imagens da Terra*, que associou a Embrafilme e o Ministério da Reforma e do Desenvolvimento Agrário (MIRAD), circulando por três cidades em 1986: São Luís, Brasília e Belém (MILLARCH, 1986b). “Reforma agrária na tela”, noticiava o Correio Brasiliense (REFORMA..., 1986) – em reportagem que tratava da exibição da mostra no contexto do Encontro Nacional da Mulher Camponesa, em novembro de 1986, em que *A classe roceira* era exibido em sessão conjunta com *O país de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho; a reportagem ainda destacava a exibição de *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.

Duas semanas antes, naquele novembro de 1986, Curitiba apresentava mostra com proposta semelhante. *O Cinema e a Questão da Terra*, apresentada na Cinemateca. Millarch

¹⁴⁹ O canto entoado pelo MST e movimentos sociais de resistência coletiva parece ser uma adaptação da música Pisa maneiro, de Jacinto Silva: “Pisa no chão, pisa maneiro / Quem não pode com a formiga / Não assanha formigueiro / Pisa maneiro, pisa devagar / Pisa de mansinho, pra não assanhar”.

(1986b) notava que as duas mostras, *Imagens da Terra* e *O Cinema e a Questão da Terra*, tinham dois filmes coincidentes: *Mulheres da terra* (1985), de Marlene França dedicado às mulheres boias-frias que trabalham nos canaviais em São Paulo, e *A classe roceira*, de Berenice Mendes. Outro encontro entre filmes aconteceria em 1989, quando o média de Mendes seria exibido no mesmo contexto que o já citado *Terra para Rose* (1987), de Tetê Moraes, dedicado à ocupação da Fazenda Annoni, localizada em Sarandi, no Rio Grande do Sul. Isso se deu na mostra *O Documentário Brasileiro e a Terra*, na Cinemateca do Museu Guido Viaro, em maio de 1989. (MILLARCH, 1989a).

Ainda que esses eventos apresentassem uma nova perspectiva sobre o debate da terra, não é possível posicioná-los como parte do circuito independente, até mesmo porque tinham produção realizada por entes estatais.

Os registros da imprensa, naqueles anos, pouco tratavam de exibições fora desse circuito hegemônico de mostras e festivais. Uma exceção ou outra escapava, particularmente quando esses circuitos se encontravam. Um exemplo fora da rota foi a mostra organizada por militantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB), em Toledo (no Oeste do Paraná, a 229km de Chopinzinho), em fevereiro de 1988. Em reportagem intitulada *Festa da Paz traz muitas atrações culturais à cidade*, o Correio de Notícias narrou que o evento contaria com a presença do ator da rede Globo Francisco Milani, militante do PCB. (FESTA..., 1988). O contexto que permitia uma festa e matéria nesses moldes era aquele inspirado por ares democráticos, no ano de 1988, o que via a promulgação de nova constituição. A reportagem anunciava: “Dentro da programação cinematográfica da ‘Festa da Paz’, o PCB de Toledo já garantiu a presença das cineastas paranaenses Berenice Mendes e Lu Rufalco, reconhecidas como ativas participantes nos quadros do novo cinema cultural brasileiro”. Elas apresentariam um curta, o infantil *O Foguete Zé Carneiro* (1983) e *A classe roceira*. O texto contextualiza o tema do filme, “a saga dos agricultores sem terras em sua luta pela Reforma Agrária”, e compartilhava as participações e prêmios do média em festivais no Brasil e exterior.

Me atendo apenas à imprensa, a possibilidade de narrar a participação de Mendes em exibições de seu média fora do circuito hegemônico a partir do universo pesquisado se encerraria nessa reportagem. Os outros 76 artigos e reportagens da década de 1980 que reuni sobre exibições de *A classe roceira* tratam das sessões do filme em mostras, festivais ou apresentações em museus e centros culturais estatais.

Perguntei, então, a Berenice Mendes sobre o que escapava desse circuito narrado pela imprensa nesse recorte – em relação a exibições junto a acampados no interior do estado nos anos seguintes à realização do filme. Ela me disse que, no Sudoeste, apresentou *A classe*

roceira no Sindicato dos Trabalhadores Rurais em Marmeleiro (73km de Chopinzinho). (informação verbal)¹⁵⁰. No Oeste, o mesmo sindicato recebeu mais uma sessão em Toledo. No Norte, em Londrina e uma outra cidade, que ela tinha suas dúvidas se era Arapongas ou Cornélio Procópio. As sessões no Sudoeste (além de Marmeleiro, havia mais um espaço do qual ela não tinha registro) e Oeste haviam sido articuladas junto aos sindicatos pela Associação de Estudos Orientação e Assistência Rural (ASSESSOAR) e pela Comissão Pastoral da Terra (CPT). No Norte, uma ação do PCB de Londrina.

Em agosto de 2020, busquei, ainda, informações na base de dados do SIAN¹⁵¹, o Sistema de Informações do Arquivo Nacional, que eu vinha usando em pesquisa a respeito da ditadura civil-militar. Lá, para minha surpresa, encontrei rastros da participação de Mendes em eventos culturais e políticos, localizando inicialmente 27 registros feitos por agentes do SNI – o Serviço Nacional de Informações – e da Divisão de Inteligência do Departamento de Polícia Federal. O único a mencionar Mendes no título, produzido em 1983, não tinha relação com *A classe roceira*. Nomeado “atividades de Berenice Mendes” e marcado como “confidencial”, registrava que no dia 08 de julho daquele ano Mendes, “cinegrafista ‘free lancer’ de CURITIBA/PR”, “esteve reunida com Luiz Carlos Prestes (sic), na residência deste, com a finalidade de montar um documentário sobre a vida de PRESTES”. O documentário sobre o político e revolucionário Luís Carlos Prestes – que havia liderado a Coluna Prestes, a qual passou pelo Sudoeste do Paraná – para o alívio daqueles agentes de fim de ditadura, nunca foi realizado.

¹⁵⁰ Em comunicação por aplicativo de troca de mensagens de texto com o autor, no dia 05 de novembro de 2021.

¹⁵¹ Disponível em: <https://sian.an.gov.br/>. Acesso em 28 de agosto de 2020. (BRASIL, [20--?].)

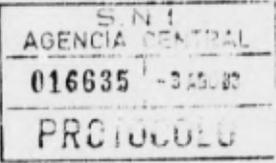
CONFIDENCIAL	
MINISTÉRIO DO EXÉRCITO GABINETE DO MINISTRO	BRASILIA, DF, de 02 AGO 1983 de 19
CIE	
INFORMAÇÃO N.º <u>1516</u> -S/102-A5-CIE	
1. Assunto: ATIVIDADES DE BERENICE MENDES - 3.1.8.	
2. Origem: CISA/RJ	
3. Difusão: I Ex - III Ex - 5a RM/DE - AC/SNI.	
4. Difusão Anterior: -.-	
5. Referência: -.-	
6. Anexo: -.-	
<p>No dia 08 Jul 83, <u>BERENICE MENDES</u>, cinegrafista "free lancer" de CURITIBA/PR, esteve reunida com <u>LUIZ CARLOS PRESTES</u>, na residência deste, com a finalidade de montar um documentário sobre a vida de PRESTES.</p>	
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; display: inline-block;"> <p>TODA PESSOA QUE TOMAR CONHECIMENTO DESTA DOCUMENTO FICA RESPONSÁVEL PELA MANUTENÇÃO DE SEU SIGILO (RSAS).</p> </div> 	

Figura 149: Recorte de documento registrado na base de dados do SNI.
Fonte: Arquivo Nacional (SIAN) - (BRASIL, [20--?])

Entre documentos que tratam de atividades subversivas do movimento estudantil (o mais antigo deles é de 1978), outros, mais recentes, tinham data posterior ao fim da ditadura civil-militar. Um deles, de abril de 1986, era um dossiê confidencial de 12 páginas dedicado ao Festival de Gramado. Na página 3, há a menção ao filme de Mendes, que aparece entre os curtas nacionais: “- A CLASSE ROQUEIRA (sic), de Berenice Mendes”. O erro de grafia sugere que o autor do documento ou não viu o filme, o que me parece o mais provável junto à opção de não ter revisado a escrita à máquina, seguidas, em termos de probabilidade especulativa, às alternativas de não ter entendido o filme ou ter conhecimento musical limitado.

É graças a esse acervo, visitado através do site do SIAN, que pude acessar, em mais um dossiê demarcado como confidencial, o programa completo da 1ª Mostra de Cinema Latino-Americano do Paraná, que mostrava que no Lido 1, em Curitiba, no dia 10 de outubro de 1987, *A classe roqueira* encerrava o ambicioso evento que teve edição única, em sessão conjunta com *O país dos tenentes* (1987), de João Batista de Andrade. Era uma informação

que o agente-autor do despacho sonegava ao discorrer sobre o festival, destacando, em seu relatório, apenas a presença do longa-metragem junto à sessão de encerramento.

Retornando ao centro do nosso interesse aqui, outro dossiê localizado na busca por “Berenice Mendes” no SIAN ((BRASIL, [20--?])) trata do “I Encontro do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Londrina com o Movimento dos ‘Bóias-frias’ e ‘Sem-terra’ do Norte do Paraná”, realizado em 04 de maio de 1986, nas dependências da Câmara Municipal da cidade. A documentação, vinculada ao SNI e produzida pela PM do Paraná, descrevia a programação do evento e as manifestações de cada um dos presentes. O item oito da lista apontava que, na volta do intervalo de almoço, as atividades foram retomadas às 13h “com a exibição aos presentes do filme intitulado: ‘A CLASSE ROCEIRA’”:

Antes da exibição do filme, a Diretora do mesmo, BERENICE MENDES, disse que o filme está sendo exibido graças ao Deputado MÁRCIO JOSÉ DE ALMEIDA, que está patrocinando a exibição do referido, por achar que este tem muito a ver com o Movimento dos “sem-terra” e com o presente Encontro. O filme retrata o dia a dia dos agricultores “sem-terra” do PARANÁ, suas manifestações e contém críticas à Reforma Agrária no BRASIL.

Mendes, segundo descreveu o agente da PM no documento em questão, retomou a fala em seguida.

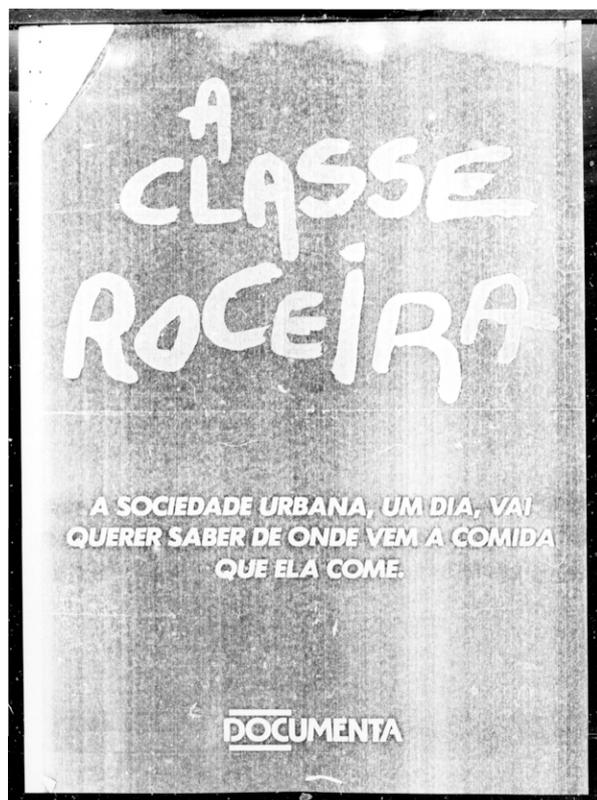
Após a exibição da fita, BERENICE disse que este filme está sendo exibido em várias cidades do BRASIL, e que inclusive, várias cópias foram enviadas à (sic) Países da EUROPA, para denunciar as condições de vida dos trabalhadores rurais do País.

O agente descreveu, então, as manifestações que se seguiram à de Berenice e ao filme. Entre elas, a do deputado a quem Mendes agradece, Márcio José de Almeida, do PCB. Almeida, segundo relato do agente, afirmava vir a público pela primeira vez, depois de 25 anos, “como comunista, para falar sobre política”. Defendeu que seu partido participou “de todas as lutas dos trabalhadores” e que agora, no ano da Constituinte, “esta irá substituir aquela que foi imposta por Ministros Militares sem a participação do povo”. Às escondidas e à revelia dos participantes daquele encontro animado pelas imagens de *A classe roceira*, entretanto, o agente encarnava a herança maldita do regime civil-militar ao dar continuidade ao *modus operandi* da repressão no registro da ideias progressistas daquele evento, já no pós-ditadura.

Na página três, de um total de nove, o documento avisa que, entre os anexos, havia uma “fotocópia de panfleto” distribuído no encontro entre sindicalistas, boias-frias e sem-

terra. Tratava-se de um material de divulgação frente e verso de *A classe roqueira*, sobre o qual eu desconhecia a existência. De um lado, o título do filme, com a fonte manual, do artista plástico Guinski, feita para os créditos, acompanhada dos dizeres que percorriam e encerram o média: “A sociedade urbana, um dia, vai querer saber de onde vem a comida que ela come”; na parte inferior dessa mesma face, a logo da produtora, Documenta (Produções Cinematográficas). Do outro lado, no alto, a frase: “O Movimento dos agricultores sem terras do Paraná”, acima de uma foto, identificada como de autoria de Peter Lorenzo, assistente de fotografia. A imagem é um still da marcha que abre o filme, do grupo já em Francisco Beltrão. No centro do quadro, um agricultor segura uma bandeira do Brasil hasteada com a mão esquerda, enquanto mantém o punho direito em riste. Dividindo as nossas atenções, na parte direita da imagem está um grupo de três garotos. Eles nos encaram, tal como um deles o fez na cena que encerra aquela sequência em que cantam o hino do Brasil frente aos policiais. O garoto do meio é o mesmo que, no filme, buscou acelerar o passo, sem sucesso, para alcançar a câmera de cinema e o carro; no entorno deles, os dois homens que confrontavam os policiais. Na parte de baixo desse verso do panfleto estão a sinopse do filme, ficha técnica, endereço e o telefone com sete dígitos da Documenta Produções Cinematográficas.

Na página seguinte do dossiê, o nome completo dos participantes principais do encontro. Onde se lê “Berenice Mendes”, “O nome completo e/ou correto é: Berenice Isabel Mendes Bezerra (sic)”, com erro de grafia em Isabel, que é com “s”. Anotado a lápis ao lado de seu nome completo, o código B0099740, que a identifica nos documentos da ditadura.



Figuras 150 e 151: Folder de *A classe roceira* localizado em dossiê da Polícia Militar do Paraná sobre encontro de sindicalistas e sem-terra em 1986, no qual o filme foi exibido.

Fonte: Arquivo Nacional (SIAN) – BRASIL ([20--?])

CONCLUSÃO

Ao longo do trabalho, contextualizei o surgimento de *A classe roqueira*, tanto no cenário cinematográfico paranaense no período da abertura, quanto na trajetória de Berenice Mendes até ali, tentando entender as dinâmicas históricas que permitiram a existência do filme. Em seguida, me detive na análise de *A classe roqueira* e busquei demonstrar como, em sua gênese, uma tênue aliança se construiu entre Berenice Mendes e sua equipe com o MST, em um momento de criminalização do movimento por parte da sociedade e da grande mídia.

Se houve um momento em que Berenice sai de carro com sua equipe para, num intervalo de sete dias, fazer um filme de passagem junto aos acampados do Sudoeste do Paraná, entre fins de agosto e começo de setembro de 1985, a temporalidade estendida da luta, por sua vez, exige uma resposta no longo prazo. A luta convoca o cinema a não estar só de passagem, mas se engajar na sua continuidade; que se conta nos dias, meses e anos e não somente na emergência. É assim que uma aliança mais efetiva se torna possível para que as classes se somem no mesmo vetor, que é o da luta coletiva por dignidade e justiça social.

Ainda que eu não percebesse de início, a minha grande motivação em fazer este trabalho tinha vínculo com minha experiência como realizador de filmes documentários. Em particular, na relação que estabeleci com meus personagens de *Vigília* (2019, 25'), gravado na Vigília Lula Livre durante as últimas eleições presidenciais, período em que Lula seguia preso na Superintendência da Polícia Federal, em Curitiba. Com eles, aprendi que a luta não cessa: na manhã seguinte à derrota para o homem sem coração e alma que assumiu a cadeira da presidência, o grupo de militantes, muitos deles do MST, estavam lá por mais um ciclo, com suas bandeiras, oferecendo as energias de “um boa dia” a plenos pulmões e aos quatro ventos para Lula, lembrando ao velho companheiro que a luta seguia viva (e que o som que emitimos em cantos, instrumentos de sopro e palavras de ordem não é capturado pelas grades).

Nesse processo, também enfrentei os desafios e contradições do cinema ao se aliar à luta, da qual também me inseri em sentido de emergência, entendendo o chamado histórico de estar próximo daqueles que possuem a inteligência que pode nos proteger de um futuro fascista: quem luta sabe que a ruindade se espreita e, antevia, naquelas eleições, que aquilo que estava mal poderia ainda piorar (e sempre pode). Depois, lamentavelmente, vimos os corpos se amontoarem nas centenas de milhares, em meio a exercícios de autoparódia do ocupante da cadeira de presidente a uma claque arregimentada. Os companheiros da Vigília anteviam e, por isso, lutavam. Teresa Urban nos lembrava dessa dimensão inexorável da luta ao concluir seu depoimento à Comissão Nacional da Verdade: “Dizem que Sócrates dizia que

só vê o fim da guerra quem morre [pausa]. Bom, nós estamos vivos e bem e a guerra continua. Gente, nós temos um bom trabalho a fazer” (URBAN, 2012).

Em desdobramento da experiência desse filme na Vigília Lula Livre, junto a alguns companheiros, da Vigília e de aliançáveis, entre eles minha companheira, Amaranta Cesar, bolamos um plano de fazer uma mostra de cinema com os filmes com Lula para criar mais uma forma de animação no entorno. Ednubia Ghisi, da Comunicação Estadual do MST, lembrou na primeira reunião que tivemos que não bastavam os filmes com Lula: a esses tinham que se somar filmes de outras lutas; e sugeria como exemplo *A classe roqueira*, o qual, ela lembrava, era muito visto dentro do movimento em contextos didáticos. O plano se encerrava, então, com a proposta megalomaniaca de que o curador – que conjugaria os filmes de diferentes lutas, do mesmo modo que propõe o MST, ao incorporar em sua mística um legado histórico de diferentes frentes – seria o próprio Lula, para quem enviamos, por meio de seus assessores, um *pendrive* com uma lista de filmes que pudesse ver e rever e que incluía, para essa triagem inicial do presidente, o filme de Mendes. Assim, em um gesto de vibrações, projetaríamos na tela junto à Vigília, as energias de luta de Lula. Trata-se de um projeto que não teve continuidade, mas pelo qual vibramos muito em ideias.

Isso colocado, eu desconhecia *A classe roqueira* até outro dia, bem pouco antes desse em que Ednubia convocava sua presença. Assim, fazer este trabalho também era compartilhar essa responsabilidade de ser convocado a ver e a dividir essa experiência com outras pessoas. Olhar atentamente para como o cinema pensou uma luta, como *A classe roqueira* construiu seu projeto e método também junto ao cinema no enfrentamento histórico com as forças locais, é a possibilidade mais aproximável de aprender com as jornadas passadas. Hoje, *A classe roqueira* é um filme que está dentro dos assentamentos; e visto nos contextos pedagógicos para pensar o próprio movimento. Em uma lista recente, organizada pelo MST para comemorar o aniversário de 37 anos do movimento, o média de Mendes foi citado como o primeiro de uma lista de quatorze filmes – logo depois dele, vinha *Terra para Rose* (1987). Ele também foi retomado depois de seu contexto de exibição, em outras exibições formais, como em 2001, na Mostra *A Terra Prometida*: a produção audiovisual do MST, uma ampla retrospectiva apresentada no CCSP. Mais recentemente, em 2020, compôs a mostra *Essa terra é a nossa terra*, na programação do Forumdoc.bh, ação que levou à sua incorporação à plataforma Itaú Cultural Play, que o definiu como “um registro histórico sobre a eclosão do movimento de agricultores sem-terra no Paraná”. Mendes (2021, p. 15) comenta essa retomada de interesse pelo filme: “é surpreendente agora, decorrido esse tempo todo do filme [...] É surpreendente

por um lado; por outro, é compreensível, porque a gente vê esse *revival* do horror, da tentativa autoritária ou de um autoritarismo mesmo avançando, então acaba até sendo compreensível”.

A retrospectiva *A Terra Prometida: a produção audiovisual* trazia, além de *A classe roceira*, outros dois filmes de Berenice Mendes feitos junto com o MST. “*A classe roceira* começou uma relação muito duradoura e muito forte minha com o MST. Não foi, não se esgotou na Classe roceira” (MENDES, 2021). O primeiro, *Uma luta de todos* (24’, 2000), produzido coletivamente quando Berenice foi convocada com a produtora Lu Rufalco a dar uma oficina de linguagem audiovisual ao MST durante o Festival Internacional de Londrina (FILO) e realizado no assentamento Dorcelina Folador, com o envolvimento de 35 assentados. (FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO, 2016). Realizado no ano seguinte, *Sonho concreto* (20’, 2001), produzido, portanto, 16 anos depois de *A classe roceira*, trataria sobre uma violenta investida por parte da polícia do Governo Jaime Lerner¹⁵² que levou à morte do agricultor Antônio Tavares Pereira. Mais tarde, em 2007, o MST fundaria o seu braço de produção audiovisual, conhecido hoje como Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho. (LIMA, 2014).

Ao analisar *A classe roceira*, tratei de ressaltar os gestos formais que contribuem para a composição de um imaginário de resistência coletiva vinculado ao movimento. Por fim, ao investigar as temporalidades e espaços de circulação do média-metragem dirigido por Mendes (da época de seu lançamento, nos sindicatos, mostras e cineclubes – um processo documentado pelos resquícios da ditadura nos órgãos oficiais –, aos tempos de hoje) foi possível constatar que foi e continua sendo em sua circulação que a aliança entre cinema e movimento social se desdobra, efetivando-se, fortalecendo-se.

A aliança para se efetivar percorre temporalidades múltiplas, sua trama só se revela completamente quando o filme é visto na sua integridade como fenômeno: ou seja, da sua gênese ao seu futuro, tempo em que é lançado de modo imprevisível ao mundo. Nas diversas maneiras em que é convocando a ser reativado como portador da memória da luta, o documentário fortalece aquilo que pulsava, ainda incerto, em sua gênese: uma certa vontade de trabalhar, um ímpeto de solidariedade.

¹⁵² Jaime Lerner governou o Paraná por dois mandatos, entre 1995 e 2002.



Figura 152: Filhas e filhos de agricultores sem-terra em acampamento do MST no Centro Cívico, em Curitiba, na década de 1980.
Fonte: João Urban [1980?]

REFERÊNCIAS

ACAMPADOS querem a reforma agrária já para iniciar plantio. *Correio de Notícias*, Curitiba, p. 8, 19 jul. 1985.

AGUAZO, Cristian E.; JORNAL RIO PARANAZÃO. Sete Quedas e o cinema: a poesia das águas nas lentes de dois diretores e nas letras de Drummond. *Prefeitura Municipal de Guaira*, Guaira, 20 mar. 2017. Disponível em: <https://www.guaira.pr.gov.br/index.php?sessao=b054603368vfb0&id=3393> . Acesso em: 01 nov. 2021.

ALBINO, Nanani. A classe roceira. *Correio de Notícias*, Seção Bom Domingo, Curitiba, p. 19, 12 jan. 1986.

ALVETTI, Celina. Cinema do Paraná: elementos para uma história. In: ENCONTRO NACIONAL DA REDE ALFREDO DE CARVALHO, 3., 14 -16 abr. 2005, Novo Hamburgo RS. *Anais...* Novo Hamburgo: Centro Universitário Feevale, 2005. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/3o-encontro-2005-1>. Acesso em: 10 out. 2021.

AMORIM, Mario Lopes. *Oficina: liberdade e cooperação (1973 — 1986)*. 1993. Dissertação (Mestrado em História do Brasil). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1993. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24607/D - AMORIM, MARIO LOPES.pdf>. Acesso em: 29 out. 2021.

ANÍBAL, Felipe. ‘Mãe dos presos’ se aposenta aos 84 em Curitiba após defender de ‘pés de chinelo’ aos Lava Jato. *Paraná Portal*, Curitiba, 17 jun. 2021. Disponível em: <https://paranaportal.uol.com.br/gente/mae-dos-presos-se-aposenta-aos-84-em-curitiba-apos-defender-de-pes-de-chinelo-aos-lava-jato/>. Acesso em: 09 out. 2021

ANTONELLI, Diego. O dia que os posseiros expulsaram os jagunços. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 04 out. 2013. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/o-dia-em-que-os-posseiros-expulsaram-os-jaguncos-3jp7a0ax2fhj0ksx8iflspnim/> . Acesso em: 13 out. 2021.

ARAÚJO, Rodrigo Gomes de. *O passado vive em mim: a consciência histórica na produção de Valêncio Xavier (décadas de 1970-2000)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2012. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/27307/R - D - RODRIGO GOMES DE ARAUJO.pdf> . Acesso em: 29 out. 2020.

BACK, Sylvio. Cinema paranaense? *Revista Panorama*, Curitiba, ano XVII, n. 175, p. 30-34, fev./mar. 1967.

BACK, Sylvio. Curitiba Telúrica. In: KAMINSKI, Rosane. *A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960*. Curitiba: Editora UFPR, 2018. p.215-226.

BARBOZA, Nelson Alves. *O golpe no Brasil e a revolução no cinema*. Rio de Janeiro: do autor, 2008.

BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. 2. ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 1993.

BENDLIN, Ana Carolina. Imprensa perde Edson Jansen. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 27 ago 2012. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/imprensa-perde-edson-jansen-2d4ejnaningl3co6fgr552oum/>. Acesso em: 25 out. 2021.

BENÍCIO, Jeff. Música no Enem tocava em novela da Globo pró-reforma agrária. *Terra*, 22 nov. 2021. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/tv/musica-no-enem-tocava-em-novela-da-globo-pro-reforma-agraria,15a6a6ec54bf477d2899761efe2a38fbwzxt4hev.html>. Acesso em: 15 dez. 2021.

BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras, 2003.

BERNARDET, Jean Claude. Jean-Claude Bernardet. [S. l.: s. n.], 27 fev. 2013. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/jean-claude-bernardet>. Acesso em: 1 out. 2020.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOGO, Ademar. *Linguagem em prosa e verso: uma mediação para a formação da consciência*. 2011. Monografia (Licenciatura em Letras Vernáculas). Teixeira de Freitas: Universidade do Estado da Bahia, 2011.

BOGO, Tainan Cristina de Araujo. *Canções da terra: a produção musical do MST como instrumento de luta social*. 2020. Dissertação (Mestrado em Estado e Sociedade). Porto Seguro: Universidade Federal do Sul da Bahia, 2020.

BRASIL. MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E SEGURANÇA PÚBLICA. ARQUIVO NACIONAL. SIAN: sistema de Informações do Arquivo Nacional. Brasília: Arquivo Nacional, [20--?]. Disponível em: <https://sian.an.gov.br/> . Acesso em: 28 ago. 2020.

BRASIL. Sessão da Câmara dos Deputados de 17/08/1979. 17 ago. 1979. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/plenario/discursos/escrevendohistoria/destaque-de-materias/lei-da-anistia/sessao-da-camara-dos-deputados-de-17-08-1979>. Acesso em: 2 out. 2020.

BRENEZ, Nicole. Contra-ataques: sobressaltos de imagens na história da luta de classes. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org). *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 2017. p. 71-89.

CAETANO, Maria do Rosário. Jornada de Cinema: Bahia vê o melhor do documentário latino-americano. *Correio Brasiliense*, Brasília, Seção Aparte, p. 21, 8 set. 1986.

CALDART, Roseli Salete. *Sem terra com poesia: a arte de re-criar a história*. Petrópolis: Vozes, 1987.

CALDART, Roseli Salete. O MST e a formação dos sem terra: o movimento social como princípio educativo. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 15, n. 43, p.207-224, dez. 2021.

CALAIS, Beatriz et al. Quanto custa ser sócio de 21 dos clubes mais caros do Brasil. *Forbes*, São Paulo, 2 out. 2020. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbeslife/2020/10/quanto-custa-ser-socio-de-21-dos-clubes-mais-caros-do-brasil/#foto9> . Acesso em: 10 set. 2021.

CARTA, Mino. Stedile: A crise econômica se tornou uma crise social. *Carta Capital*, São Paulo, 22 ago. 2020. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/stedile-a-crise-economica-se-tornou-uma-crise-social/> . Acesso em: 13 out. 2021.

CASTAING-TAYLOR, Lucien; PARAVAEEL, Véréna. #4 REAL?. Entrevista concedida a Jean-Michel Frodon. In: PICARD, Andréa. *Qu'est-ce que le réel? Des cinéastes prennent position*. Paris-FR: Post-éditions / Cinéma du réel, 2018.

CEFURIA. Centro de Documentação e Biblioteca Popular – Cedoc. *Relação de Mídias*. [19--?]. Disponível em: <http://www.cefuria.org.br/centro-de-documentacao-e-biblioteca-popular-cedoc/>. Acesso em: 23 set. 2020.

CESAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. *Revista Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p.101-121, jun. 2017.

CIA Cacique de Café Soluvel. *Exame*, Melhores e Maiores, 2021. Disponível em: <https://mm.exame.com/cia-cacique-de-cafe-soluvel> . Acesso em: 16 nov. 2021.

COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos: crise e insurreição*. São Paulo: Editora N-1, 2016.

DIÁRIO DO PARANÁ. Curso. *Diário do Paraná*, Curitiba, Seção 2º Caderno, p. 8, 22 fev. 1979a.

DIÁRIO DO PARANÁ. Curso. *Diário do Paraná*, Curitiba, Seção 2º Caderno, p. 8, 27 mar. 1979b.

DIÁRIO DO PARANÁ. Curso. *Diário do Paraná*, Curitiba, Seção 2º Caderno, p. 8, 06 jul. 1979c.

DITADURA matou a estilista Zuzu Angel, diz Ex-Agente do Dops. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 24 jul. 2014. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2014/07/24/interna_politica,551238/ditadura-matou-a-estilista-zuzu-angel-diz-ex-agente-do-dops.shtml. Acesso em: 09 dez. 2020.

DUARTE, Silvestre. Curitiba, 1978: as prisões políticas que sacudiram o país. *Tribuna do Paraná*, Curitiba, 19 mar. 2010. Disponível em: <https://www.tribunapr.com.br/noticias/parana/curitiba-1978-as-prisoas-politicas-que-sacudiram-o-pais/>. Acesso em: 7 set. 2020.

ESTADÃO. Stédile: O Brasil não será... *Central Única dos Trabalhadores CUT Brasil*, 22 jan. 2014. Disponível em: <https://www.cut.org.br/noticias/stedile-o-brasil-nao-sera-democratico-se-nao-democratizar-a-terra-f5f5> . Acesso em: 12 de out. 2021.

FERNANDES, Bernardo Mançano. *Contribuição ao estudo do campesinato brasileiro: formação e territorialização do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST (1979 –1999)*. 1999. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.

FESTA da Paz traz muitas atrações culturais à cidade. *Correio de Notícias*, Curitiba, p. 10, 3 fev. 1988.

FOME é novo problema para as famílias que invadiram fazenda. *Correio de Notícias*, Curitiba, p. 8, 18 dez. 1985.

FRANÇA, Ana Claudia Camila Veiga de. Berenice e Lu em arquivos de cinema. *Fotocronografias*, 30 abr. 2020. Disponível em: <https://medium.com/fotocronografias/berenice-e-lu-em-arquivos-de-cinema-38ce16df4000>. Acesso em 20 set. 2020

FRANÇA, Ana Claudia Camila Veiga de. *Mulheres no circuito de cinema em Curitiba entre 1976 e 1989*. 2021. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade). Curitiba: Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2021. Disponível em: <http://repositorio.utfpr.edu.br:8080/jspui/bitstream/1/25140/2/mulherescircuitocinemacuritiba.pdf>. Acesso em: 20 set. 2020.

FREY, João. Suplicy de Lacerda: como a UFPR resolveu o impasse de sua 'estátua de Borba Gato'. *Jornal Plural*, Curitiba, 30 jul. 2021. Disponível em: <https://www.plural.jor.br/noticias/vizinhanca/suplicy-de-lacerda-como-a-ufpr-resolveu-o-impasse-de-sua-estatua-de-borba-gato>. Acesso em: 24 out. 2021.

FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO. Centro Cultural SP mostra "A terra prometida: produção audiovisual sobre o MST". [S.l.; s.n.]: 10 maio 2016. Disponível em <https://fpabramo.org.br/2006/05/10/centro-cultural-sp-mostra-a-terra-prometida-producao-audiovisual-sobre-o-mst/>. Acesso em: 14 out. 2021.

GUZMÁN, Patricio. *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários*. São Paulo-SP: Edições Sesc, 2017.

HELAL FILHO, William. Vala de Perus: O cemitério clandestino onde a ditadura militar escondeu as ossadas de vítimas da repressão. *O Globo - Blog do Acervo*, Rio de Janeiro, 4 set. 2020. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/vala-de-perus-descoberta-do-cemiterio-clandestino-onde-foram-enterradas-vitimas-da-ditadura.html>. Acesso em: 12 set. 2020.

HELLER, Milton Ivan. *Resistência democrática: a repressão no Paraná*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Curitiba: Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, 1988.

ÍNDIO é nós. 38 anos da morte de Angelo Kretã. *Notícias*. 31 jan. 2018. Disponível em: <http://www.indio-eh-nos.eco.br/2018/01/31/38-anos-da-morte-de-angelo-kreta/>. Acesso em: 27 set. 2020.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Londrina: história e fotos*. [S.l.]: IBGE, c2017. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pr/londrina/historico>. Acesso em: 30 jul. 2021.

KAMINSKI, Rosane. *A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960*. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

KRETÃ, herói Kaingang. *Porantim*, Brasília, v. II, n. 71/72, p. 17, fev. 1985.

LARA, Mahila Ames de *et al.* Lula livre: ex-presidente deixa a prisão em Curitiba. *Poder 360*, 8 nov. 2019. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/lava-jato/lula-livre-ex-presidente-deixa-a-prisao-em-curitiba/>. Acesso em: 28 set. 2020.

LAZIER, Hermógenes. *Estrutura agrária no Sudoeste do Paraná*. 1983. Dissertação (Mestrado em História do Brasil). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1983.

LEITE E AGUIAR, Ana Lígia; LISSOVSKY, Maurício. Monumentos à deriva: imagens e memória da ditadura no cinquentenário do golpe militar de 1964. In: FRANÇA, Andréa; MACHADO, Patrícia; SICILIANO, Tatiana. *Imagens em disputa: cinema, vídeo, fotografia e monumento em tempo de ditaduras*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018. p. 51-75.

LIDERANÇAS indígenas. *Mensageiro*, Belém, n. 22, p. 3, [19--?].

LIMA, Rafaella Pereira de. *Cultura, movimentos sociais e lutas sociais: a experiência da produção de vídeo popular pela Brigada de Audiovisual da Via Campesina*. 2014. Dissertação (Mestrado em Serviço Social, Mestrado em Serviço Social). Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014.

LINDEPERG, Sylvie. O destino singular das imagens de arquivo: contribuição para um debate, se necessário uma 'querela'. *Devires*, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 12-27, jan-jun 2015.

LONDRINA CONVENTION. *Londrina de 0 a 500 mil habitantes em apenas 80 anos: impressionante, não?* Londrina, 2014. Disponível em <https://www.londrinaconvention.com.br/diferenciais/6-londrina-de-0-a-500-mil-habitantes-em-apenas-80-anos-impressionante-nao.html> . Acesso em: 20 out. 2020.

LOSNAK, Marcos. 'Bodas de Café', de Sonia Pascolati, resgata texto teatral sobre a história de Londrina. *Folha de Londrina*, Londrina, 4 dez. 2019. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/bodas-de-cafe-de-sonia-pascolati-resgata-texto-teatral-sobre-a-historia-de-londrina-2976231e.html>. Acesso em: 10 out. 2021.

MACHADO, Patricia Furtado Mendes. *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira*. 2016. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/30/teses/848362.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2021.

MARTEL, Lucrecia. Oficina sobre som e narrativa. In: MUNHOZ, Marcelo; URBAN, Rafael (Orgs.). *Conversas sobre uma Ficção Viva*. Curitiba: Imagens da Terra, 2013

MEDEIROS, Catiana de. O legado de Roseli Nunes, um símbolo da luta pela terra no Brasil. *Movimento dos Trabalhadores Sem Terra*, 31 mar. 2018. Disponível em: <https://mst.org.br/2018/03/31/o-legado-de-roseli-nunes-um-simbolo-da-luta-pela-terra-no-brasil/>. Acesso em: 5 out. 2020.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. *MST realiza primeiro congresso nacional*. 29 jan. 1985. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/mst-realiza-primeiro-congresso-nacional>. Acesso em: 13 out. 2021.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. A Revolta de Porecatu. *Conflitos no campo*, 2015-2017. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/conflitos/pr>. Acesso em: 10 out. 2021.

MEMÓRIAS DA DITADURA. Márcio Moreira Alves. *Biografias da resistência*, [19--?]. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/marcio-moreira-alves/>. Acesso em: 08 set. 2021.

MENDES, Berenice. Berenice Mendes: vitória em Fortaleza. *Nicolau*, [S.l.], n. 3, p. 18–19, set. 1987. Depoimento.

MENDES, Berenice. [Entrevista cedida a] Rafael Urban por videoconferência. [S. l.: s. n.], 2 out. 2020.

MENDES, Berenice. *Podcast Histórias do Cinema Paranaense: Episódio 6: Berenice Mendes* (transcrição). 7 mai. 2021. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1SQZSh7_umWQyFLdKLpd4v9svEsQDasLq/view. Acesso em 12 nov. 2021

MENDONÇA, Joseli Maria Nunes; SOUZA, Jhonatan Uewerton (Org.) *Paraná insurgente: história e lutas sociais: séculos XVIII ao XXI*. São Leopoldo: Casa Leiria, 2018.

MILLARCH, Aramis. O drama dos sem-terras num filme de Berenice. *Estado do Paraná*, Curitiba, Seção Tablóide, p. 13, 12 dez. 1985. Disponível em:

<https://www.millarch.org/artigo/o-drama-dos-sem-terras-num-filme-de-berenice>. Acesso em: 15 out. 2021.

MILLARCH, Aramis. Da-Rin mostra hoje a Igreja da Libertação. *Estado do Paraná*, Curitiba, Seção Almanaque, p. 13, 16 jul. 1986a. Disponível em: <https://www.millarch.com.br/artigo/da-rin-mostra-hoje-igreja-da-libertacao> . Acesso em 14 out. 2021.

MILLARCH, Aramis. Os filmes da terra estão na Cinemateca. *Estado do Paraná*, Curitiba, Almanaque, p. 13. 11 nov. 1986b. Disponível em: <https://www.millarch.org/artigo/os-filmes-da-terra-estao-na-cinemateca> . Acesso em: 10 out. 2021.

MILLARCH, Aramis. Filme de Berenice vai a Fortaleza. *Estado do Paraná*, Curitiba, Seção Almanaque, p. 3, 22 jul. 1987. Disponível em: <https://www.millarch.org/artigo/filme-de-berenice-vai-para-fortaleza> . Acesso em: 10 out. 2021.

MILLARCH, Aramis. Os média-metragens na busca do melhor espaço. *Estado do Paraná*, Curitiba, Seção Almanaque, p. 3, 14 ago. 1987b. Disponível em: <https://www.millarch.org/artigo/os-medias-metragens-na-busca-do-melhor-espaco> . Acesso em: 10 out. 2021.

MILLARCH, Aramis. No Festival da Terra "Classe" é a premiada. *Estado do Paraná*, Curitiba, Seção Almanaque, p. 3, 11 ago. 1987c. Disponível em: <https://www.millarch.org/artigo/no-festival-da-terra-classe-premiada> . Acesso em: 10 out. 2021.

MILLARCH, Aramis. Tetê mostra a terra de Rose em Curitiba. *Estado do Paraná*, Curitiba, Seção Almanaque, p. 3, 3 mai. 1989a. Disponível em: <https://www.millarch.org/artigo/tete-mostra-terra-de-rose-em-curitiba> . Acesso em: 14 out. 2021.

MILLARCH, Aramis. Uma maratona para conhecer os curtas. *Estado do Paraná*, Curitiba, Seção Almanaque, p. 3, 19 set. 1989b. Disponível em: <https://www.millarch.org/artigo/uma-maratona-para-conhecer-os-curtas> . Acesso em: 10 out. 2021.

MILLARCH, Aramis. Lupion, um depoimento para a história política do Paraná. *Estado do Paraná*, Curitiba, Seção Almanaque, p. 2, 23 set. 1990. Disponível em: <https://www.millarch.org/artigo/lupion-um-depoimento-para-historia-politica-do-parana> . Acesso em: 10 out. 2021.

MORAES, Tetê. Entrevista Tetê Moraes. [Entrevista cedida a] Cláudia Mesquita e Gabriel Araújo. *LONA – Mostra Cinemas e Territórios*. 11 jun. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HHbO6AqTLmc>. Acesso em: 11 jun. 2020.

MOSER, Sandro. Homenagem a Valêncio Xavier. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 16 mar. 2013. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/homenagem-a-valencio-xavier-b0f6ghsleuu362hfvdm2cn68e/>. Acesso em: 10 jul. 2020.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA. *O MST: nossa história*. [S.l]: MST, c2022. Disponível em: <https://mst.org.br/nossa-historia/84-86/>. Acesso em: 12 out. 2021.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES SEM TERRA. *Cartazes*, 1985. Disponível em: <https://mst.org.br/cartazes/#>. Acesso em: 13 out. 2021.

MOVIMENTO SEM TERRA; CAMPOS, Ires Silene Escobar de (Orgs.). *Sem-terra: as músicas do MST*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1996. 78p.

NEGRÃO, Francisco. Documentos para a História do Paraná: correspondências e actos diversos, 1721 – 1767. *Boletim do Arquivo Municipal e Curitiba*, Curitiba, v. 13, 1925. Disponível em: https://www.administracao.pr.gov.br/sites/default/arquivos_restritos/files/documento/2021-10/volume_13_correspondencias_e_actos_diversos_1721_1767.pdf. Acesso em: 10. ago 2021.

OLIVEIRA, Bruna Estevão Costa. *A ficção como instrumento de resistência ao Regime Militar: um estudo do conto “Os Caranguejos” presente no livro 7 de amor e violência (1965)*. 2014. Curitiba: Universidade Tecnológica Federal do Paraná, UFPR, 2014.

OS SEM-TERRAS do Paraná no Festival de Gramado. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 03 abr. 1986. Recorte disponível na pasta Berenice Mendes, da Cinemateca de Curitiba.

PACHECO, Iris. Chicão: “O congresso de 1985 é um marco histórico do MST. Demos uma nova cara à luta pela terra”. *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra*, 21 out. 2013. Disponível em: <https://mst.org.br/2013/10/21/chicao-o-congresso-de-1985-e-um-marco-historico-do-mst-demos-uma-nova-cara-a-luta-pela-terra/>. Acesso em: 12 out. 2021.

PACHECO, Iris. Herdeiros da Luta: uma homenagem à Revolta de Porecatu. *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra*, 21 dez. 2018. Disponível em: <https://mst.org.br/2018/12/21/herdeiros-da-luta-uma-homenagem-a-revolta-de-porecatu/>. Acesso em: 10 out. 2021.

PASCOLATI, Sonia (Org.). *Bodas de Café*. Londrina: Eduel, 2019. 242p.

PEREIRA, Lauro Ávila. *As revistas Isto é e Veja na transição política brasileira (1976-1984)*. 2017. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017. Disponível em:

<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/20152/2/Lauro%20%c3%81vila%20Pereira.pdf>.

Acesso em: 10 out. 2021.

PERLI, Fernando. *A luta divulgada: um movimento em (in) formação: estratégias, representações e política de comunicação do MST (1981 – 2001)*. 2007. Tese (Doutorado em História). Assis: Universidade Estadual Paulista, 2007. Disponível em:

<http://polo3.assis.unesp.br/posgraduacao/teses/historia/fernandoperli.pdf>. Acesso em: 10 out.

2021.

POLÍCIA começa libertar presos. *Diário do Paraná*, Curitiba, Seção Primeiro Caderno, p. 10, 22 mar. 1978.

PÓLVORA, Hélio. Abril já é ficção. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 6, 18 mar. 1965.

POMPEO, Carolina. Maior revolta popular de Curitiba foi motivada por um pente.

Gazeta do Povo, Curitiba, 5 jan. 2016. Disponível em:

<https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/historia/maior-revolta-popular-de-curitiba-foi-motivada-por-um-pente-2ro1h19pak6l4ev4eb45b5xr3/>. Acesso em: 3 out. 2020.

RAGGIO, Ana Zaiczuk; BLEY, Regina Bergamaschi; TRAU CZYNSKI, Silvia Cristina. *População Negra no Estado do Paraná: coletânea de Artigos: abordagem Histórica*. Curitiba: SEJU, 2018. v. 2.

RECHIA, Simone. *Parques públicos de Curitiba: a relação cidade-natureza nas experiências de lazer*. 2003. Tese (Doutorado em Educação Física). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física, 2003.

REFORMA agrária sem gerar crise. *Correio de Notícias*, Curitiba, p. 4, 9 jun. 1985a.

REFORMA agrária: os aproveitadores passam por sem-terra. *Correio de Notícias*, Curitiba, p. 8, 19 jul. 1985b.

REFORMA: Richa não dá folga ao Incra. *Correio de Notícias*, Curitiba, p. 2, 7. dez. 1985c.

REFORMA agrária foi discutida em Maringá. *Correio de Notícias*, Curitiba, p. 12, 29 jun. 1985d.

REFORMA agrária na tela. *Correio Braziliense*, Brasília, Caderno Aparte, p. 25., 25 nov. 1986.

RIBEIRO NETO, Caio Pompeia. *O MST em documentários e no Jornal Nacional*. 2009. Dissertação [Mestrado em Antropologia Social]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-25022010-123750/publico/CAIO_POMPEIA_RIBEIRO_NETO.pdf. Acesso em: 22 set. 2020.

SANTOS, Francisco Alves dos. Presente e Perspectiva. *Diário do Paraná*, Curitiba, p. 14, 6 fev. 1977.

SANTOS, Francisco Alves dos. Cinema desmistificado. *Diário do Paraná*, Curitiba, Seção 2º Caderno, p. 6, 3 ago. 1979a.

SANTOS, Francisco Alves dos. O mando é das mulheres. *Diário do Paraná*, Curitiba, Seção 2º Caderno, p. 5, 23 ago. 1979b.

SANTOS, Francisco Alves dos. Cinco filmes paranaenses no Festival JB. *Diário do Paraná*, Curitiba. 21 out. 1979c.

SANTOS, Francisco Alves dos. Vídeo sem susto. *Correio de Notícias*, Curitiba, p. 21, 8 set. 1985a.

SANTOS, Francisco Alves dos. Salto Qualitativo. *Correio de Notícias*, Curitiba, p. 20, 13 dez. 1985b.

SANTOS, Francisco Alves dos. Cinema Nacional pode colher bons frutos. *Correio de Notícias*, Seção Programe-se, Curitiba, 3 abr. 1986.

SANTOS, Francisco Alves dos. Respeitável Público. *Correio de Notícias*, Curitiba, p. 15, 9 jul. 1987.

SANTOS, Francisco Alves dos. Cinema no Paraná: nova geração. *Boletim Informativo da Casa Romário Martins*, Curitiba, v. 23, 1996.

SANTOS, Francisco Alves dos. *Dicionário de cinema do Paraná*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2005.

SILVA NETO, Antonio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros: curta e média metragem*. São Paulo: [s.n.], 2006.

SILVA, Luiz Gabriel da. *Repressão e resistência na ditadura civil-militar: construção de site temático para o ensino de história local (Curitiba- PA)*. 2018. Dissertação (Mestrado em Ensino de História). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2018. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/56639/R%20-%20D%20-%20LUIZ%20GABRIEL%20DA%20SILVA.pdf>. Acesso em: 21 out. 2021.

SILVEIRA, Cristiane. *Cultura política versus política cultural: os limites da política pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba lernista (1971-1983)*. 2016. Tese (Doutorado em História). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2016. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/45326/R%20-%20T%20-%20CRISTIANE%20SILVEIRA.pdf>. Acesso em: 21 out. 2021.

SOU SEM TERRA, sou pobre, sou negão, sou revolução! Composição: Raumi Souza Intérpretes: Julian Medina e Raumi Souza. [S.l]: Movimento Sem Terra, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ytgUj6ICZGw> . Acesso em: 13 out. 2021.

SOUZA FILHO, Carlos Frederico Marés. O busto da discórdia. *Revista Pub: diálogos interdisciplinares*, São Paulo, 03 jan. 2021. Disponível em: <https://www.revista-pub.org/post/01012021>. Acesso em: 21 out. 2021.

STEDILE, João Pedro; FERNANDES, Bernardo Mançano. *Brava gente: a trajetória do MST e a luta pela terra no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005. 170p.

TAVARES, Hugo Moura. Cinemateca de Curitiba: 30 anos. *Boletim Casa Romário Martins*, Curitiba, v. 29, n. 128. set. 2005. Disponível em: https://pergamum.curitiba.pr.gov.br/vinculos/monogr/Texto/boletim_romario_128.pdf. Acesso em: 10 out. 2021.

TAVARES, Joana. Zé Pinto: “É por amor a essa pátria Brasil que a gente segue em fileira”. *Brasil de Fato Minas Gerais*, entrevista, 3 out. 2017. Disponível em: <https://www.brasildefatomg.com.br/2017/10/03/ze-pinto-e-por-amor-a-essa-patria-brasil-que-a-gente-segue-em-fileira>. Acesso em: 10 out. 2021.

UNIVERSIDADE DE CAMPINAS. *Arquivo rádio e televisão da UNICAMP*. Campinas: UNICAMP, [20--?]. Disponível em: https://www.rtv.unicamp.br/?page_id=12870. Acesso em: 29 out. 2020.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ. *Resolução No 012/2019 – CEPE/UNESPAR*. Estabelece o Sistema de Cotas no Processo Seletivo Vestibular e o Sistema de Seleção Unificada – SISU para o ingresso de candidatos oriundos do ensino público, pretos, pardos e pessoas com deficiências nos cursos de graduação da Universidade Estadual do Paraná – Unespar, 8 maio 2019. Disponível em: https://www.unespar.edu.br/a_reitoria/atos-oficiais/cepe/resolucoes/2019/resolucao-no-012-politica-de-cotas.pdf. Acesso em 10 de novembro de 2021.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO. *Resolução No 001/2020 – PPG-CINEAV/UNESPAR*. Dispõe sobre a política de ações afirmativas no âmbito do Programa de Pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), da Universidade Estadual do Paraná, Campus de Curitiba II, 29 set. 2020. Disponível em: http://ppgcineav.unespar.edu.br/documentos_new/Resolu0012020PPGCINEAVPoliticadeAcesAfirmativas.pdf. Acesso em: 10 nov. 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Intelectuais do Paraná comemoram 40 anos da rebelião estudantil de maio de 68. *Notícias*, Curitiba, 14 maio 2008. Disponível em: <https://www.ufpr.br/portafulpr/noticias/intelectuais-do-parana-comemoram-40-anos-da-rebeliao-estudantil-de-maio-de-68/>. Acesso em: 24 out. 2021.

URBAN, João. *Brasil, doce Brasil*. Curitiba, 1972. 1. fot., P&B. Acervo do artista.

URBAN, João. Filhas e filhos de agricultores sem-terra em acampamento do MST no Centro Cívico. Curitiba, [1980?]. 1. fot., P&B. Acervo do artista.

URBAN, Rafael. Presente de aniversário. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 09 dez. 2009. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/presente-de-aniversario-c1e3a9tk7udnjkj1qyllt4ua6/>. Acesso em: 26 set. 2021.

URBAN, Teresa. *1968, ditadura abaixo*. Ilustração de Guilherme Caldas. Curitiba, PR: Arte & Letra Editora, 2008.

URBAN, Teresa. *Comissão Nacional da Verdade*: audiência pública em Curitiba: Teresa Urban. Curitiba, 12 nov. 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rgXxWW_DxwU. Acesso em: 10 abr. 2019.

VALENTE, Rubens; URIBE, Gustavo. Chefe da CIA disse que Geisel assumiu controle sobre execuções sumárias na ditadura. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 mai. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/05/chefe-da-cia-disse-que-geisel-assumiu-controle-sobre-execucoes-sumarias-na-ditadura.shtml> . Acesso em: 10 abr. 2019.

VASCONCELOS, José Romeu de; CÂNDIDO JUNIOR, José Oswaldo. *O Problema Habitacional no Brasil: déficit, financiamento e perspectivas*. Brasília: IPEA, 1996. Disponível em: http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/1945/1/td_0410.pdf . Acesso em: 20 out. 2021.

VICENTE, Luiz Rafael Xavier. *O cinema de Berenice Mendes*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2004. No prelo. Acervo da Cinemateca de Curitiba (pasta Berenice Mendes).

XAVIER, Valêncio. Posfácio. In: FARAH, Elias *et al.* *7 de amor e violência*. Curitiba: Criar, 1986.

XAVIER, Valêncio. Valêncio Xavier marcou a história da televisão e da cultura paranaense. *Paraná Portal*, Curitiba, nov. 1997. Entrevista cedida a José Wille. Disponível em: <https://paranaportal.uol.com.br/colunas/memoria-paranaense/valencio-xavier-marcou-a-historia-da-televisao-e-da-cultura-paranaense/> Acesso em: 28 set. 2020.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

ATENÇÃO realidade. Coletivo, Brasil, 1979.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho, Brasil, 1984. Documentário. 1h 59m

CARO signore Fellini (Carta a Fellini). Direção: Valêncio Xavier, Brasil, 1979.

A CLASSE Roceira. Direção: Berenice Mendes, Brasil, 1985. 27 min.

UM DIA na vida do acampamento. Direção: Anselmo Faria, Cila Schulman, Cláudia Caleman, Liliana Lavoratti, Luiz Bargmann, Ricardo de Oliveira, Teresa Urban e Yolanda Costa, 1986. 42 min.

A ESCALA do homem. Direção: Sylvio Back, Brasil, 1982. 13 min.

O FOGUETE Zé Carneiro. Direção: Berenice Mendes, Brasil, 1983.

HERDEIROS da Luta de Poracatu. Produção: Movimento Sem Terra - Paraná. Brasil, maio 2009. 16min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tB22DcbfR24> . Acesso em: 02 nov. 2021.

HIROSHIMA-NAGASAKI, August 1945. Produção: Erik Barnouw, Estados Unidos, 1970.

IGREJA da Libertação. Produção: Silvio Da-rin; Lumiar Produções Audiovisuais. 1985. 58min. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/132509>. Acesso em: 20 out. 2021.

A INFORMAÇÃO no acampamento: agricultores sem terra x imprensa. Direção: Anselmo Faria, Cila Schulman, Cláudia Caleman, Liliana Lavoratti, Luiz Bargmann, Ricardo de Oliveira, Teresa Urban e Yolanda Costa, Brasil, 1986. 26 min.

MATO eles? Direção: Sérgio Bianchi, Brasil, 1982. 34 min.

LAMENTO por um cacique. Produção: Valêncio Xavier; Texto e edição: Eduardo Coutinho. Brasil, 1980.

LONDRINA. Direção: Berenice Mendes, Brasil, 1984.

OCUPAÇÃO da Fazenda Anoni (Invasão da Fazenda Anoni). Direção: Celso Maldos e Liliana Lavoratti, Brasil, 1983 .

ORESTES. Direção: Rodrigo Siqueira, Brasil, 2015.

OS ONZE de Curitiba: todos nós. Direção: Valêncio Xavier, Brasil, 1995.

PELA PORTA verde. Direção: Nivaldo Lopes, Brasil, 1980.

PÓSTUMA Kretã. Direção: Ronaldo Duque, Brasil, 1980.

TERRA para Rose. Direção: Tetê Moraes, Brasil, 1987.

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno, Brasil, 1965.

ANEXO 1 – O documentário no Paraná – 1964-1988, um levantamento

[Em **negrito** = filmes em que cópia digital ou digitalizada foi acessada]

1964 [01]

MORADAS (As Moradas). Sylvio Back, Brasil, 1962-64

1965 [02]

CURITIBA, amanhã. Sylvio Back, 1965

OS IMIGRANTES. Sylvio Back, Brasil, 1965 (Curitiba, Guaíra e Departamento de Cultura da Secretaria de Educação do Paraná, p&b, 16mm, média)

1966 [04]

A GRANDE freira. Sylvio Back, Brasil, 1966 (Curitiba, Colorido, 35mm, 10')

FESTIVAL. Sylvio Back, Brasil, 1966 (Curitiba, Guaíra, Colorido, 35mm, 10')

VAMOS nos vacinar. Sylvio Back, Brasil, 1966 (Curitiba, Apolo Filmes, p&b, 35mm, 8')

SANEANDO o Paraná. Sylvio Back, Brasil, 1966 (Curitiba, Guaíra FILMES, p&b, 35mm)

1967 [02]

BOTOCUDOS, Vladimir Kozak, Brasil, 1967.

MORAR e viver. Mauro Alice, 1967 (Curitiba, Guaíra Filmes, P&B, 35mm)

1968 [02]

ÁGUA. Mauro Alice, 1968 Guaíra Filmes 35mm

CURITIBA hoje. Carlos Alberto Pessoa, 1968.

1969 [05]

CICLO. Paulo Koehler, Brasil, 1969.

CURANDEIROS do século vinte. Mauro Alice, 1969 (Curitiba, Guaíra Filmes, 35mm, p&b)

O LIVRO de Cristovão Colombo. Sylvio Back, Brasil, 1969 (Dir e Rot Back; Curitiba, Teatro Guaíra, P&B, 35mm)

LONDRINA: Terra da Promissão. Renato Melito, Brasil, 1969.

SCHWEIK na II Guerra Mundial. Sylvio Back, 1969

1971 [02]

UMA CONTRIBUIÇÃO ao Cinema Paranaense. Antonio de Jesus, Curitiba, 35mm, 250m, 1971

ORIGEM. Luiz Carlos Rettamozo, 1971

1974 [02 cópias acessadas de um total de 09 títulos no ano]

BÓIAS frias. Reinaldo Volpato, 1974

CENSURA x censura. José Augusto Iwersen, 1974.

CRIANÇA esperança. José Augusto Iwersen, 1974

CURITIBA: uma experiência em planejamento urbano. Sylvio Back, Brasil, 1974 (ou 75).

CURSO de criatividade. Thomas Hudson. Elimar Szaniawski, Curitiba, 1974

O HOMEM do caranguejo. José Augusto Iwersen, 1974

A HORA do lixo. Grupo Câmera 4 (Ivens de Jesus Fontoura, Percy Tamplin, Regina Tamplin e Márcia Simões), 1974. (Curitiba, colorido, Super 8)

UM minuto. Grupo Câmera 4 (Ivens de Jesus Fontoura, Percy Tamplin, Regina Tamplin e Márcia Simões), 1974. (Curitiba, colorido, Super 8)
 O SEMEADOR. Sylvio Back e foto Percy Tamplin, Brasil, 1974 (Curitiba, colorido, Super 8, 2')

1975 [02]

APARIÇÃO da Virgem do Rocio. Cyro Matoso, 1975 (Paranaguá)
 PENSAMENTOS. Wellington Carlos Soares, 1975 (Maringá)

1976 [01 de 07]

CAFÉ da manhã. Hélio Galvão e Viviane Ribeiro. Super 8, 1976
 CEMITÉRIO. Profilme, 1976, Curitiba.
O QUE será, que será? Antonio Carlos Domingues, Mauricio Dimas Propst e Yoichi Hashimoto, Brasil, 1976
 LANÇAMENTO de SSRN Proteu. Claudete Martin Cabaró, 1976
 SALÃO da gravura – Sala Poty. Valêncio Xavier, 1976
 TEATRO Guaira. Sylvio Back, Brasil, 1976
 UM trabalho experimental. Jack Pires e Homero Oliveira, 1976, Curitiba

1977 [03 de 10]

APAE - 'o excepcional'. Claudete Martin Cabaró, 1977 (Cornélio Procópio)
 A CIDADE: cenário do encontro. Jaimer Lerner e Elói Zanetti, 1977
 CONSCIÊNCIA suja. Dalva Gapiski e Benedito Pires, Paraná, 1977
 DZIEN dobre panie. Grupo Câmera 4 (Ivens de Jesus Fontoura, Percy Tamplin, Regina Tamplin e Márcia Simões), 1977
ENSAIOS, Irmãos Wagner, Super 8, 8', 1977
 FUNDAÇÃO. Identificar autoria, 1977
METAMORFOSE. Irmãos Wagner, Super 8, 7', 1977
 OCA. Alberto Melnechuky, Brasil 1977
 PRESENÇA do câncer ginecológico na região de Foz do Iguaçu - encontro das três fronteiras. Moysés e Cláudio Paciornik (Colorido 16mm), 1977-79
TERRA dos índios. VIANA, Zelito - Terra dos índios 1977-79 (Paraná)

1978 [07]

ATÉ quando? Elisabeth Karam, 1978
 UM BRASIL diferente? Sylvio Back, 1978
 CATADORES. Homero de Carvalho, 1978
 CRÔNICA sulina. Sylvio Back, 1978
 MUSEU Guido Viaro. Francisco Alves dos Santos, 1978.
 UM DIA na oficina. Homero de Carvalho e César Machado, 1978
 NA SANTA Felicidade. Valêncio Xavier, 1978

1979 [11 de 21]

À MARGEM do Belém. Francisco Alves dos Santos, (Curitiba, colorido, 16mm), 1979
ALUMINOSA espera do apocalipse. Fernando Severo, Peter Lorenzo e Rui Vezaro, Brasil, 1979
 ANNA Carolina. Francisco Alves dos Santos, 1979
ATENÇÃO realidade. Coletivo, Brasil, 1979
CARO signore Fellini (Carta a Fellini). Valêncio Xavier, Brasil, 1979

DANIELLE, carnaval e cinzas. José Augusto Iwersen, Brasil, 1979
DELIRIUM dreams. Beto Carminatti, Brasil, 1979
 DOCE humanidade. José Augusto Iwersen, Brasil, 1979
ESCURA maravilha. Fernando Severo, 1979
 GEOMETRIA da vida. Ito Pedro de Souza, 1979 (Curitiba, Colorido, Super 8)
ÍNDIOS do sul do Brasil. Moysés & Cláudio Paciornik e Guaracy Rodrigues, 20', 1979.
MANÉ da Paz: fabricante de viola. Celso Lück Jr., Brasil, 1979 (Super 8, Paranaguá, 20')
MARIA das Graças do Espírito Santo - ou uma excepcional criança. Antonio Carlos Domingues e Francisco José Duarte, Curitiba, 1979', 10', colorido
 PALAVRA de ordem. Homero de Carvalho, Brasil, 1979
PARTO de cócoras. Moysés e Cláudio Paciornik, Brasil, 1979
 REDAÇÃO do induzido. José Corolola, Brasil, 1979
 REVOLTA ecológica. Francisco Alves dos Santos, Brasil, 1979 (Curitiba, colorido, super 8)
 SEMPRE engraxando. Peter Lorenzo, Brasil, 1979 (Londrina, colorido, Super 8)
SENBILIZE-SE. Coletiva (Cinemateca do Museu Guido Viaro), Brasil, 1979
 UM TOQUE de mestre. José Augusto Iwersen, Brasil, 1979
 VITRINES. Rui Vezaro, 1979

1980 [05 de 16]

A UMA casa polonesa. João Urban e Bea Correa, 1980.
APAN. Valêncio Xavier & Pedro Merege, Brasil, 1980-2010
 BENTO Mossorunga. Francisco Alves dos Santos, Brasil, 1980
 CICATRIZES. Francisco Alves dos Santos, Brasil, 1980
 O CICLO. Irmãos Wagner (Ingrid, Rosana, Elisabeth e Hemult Wagner Jr.), 1980
 CIDADE de Curitiba. Irmãos Wagner (Ingrid, Rosana, Elisabeth e Hemult Wagner Jr.), 1980.
 COMO sempre. Berenice Mendes, Brasil, 1980
O MONGE da Lapa. Valêncio Xavier, Curitiba, 34', 1980
 MOSTRA anual de gravura. Pedro Merege, Francisco Alves dos Santos e Valêncio Xavier, Brasil, 1980
O MUNDO mágico de Poty. Araken Távora, Brasil, 1980 LAURENTINO¹⁵³. Homero de Carvalho, Brasil, 1980
PÓSTUMA kretã. Ronaldo Duque, Brasil, 1980
 POTY. Valêncio Xavier, 1980
REVOLUÇÃO de 30. Sylvio Back, 1980, 104'
 ROUBAR o próximo. Lourival Pontidura, Brasil, 1980
 SETE quedas - Canendiyu. Sylvio Back, Brasil, 1980, 35mm, 10'
 SONATA de Natal. Pedro Merege, Brasil, 1980

1981 [01 de 06]

A ARAUCÁRIA: memória em extinção (da extinção). Sylvio Back, 1981, 35mm, 10'
 ARTSHOW. Aparecido Bueno Marques, 1981
 EM CIMA da terra embaixo do céu. Walter Lima Junior, Brasil, 1981 (ou 82)
 FRANZ Krajcberg. Fotógrafo Alberto Melnechuky, 1981
 JÂNIO - 20 anos depois. Sylvio Back, 1981 (38')
REPÚBLICA Guarani. Sylvio Back, 1981, 97'

¹⁵³ O copião de montagem está disponível no acervo da Cinemateca. Segundo o autor, em comunicação por e-mail, o filme nunca foi finalizado. Cabe, como trabalho futuro de pesquisa, desenvolver esse levantamento.

1982 [04 de 10]

ANARTE. Aparecido Bueno Marques, Brasil, 1982.

COMUNIDADES Rurbanas. Berenice Mendes, Brasil, 1982

EM memória à erva-mate. Francisco Alves dos Santos, 1982

A ESCALA do homem. Sylvio Back, 1982, 13'

FEIRA de informática. Berenice Mendes, 1982 (Curitiba, colorido, 35mm)

MATO eles?. Sérgio Bianchi, Brasil, 1982.

MOSTRA de gravura Poty. Valêncio Xavier, 1982 (fot Ivan Bittencourt, Curitiba, P&B, 35mm, 9')

A RUA da minha janela. Nivaldo Lopes, Brasil, 9', 1982.

TERRA. Beto Carminatti e Mauro Andrade, 1982

VIDA e sangue de polaco. Sylvio Back, Brasil, 1982 (Curitiba, colorido, 16mm, 55')

1983 [03 de 08]

COLÔNIA Augusta. Clara Satiko Kano e Cido Marques, 1983

O CORVO. Valêncio Xavier, Brasil, 1983.

EXPROPRIADO (aka O DESAPROPRIADO; aka DESAPROPRIACAO). Frederico Füllgraf, 1983.

JARDINS suspensos. Fernando Severo, Brasil, 10', Super 8, 1983

OCUPAÇÃO da Fazenda Anoni (Invasão da Fazenda Anoni). Celso Maldos e Liliana Lavoratti

QUARUP Sete Quedas. Frederico Füllgraf, 13', 1983

PESADELLOS. Francisco Alves dos Santos, 1983

SOMOS nove milhões. Identificar autoria, 1983

1984 [02 de 06]

AUTO retrato de Bakun. Sylvio Back, Brasil, 1984

CINE hai-kai. Pedro Anísio, Brasil, 5', 35mm, 1984

ENTOJO. Sérgio Bianchi, Brasil, 1984

LONDRINA. Berenice Mendes, Brasil, 1984

PARAGUAI, um passo a mais (Paraguay, un paso más). Aníbal Pozzo, Elói Pires Ferreira e Solange Stecz, 1984.

PINHÃO no bico da Gralha Azul vira Araucária. Altenir Silva, Schreiber, Paulo Friebe e Werner Schumann, 1984

1985 [06 de 12]

CAMINHANDO. Elói Pires Ferreira, Brasil, 1985

A CLASSE Roceira. Berenice Mendes, Brasil, 1985

COMPANHEIRAS de Luta (A LUTA das mulheres no campo). Cefuria, 1985

CONTESTADO - A Guerra Desconhecida. Enio Staub, 52', 1985

DDA Dose diária aceitável. Frederico Füllgraf, 44', 1985.

ERVILHA da fantasia. Werner Schuman, Brasil, 28', 1985

A GUERRA do pente. Nivaldo Lopes, Brasil, 70', 1985-86

IGREJA da Libertação. Silvio Da-Rin, 59', 1985

PT-85. Aníbal Pozzo, 1985.

OS PASSOS do tempo (Passos no Tempo). Eduardo Riberio, 1985

SERPENTE negra. Beto Carminatti, Brasil, 50', 1985

ZUMBI. Cido Marques e Solange Stecz, 1985

1986 [02 de 11]

A INFORMAÇÃO no acampamento: agricultores sem terra x imprensa. Anselmo Faria, Cila Schulman, Cláudia Caleman, Liliana Lavoratti, Luiz Bargmann, Ricardo de Oliveira, Teresa Urban e Yolanda Costa, 26', 1986.

BECO do diabo. Johnny Edgard Shreiber e Robinson Diz Muniz, 1986

CINEMA paranaense, cinema em discussão. Cido Marques e Geraldo Pioli, 50', 1986

UM DIA na vida do acampamento. Anselmo Faria, Cila Schulman, Cláudia Caleman, Liliana Lavoratti, Luiz Bargmann, Ricardo de Oliveira, Teresa Urban e Yolanda Costa, 42', 1986

DUPLA pegada – rodoviários. Aníbal Pozzo, 1986

O JULGAMENTO de Adão e Eva. Chico Terra, 1986

UMA NOITE comum. Eduardo Ribeiro, 1986

A PROCURA da terra sem males. Aníbal Pozzo, 1986

A REVOLUÇÃO dos Brasil - Emílio de Menezes. Altenir Silva, 1986

SOSSEGO d'alma. Beto Carminatti, 1986

YIN-OUT. Cido Marques, 1986

1987 [00 de 02]

A BENDITA revolução. Sergio Sandersen, 1987

VIRANDO a página. Berenice Mendes e Fernanda Morini, 18', 1987

1988 [02 de 02]

MEMÓRIA de David. Berenice Mendes, 26', 1988

O MUNDO perdido de Kozák. Fernando Severo, 1988

II. A ditadura na ficção no Paraná

*Censura livre – canção do exílio. Chico Terra, Brasil, ?, 1987?

A REVOLUÇÃO de Angicos. Geraldo Pioli, Brasil, 10', 1997

A VISITA do velho senhor. Ozualdo Candeias, Brasil, 1976

BONSAI. Júlio Garrido, Brasil, 2008

CAMINHANDO. Antonio Carlos Domingues e Nelson Martins Jr, 1977

CENSURA livre – Canção do Exílio. Chico Terra, Brasil, 1985

OS DESERTOS dias. Fernando Severo, Brasil, 1991

LIBERDADE, primeira condição de vida. Elimar Szaniawski e Raul Bianchi, 1969

NIGREDO. Auber Silva, Londrina, 2019.

PELA porta verde. Nivaldo Lopes, Brasil, 1980

POEBUM. Luiz Antônio Guinski, Brasil, 1976

ROÇA. Hugo Mengarelli, 14', 1985

SEM lenço sem documento. Karin Soares, 2009

O SNI de Carlos Drummond de Andrade. Altenir Silva, Brasil, 1985

SOU eu que mato os gatos. Nivaldo Lopes, Brasil, 1981

STEPS. Almir Correia, Brasil, 1996

III. Documentários posteriores que tematizam a ditadura no Paraná

CONSTRUINDO Pontes. Heloísa Passos, 2017

HERDEIROS da luta. Frente de audiovisual do MST do Paraná, 2009

NÃO sejas tu o traidor da terra que nasceste. Nivaldo Lopes, Brasil, 2020

OS ONZE de Curitiba: todos nós. Valêncio Xavier, Brasil, 1995.

PRESOS comuns. Nivaldo Lopes, Brasil, 2009.

RETRATO falado. Luiz Bonin e Oda Rodrigues, Brasil, 2021

TEATRO Político, uma história de utopia. Ana Carolina Caldas e Tulio Viaro, 2010

ANEXO 2 – Entrevista com Berenice Mendes

ENTREVISTA BERENICE MENDES – 02 DE OUTUBRO DE 2020

Rafael Urban: Berenice, queria que você contasse um pouco quem é a Dona Isabel? Foi alguém que te influenciou bastante, não é?

Berenice Mendes: Minha mãe é uma figuraça. Ela está com 84 anos de idade e continua lutando. Ela é presidente honorária (voluntária) do Conselho da Comunidade da Comarca de Curitiba e Região Metropolitana. É um órgão da execução penal, responsável pela fiscalização da execução da pena e pela questão dos direitos humanos em todo o sistema penitenciário da cidade. Agora pela Covid não está podendo ir, mas a equipe dela, as advogadas, vão semanalmente fiscalizar onze penitenciárias e mais sei lá quantas cadeias públicas que têm, brigam, lutam, dão assistência para os egressos, cursos de formação.

Ela sempre esteve ligada mesmo. Começou com uma questão feminista, depois foi ampliando a atuação na área de direitos humanos e por fim se engajou nessa questão dramática. O Brasil tem hoje 800.000 presos. É o terceiro país que mais encarcera no planeta. O primeiro é os Estados Unidos, segundo é a China, daí era Rússia e o Brasil. Agora o Brasil passou a Rússia. E é aquela coisa: uma justiça completamente seletiva. Então 80% dos presos são negros, sem escolaridade ou aquela escolaridade mínima, primária. 80% deles são questões ligadas a drogas, mas é porte de droga; droga muito pequena. As mulheres então, chega a quase 100%. É aquela coisa, o marido vai preso, ela tenta segurar o negócio para manter alguma coisa, mas o negócio é passar ali os baseados, caem com pouquíssima coisa. Então é um absurdo, acho que muito entusiasmados com a redemocratização a gente não percebeu que se forjava lá no íntimo, no fundo da alma brasileira com o avanço dos evangélicos, das religiões neopentecostais. Sempre tiveram as evangélicas tradicionais luteranas, mas com o neopentecostalismo, a televisão com aquele nível baixo e sobretudo uma falta de fiscalização da TV. Porque a concessão é pública e o empresário que não conseguisse fazer a programação, não poderia terceirizar, vender para igrejas, como aconteceu ao longo de décadas. Ele teria que perder essa concessão. Se o estado retoma, relicita, faz o que quiser, mas não. E com isso os evangélicos foram entrando, alugando o espaço. Hoje têm redes e redes. E foi forjando uma coisa na alma brasileira, de um profundo preconceito contra a

pobreza, uma coisa racista, uma coisa classista. E a gente chegou essa situação, a gente está encarcerando a juventude brasileira.

Rafael Urban: E esse é um diálogo que você sempre estabeleceu com tua mãe?

Berenice Mendes: Eu sempre converso com a minha mãe e ela diz que as prisões são a universidade mais bem-sucedida do Brasil. O cara entra ali, sai graduado, pós-graduado, com mestrado, doutorado em crime. É um sistema tão medieval de aplicação da pena e de condições de execução da pena, que os caras acabam tendo a necessidade de se ver lá dentro protegidos pelas facções. Então eles já saem dali, quando saem, em dívida com essas facções. E as facções vão criando soldados, vão formando soldados, vão ensinando o crime. E é super bem-sucedido nisso. Eu acho que o Brasil está fazendo algumas coisas com equívoco tão brutal que a gente não conseguiu perceber a tempo e hoje se vê com essa situação toda aí instalada. Na área ambiental, na área cultural, na área de segurança. É uma tragédia mesmo o que a gente está vivendo. E a minha mãe é a Dra. Isabel dos direitos humanos. Isabel Kügler Mendes. Quando tem as rebeliões, os caras antes de chamar algum juiz, secretário ou DEPEN, eles chamam ela. Ela é mediadora de rebeliões, de conflitos. É uma coisa impressionante: eu nunca fui com ela, mas as pessoas que vão, as advogadas, os advogados que são da equipe dela, dizem que quando ela entra é de arrepiar. Quando sabem que ela está lá, vão para as janelas e começam a chamar, Dra. Isabel, Dra. Isabel. De repente, mil, dois mil homens gritando por ela.

Rafael Urban: E a Isabel segue em atividade?

Berenice Mendes: Ela é presidente desse Conselho da Comunidade. Está no final do segundo mandato. A gente está conversando muito, acho que está meio que na hora de ela parar, mas está difícil. Trabalhou essa pandemia inteira, agora mesmo ela está em uma *live* sobre o desencarceramento, ontem participou de outra. Ela está o tempo todo comandando a equipe dela, todos jovens, todos paramentados com os aparatos anti-Covid – continuam indo fazer as visitas. Não param, é um agito aquilo lá. Tem os grupos de WhatsApp dela de quinhentas pessoas, família de preso, ela grava todo dia uma mensagem, uma fala. Recebe uns duzentos telefonemas por dia, tem que ter a secretária, é uma fera mesmo a minha mãe.

Rafael Urban: E você vai estudar Direito especificamente por conta dela?

Berenice Mendes: Na realidade a coisa do Direito era meio que inevitável naquele momento, você não tinha muitas opções, não tinha tantos cursos. E eu entrei na faculdade em 1977, então eu fiz o vestibular em 1976, e era um momento muito louco da minha vida, muito maluco. Eu tinha certeza absoluta que não ia passar em coisa nenhuma. Porque eu não estava estudando, mal ia para o Terceirão. Eu fiz ali no Dom Bosco. Claro, a minha família esperava, porque todo mundo é advogado. E eu queria mesmo era fazer Comunicação. Naquela época você tinha duas opções, a primeira e a segunda opção. Eu digo: vou por Comunicação na segunda porque é óbvio que eu não vou passar, do jeito que eu estou zoneando esse ano... Passei em terceiro lugar de Direito e em oitavo lugar geral da Federal. Aí eu estava em direito. Mas ainda assim, é ali que começa a rolar o cineclube. Tinha os centros acadêmicos, diretórios, mas a faculdade de Direito tinha um status um pouco diferenciado porque os diretórios foram instituídos por aquele artigo 277 do acordo MEC-USAID, uma manipulação dos americanos na reforma de ensino. Mas eu não sei exatamente porque algumas faculdades de Direito conseguiram manter uma autonomia, então a faculdade de Direito da Federal, como em São Paulo, tinham centros acadêmicos. Que era uma coisa como era antigamente, antes da reforma. E aí óbvio que eu entrei no centro acadêmico, entrei no partido da oposição, tinham as eleições e tal. Aí comecei e ativei o cineclube. Que era uma coisa muito legal naquela época, só na Federal eram 16 cineclubes.

Rafael Urban: Você, então, completa o curso no começo dos anos 1980.

Berenice Mendes: Eu entrei em 1977 e me formei em 1981. Direito são cinco anos. Eram 16 cineclubes na Federal e naquele momento o mercado de cineclubes era uma coisa muito interessante, tinham mais de 15.000 cineclubes no Brasil. Então era uma coisa que era bem importante, já como esse espaço de atuação de uma arte mais engajada, talvez não o filme engajado, mas a atuação ativista dos realizadores. Você circulava, os filmes tinham como circular. Por outro lado, a gente costumava dizer que o mercado de cinema no Brasil não era um mercado do cinema brasileiro, não era um mercado do filme nacional. A presença do filme norte-americano era 92%, 93% de ocupação das salas.

Rafael Urban: Em 2019, foi pouco menos de quatorze por cento a participação do filme brasileiro.

Berenice Mendes: É, não mudou tanto. Abriu um pouco mais para algumas cinematografias em algum momento; agora já está novamente muito fechado. Você vê inteira essa diversidade

mesmo é com streaming, Netflix da vida. Eu estou vendo agora uma série turca que se passa no século XIII, é a formação do estado Otomano. É lindo, dramaturgicamente, corta a cabeça pra lá e corta a cabeça para cá, cavalgadas... Eu adoro esse tipo de coisa. Se chama “Diriliş: Ertuğrul” ou “O Grande Guerreiro Otomano”. Na realidade o filho dele é que vai ser o fundador, mas são as origens do estado Otomano. Ele vai fazer a unificação das tribos turcomanas, é bem bonito, século XIII. E uma coisa que a gente perdeu aqui no Brasil e que eu acho muito legal, é a coisa dos valores. O valor, verdade, palavra, amizade, fidelidade... Está sendo bacana assistir isso. E ali você tem uma variedade, o streaming acho que traz a diversidade mesmo que o cinema não conseguiu. Por mais que tentasse, que pudesse, pelo *business* do cinema norte-americano, aquela brutalidade norte-americana, agressividade mesmo de mercado, eles fizeram uma coisa muito ruim que é serem praticamente os únicos. Querer impor o seu *way of life*, enfim. A gente sabe toda essa história.

Rafael Urban: O que me parece mais grave agora, quando temos a Netflix, talvez o primeiro estúdio de cinema industrial efetivamente global, o qual produz em diferentes países sem reconhecer as especificidades de cada lugar.

Berenice Mendes: Não sei se você conhece a Zahra Staub, é uma das proprietárias da Ocean Films, que é originária de Florianópolis e tem as filiais em São Paulo e Rio. O forte deles é a publicidade, sobretudo para o exterior, América Latina e outros lugares. Mas tem também uma divisão como eles chamam de cultura brasileira do audiovisual brasileiro. E ela é minha sobrinha, filha do Paredes, meu irmão. Ela estava me falando que a Netflix tem um esquema muito duro de produção. Que eles produzem, mas ficam com 100% dos direitos patrimoniais. Mesmo que o filme seja teu, autoral falando da tua vida, os direitos são deles. Eles te dão plenas condições de trabalho, os orçamentos são super bons, mas eles põem um produtor delegado que acompanha toda a produção e se houver algum problema... Então diz que é um esquema muito duro também de trabalhar com a Netflix, pra produzir são...

Rafael Urban: Eu também tive relatos bem duro. Acho que essa conversa é gigante, eu tenho muita vontade de ouvir a tua opinião, porque você viveu isso de dentro, né? A construção da TV pública. Que enfim, é obviamente o grande caminho para a construção democrática do país. Não existe uma democracia no mundo do tamanho do Brasil que não tenha uma grande televisão pública.

Berenice Mendes: Sim, é verdade. Eu tive pouca possibilidade de conversar com pessoas a respeito disso, até porque quando eu concluí o meu segundo mandato, eu já fui pra TV no Rio de Janeiro. E a TV te absorve muito, era muito muito trabalho, é um desafio muito grande, mas a minha passagem pelo conselho de comunicação social... Na realidade, nós negociamos a criação... Quando eu digo a gente, basicamente eu representava os artistas e técnicos e o Daniel Herz que é gaúcho, representava os jornalistas. Éramos quatro do campo profissional. Além de artistas e técnicos ainda tinha os radialistas que eu não me recordo agora quem era, acho que era o Geraldo um menino do Rio de Janeiro e os jornalistas. Mas enfim, nós negociamos pela PEC do capital estrangeiro nos meios de comunicação. Não tinha como não passar. A Globo ia quebrar se não abrisse a possibilidade de investimento estrangeiro legal, ilegal já tinha desde o início da Globo. E é a grande potência, por mais que você tenha mil críticas. Quinze mil atores, mais quinze mil técnicos, era um mercado de trabalho gigantesco, você não pode ignorar por uma... Então era necessário naquele momento isso. E a gente sabia que ia passar, não tinha jeito independente. E aí conseguimos entrar nas negociações e negociar a instalação do conselho de comunicação. Conseguimos também que fosse mantido a obrigatoriedade da responsabilidade editorial em mãos brasileiras, nas TVs, porque também isso poderia cair. Então pode ter um investimento estrangeiro, mas a responsabilidade da programação continua sendo de brasileiro. Conseguimos manter isso, liberar os investimentos e implantar o conselho de comunicação que é um órgão auxiliar do Congresso Nacional, que estava desde a Constituição de 88, previsto no artigo 223, eu acho. E os caras protelando, protelando, protelando. Em 2003 a gente consegue a instalação e ali foi uma coisa que foi muito interessante o trabalho. Eu participei de duas comissões basicamente que eu acho que foram muito importantes, que foi a comissão de regionalização da programação na televisão e a comissão de qualidade da programação. É uma coisa de papo também para outra hora, mas é uma coisa que foi bem interessante e que a isso seguiu-se o trabalho na EBC, que foi também um trabalho hercúleo. Eu me orgulho muito de ter estado naquele momento e choro de tristeza hoje quando eu vejo o que foi feito, o que está sendo feito com a TV. Não só lá, aqui no Paraná também. Aqui é de chorar, né? É de chorar. Você ter hoje o programa âncora da programação, um programa de pesca.

Rafael Urban: É inacreditável. Trouxeram um especialista em programa de pescas. Toda equivocada a política pública. E destruíram um projeto de televisão. Sem nenhum espaço para os filmes locais. Uma ideia de turismo que é publicitária ruim, malfeita.

Berenice Mendes: Ruim, é. Fico pensando se não é uma coisa de uma revanche do cara, mas não poderia ter essa visão, né? Por ele ser de família aí de rádio difusores... Se não é de propósito, entendeu? Esse modo de condução da TV pública. Eu acho que seria de uma mediocridade imensa, porque a TV pública não está aí para disputar audiência.

Rafael Urban: É um mercado muito diferente do dele, né?

Berenice Mendes: É, então... Mas sabe se lá viu?

Rafael Urban: Eu acho que é burrice mesmo, acho que é o neoliberalismo mesmo, mas é uma tragédia sim. Eu tenho acompanhado bastante, eu sou o atual presidente da AVEC, então... Mas o caso da TV Pública é inacreditável.

Berenice Mendes: É inacreditável mesmo.

Rafael Urban: Bere, voltando para os cineclubes, teve algum primeiro Cineclube na UFPR que você participou que você lembra ou que você se engajou?

Berenice Mendes: Então, era um circuito de 16 cineclubes. A gente alugava os filmes em 16mm, rateávamos o aluguel e aí ele circulava entre esses 16 pontos. E era assim, o cineclube do CAHS¹⁵⁴, o cineclube do DARP¹⁵⁵, o cineclube das exatas, da pedagogia, da psicologia... Praticamente cada faculdade tinha o seu cineclube. Às sessões de filmes, seguiam-se debates. Sempre tinha debate e discussão que depois derivavam pra as festas, para os bares, enfim, vida de estudante, né? Mas era muito legal porque os mais animados debates, mais acalorados, eram no DARP. O DARP era história, sociologia, ali no Dom Pedro I, o prédio da reitoria. Ali eram fantásticas as sessões. O direito reunia sempre umas trinta, trinta e cinco pessoas. Nunca passava muito disso. Mas no DARP você tinha sessões com cem, cento e cinquenta pessoas, debates acalorados depois, professores participavam... Eu lembro daquele filósofo, como é que é o nome dele? Um que é baixinho, loiro, até hoje ele está meio por aí. O Emmanuel Appel.

Rafael Urban: Que organizou muitos cineclubes, né?

¹⁵⁴ Berenice faz menção ao Centro Acadêmico Hugo Simas, vinculado ao curso de Direito, do qual dirigia o setor cultural.

¹⁵⁵ Aqui, ao Diretório Acadêmico Rocha Pombo, órgão de representação estudantil do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Berenice Mendes: Participava muito, ele incendiava. Era uma figura muito bacana, não sei porque me veio a lembrança dele, mas...

Rafael Urban: Ele continuou participando, sabe Berenice. Eu editei uma revista de cinema, doze ou treze anos atrás, que se chamava *Juliette*. Ele ia em todo lançamento participar dos debates.

Berenice Mendes: Uma figuração mesmo. Mas era um momento muito interessante em que nós estudávamos – lembro bem do Marco Mello, do Maurício Requião. Era essa turma, essa geração. Eu acho que aquilo ali me aproximou muito do cinema, sabe? Me deu aquela primeira cultura. Eu venho de uma família classe média, meus pais funcionários públicos e com muitos filhos, seis e mais três de criação. Nunca faltou nada, nunca sofremos nenhuma carência, mas não tinha grana sobrando, então o cinema era uma coisa de duas ou três vezes por ano. Eles iam administrando. Agora você vai, tem tal lançamento, tem aquele e... Era caro pra gente. Então os cineclubes foram realmente onde eu pude me aproximar do cinema e assistir muita coisa. Desde os *westerns*, ficção científica, os políticos, os... Como é que chama aquele famoso do francês lá, O Caso Dreyfus, e aí vai. Mas o cineclubes me aproximou muito, acho que a partir daquilo ali veio muito ímpeto para fazer o curso, quando a Cinemateca faz o primeiro curso de cinema, que chama o Jean-Claude, o Noilton e o próprio Valêncio. Acho que foi muito a partir do amor ao cinema que eu adquiri como cineclubista. Tinham também as jornadas, Jornada Nacional dos Cineclubes. Eu lembro de uma em Caxias do Sul e ali você discutia cinema, mas discutia sobretudo política, a redemocratização. Era uma coisa que ainda eram tendências, tendências clandestinas abrigadas basicamente dentro do MDB, que era o único... Só tinha Arena e MDB. Então se discutiam táticas de enfrentamento à ditadura. Você tinha os momentos do cinema e da cultura cinematográfica que você discutia, mas, não que fosse uma fachada, aquilo realmente interessava. Tanto o fortalecimento, a expansão do movimento, a operacionalização. Mas muito do tempo era dedicado a organização política em busca do fim da ditadura. Nem se pensava em redemocratização naquele momento. A gente queria o fim da ditadura, a queda dos milicos. Era isso.

Rafael Urban: É muita coisa que tinha. Era muita energia, muitos espaços de debate que você estava participando né Berenice.

Berenice Mendes: Muito, muito, muito, muito. Uma coisa que foi nessa época também, acho que tinha uma sessão, que era a sessão da meia-noite no cine Astor, ali na Voluntários da

Pátria. Era onde seriam exibidos os chamados filmes de arte, então eram basicamente filmes europeus, a cinematografia europeia. Ali a gente viu todo o Fellini, Godard, Truffaut e os italianos, o Neorrealismo... E ali era muito legal também, a gente saía duas horas da manhã, naquele frio de Curitiba incrível, ia pro coffee shop do hotel Iguaçu, onde hoje é o hotel Bourbon, bem na esquina da Murici com a Cândido Lopes. Ali tinha o coffee shop que era o único lugar que ficava aberto, fora o Gato Preto, que daí era outras bandas, outras histórias. E a gente entrava madrugada adentro discutindo cinema, discutindo política. Aquelas sessões da meia-noite também eram muito boas, reunia muita gente, era sempre lotado. Não me lembro quantos lugares tinha o Cine Astor, mas eu acredito que pelo menos trezentos lugares tinham as salas mais antigas. Não era das maiores, mas pelo menos umas trezentas tinha.

Rafael Urban: Berenice, tenho muita curiosidade de ver o *Palavra de Ordem*, do Homero Carvalho, que também fez parte da Geração Cinemateca. Você pode contar do que trata o filme?

Berenice Mendes: Foi a primeira comemoração do 1º de Maio aqui. Filmado na Vila Nossa Senhora da Luz que naquela época era ultra periferia e era um conjunto habitacional isolado, destacado da cidade. Foi bem bacana, eu estive nas filmagens com o Homero. Você conseguiu contato com ele? O Homero Carvalho.

Rafael Urban: O Fernando Severo me colocou em contato com o Homero. Trocamos alguns e-mails. Ele lembrou com carinho do *A classe roqueira*. Sobre o *Palavra de ordem*, escreveu: “foi filme que eu desconstruí, depois de montadinho na ordem”.

Berenice Mendes: O Homero foi o primeiro montador daqui. Antes até do Severo, antes do Merege... Era o Homero que montava naquela *Steenbeck* de só 2 pratos só, da Cinemateca, que era o que a gente tinha acessível. E ali era assim, o que a gente conseguia rodar ele montava, fosse de quem fosse. A gente estava aprendendo tudo e ele era o operador, era o montador. Depois a gente acessou a moviola do Sir Laboratório, que já era uma italiana de 4 pratos e já dava para trabalhar mais confortavelmente, porque na de 2 pratos, que trabalho que era! Eu adorava montar, mas você separar as cenas, limpar as cenas... Até chegar no corte final era muito trabalho. E o Homero tinha essa paciência que precisava ter um montador. Além de todos os atributos como pensador mesmo da montagem, a pessoa tinha que ter muita paciência, porque era um trabalho braçal mesmo, físico. Você tinha que ir cortando, colando,

não ficou bom descola, refaz, remonta, cadê aquele pedacinho, aqueles cinco fotogramas que faltaram, vai pro lixo procurar, remontar... Era trabalhoso para caramba. Mas era bom.

Rafael Urban: Você lembra como você ouviu pela primeira vez da Cinemateca?

Berenice Mendes: A Cinemateca era recente. Ela foi criada em 75 e os cursos ocorrem ali em 79, o primeiro curso né, esse do qual participei. Então ela tinha sessões e também ciclos de dramaturgia. Era cinema japonês, cinema tal, o que era maravilhoso também. A gente estudante, duro pra caramba, mas ali era subsidiado. Era como se fosse um real, três reais o ingresso, então a gente podia frequentar. Eu saí muito cedo da casa dos meus pais, saí antes até que meus irmãos mais velhos. Então eu morava com amigos e depois com a Lu Rufalco ali na Galeria Andrade, no edifício Dona Sinhá, justamente nos fundos da Universidade, na Presidente Faria. E a Cinemateca era muito perto, então era um dos lugares. Eram opções culturais e eram as opções de lazer também que eram acessíveis para a gente, como estudante. Eu não tenho a lembrança de uma primeira vez na Cinemateca. Mas eu tenho a lembrança de assistir aos filmes, a lembrança de conhecer o Chico Alves dos Santos, em especial o Valêncio, mas o Chico Alves dos Santos, que era secretário. São coisas daquela época, você tinha um secretário geral, como o partido comunista, como aquelas coisas. O secretário geral da Cinemateca era o Chico Alves dos Santos, e eu lembro do Chico convidando a mim e a Lu Rufalco pra fazer esse curso. Vai ter um curso, é o primeiro curso, vocês têm que fazer, vocês gostam tanto de cinema, vocês estão sempre aqui e tal... Pra vocês terem uma ideia, se a gente fala que o ingresso era um e cinquenta, três reais, esse curso tinha uma taxa que se não me engano era cento e vinte reais. A gente resolveu fazer e levantou esse dinheiro para se inscrever. O curso seria em julho, férias de inverno. A gente se inscreveu e aí recebemos um convite de amigos para ir passar julho em Salvador. Ficamos muito afim de ir para Salvador, porém a grana que a gente tinha, tinha pago a inscrição do curso. Aí eu e a Lu conversamos, vamos lá, vamos desistir desse curso, vamos para Salvador curtir, ver nossos amigos, vamos lá na Fundação Cultural, na Cinemateca pegar essa grana de volta e vamos falar com o Chico. Aí chegamos lá: Chico, olha, recebemos um convite imperdível, a gente tem que ir... Sim e daí, não vão fazer o curso? Não, não vamos e precisamos do dinheiro de volta. Ele disse assim, ah não... Não, não, não. Não vou devolver o dinheiro. Vocês têm que fazer esse curso, não podem deixar de fazer. Vão outra hora para Salvador, vocês vão agora fazer esse curso. Não devolveu o dinheiro e a gente fez o curso. E aquilo mudou a vida, tanto a minha quanto a da Lu. Ali eu comecei. O curso era para durar um mês, durou três meses, o Noilton Nunes

ficou em Curitiba mais três meses. Era pra rodar um curta, rodamos três curtas. Daí o Chico já estava com um filmado, a gente ajudou a finalizar. E aí foi uma coisa interessante porque todo mundo tinha suas atividades, suas coisas e ninguém podia ir para São Paulo pra finalizar, fazer a mixagem e depois a montagem do negativo, marcação de luz e tal. E eu e a Lu, isso já em novembro, passamos na faculdade e falamos, nós vamos. Aí colocamos embaixo do braço latas e mais latas de quatro curtas. Fomos pra São Paulo e ficamos lá mais três, quatro meses finalizando, de Álamo pra Líder, de Líder pra Revela, que eram os laboratórios da época e nos enfronhando naquele mundo. De certa forma, pra nós complementou o aprendizado que tinha se iniciado com o curso. Porque fomos responsáveis pela finalização desses filmes todos, que foram o “Carta a Fellini”, o “Sensibilize-se”, o “Como Sempre” e o do Chico que é também desse período e tem a ver com a ditadura, sobre a tortura, o “Cicatrizes”. Então esses quatro filmes eu e a Lu finalizamos em São Paulo.

Rafael Urban: Eles todos foram feitos nesse contexto do curso?

Berenice Mendes: Sim. O do Chico não começou, ele já tinha rodado algumas coisas, aí ele concluiu as filmagens logo após o curso até usando os alunos, convidou para participar ali. E aí como eu te disse, quem estava montando, ia montando em série. O Homero Carvalho foi montando todos com assistência de cada um, de cada diretor, ou pretendo diretor ali na época ainda. E aí nos disponibilizamos para fazer a finalização. Pega aqueles Cometa, banco duro e vai as sete horas para São Paulo. A Lu é paulista, então ela tinha irmãs que moravam em São Paulo que podiam abrigar gente, pra não ter despesa, porque não tinha grana pra hospedagem. Aí sim eles foram finalizados pela Fundação Cultural, e a gente que fez esse trabalho. Foi muito bacana, muito bom. Boas lembranças. Porque não era só isso, era isso o dia inteiro e tinha São Paulo, a grande metrópole pra conhecer. Madame Satã...

Rafael Urban: E com aquela idade daquele que vocês tinham naquele momento, né? Ou seja, era o momento perfeito pra isso.

Berenice Mendes: Sim, isso que eu te digo, aqueles lugares fantásticos. Radar Tantã era uma grande boate perto de onde tem aquele Sesc fantástico hoje. O Madame Satã, que era um bar punk maravilhoso. Era um barato, muito legal, muito legal. Então foram imersões paulistanas, e o povo de São Paulo, a Vila Madalena... A Álamo era ali na Vila Madalena, o estúdio de áudio né, todas as produtoras eram ali na Vila Madalena. A do Cláudio Canzi, da Zita Carvalhosa, a do Augusto Sevá com a Isa Castro. A Gira Filmes, dos meninos lá, o Binho,

Tião Maria, tal, do Reinaldo Volpato, enfim, tinham várias. Pelo menos na época, sei lá, quinze ou vinte produtoras ali e a gente circulava, era muito legal. E a coisa do trabalho em si, você fazer, aprender a montar o negativo, fazer a montagem, pista A e B, porque era 16 mm, então todo o cuidado que tinha que ter, descendo aqueles porões do laboratório, sentir aquele cheiro daquela química e ver os copiões na sala de copiões... E a gente muito menina, muito nova, então o pessoal tratava super bem, venham ver, entrem, vamos conhecer. Era muito, muito legal mesmo. Muito bacana.

Rafael Urban: Bere, e como é que foi esse contato com o Bernardet? Ele veio pra dar palestra, ele não ficou pro curso mesmo. Ou não?

Berenice Mendes: Ele deu o modulo introdutório de história do cinema brasileiro. Se não me engano foram os primeiros cinco dias. Ele ficou uma semana aqui, cinco dias de aulas. Ele deu então um panorama do cinema brasileiro, a trajetória do cinema brasileiro. E um pouco de roteiro, introdução ao roteiro, estruturação narrativa, estruturação de um roteiro. O módulo teórico foi o Bernardet que deu. O Bernardet e o Valêncio junto também, os dois ali dialogando, dialogando com o pessoal, mas a titularidade do módulo era do Jean-Claude.

Rafael Urban: Que é alguém que vai escrever anos mais tarde, não sei se você chegou a ler o “Cineastas e imagens do povo”, mas é um livro em que ele vai discutir a relação de quem filma. Qual é a relação, cineasta quase sempre de classe média, classe média alta... Ele vai discutir essas questões no documentário daquela época.

Berenice Mendes: É. Eu gosto muito dele. Acho uma pessoa, uma mente, um cara que se dedicou mesmo a pensar a nossa cultura e as questões do cinema e do audiovisual. Gosto muito dele. Dele, do Arlindo também, gosto muito, mas o Bernardet tenho um carinho todo especial por ele. Quando tentei rodar “O Drama da Fortaleza”, ele ia fazer o papel do [Auguste de] Saint-Hilaire que tinha uma passagem.

Rafael Urban: Ah, jura...

Berenice Mendes: Sim, porque “O drama da Fortaleza” é um romance do Davi Carneiro. Um romance histórico que o Davi Carneiro escreve a partir de uma passagem breve, são dois ou três parágrafos do Saint-Hilaire na sua passagem por aqui.

Rafael Urban: Nos caminhos, né?

Berenice Mendes: Pelos caminhos, pelos Campos Gerais. O Saint-Hilaire passa pela Fazenda Fortaleza e testemunha a história daquela mulher que vivia presa lá. E com todo aquele sabor do texto dele, em três parágrafos você realmente tem um filme, né? E o David Carneiro depois escreve um romance histórico onde ele desenvolve as tramas e dá um belo panorama do Brasil do início do século XIX. Então eu tinha convidado o Bernardet pra fazer o Saint-Hilaire e ele tinha aceitado. Ele veio várias vezes aqui, a gente foi aos Campos Gerais conhecer locações... Isso deve ter sido 88 eu acho. 87 ou 88 mais ou menos. Foi antes do Paulo [Leminski] morrer, o Paulo morreu em 89. O Paulo inclusive deu uma revisada no roteiro. O roteiro da “Fazenda Fortaleza” é do Valêncio Xavier, meu, do Peter Lorenzo e do Paulo Leminski. O Paulo revisou todos os diálogos. E a última versão que eu tenho do roteiro é com diálogos do Leminski. São fantásticos, muito bons, mas eu não consegui rodar esse filme, não deu. Aqui a nossa autofagia paranaense... Daí o azar do Collor e a tragédia da morte do Paulo, tudo embolou naquele momento. Passou o momento, eu não consegui mais rodar esse filme. Quem sabe ainda, não sei. Pensei depois em transformar ele numa grande ópera, às margens do Cânion, que também seria um projeto legal, mas também não... A vida vai levando a gente, daí as coisas... Às vezes têm o seu momento, né? Escapa... Escapou.

Rafael Urban: É... São muitos desejos, né Berenice? Tem esse encontro com o mundo, muitas vezes extraordinário, muitas vezes terrível, doloroso...

Berenice Mendes: A gente costuma chamar de vida, né?

Rafael Urban: A gente usa esse nome aí, onde cabe tudo. Essa tua trajetória começa então no curso, que ainda bem que o Chico, o Chico tem uma participação fundamental aí né?

Berenice Mendes: Fundamental. Tivesse ele devolvido a grana, a gente tinha fumado tudo em Salvador. Isso sem cinema. Decerto ia ser uma advogada, mas eu acho que seria uma advogada combativa também, porque eu nunca advoguei. Me formei, me especializei, tenho credencial da OAB, mas nunca advoguei. Mas nunca deixou de ser fundamental para mim tudo que eu aprendi ali, viu? Na militância cultural, na militância pelo audiovisual e a minha se deu pelo audiovisual. O direito sempre me deu um puta de um suporte, credibilidade das pessoas por conta da segurança com a qual eu sabia do que estava falando. E a gente vive em um país com um milhão de leis e as pessoas não sabem, né? Antigamente tinha o Concine, que era o Conselho Nacional de Cinema. Tinha a Embrafilme, tinha o Concine, que era o conselho que legislava e era para ter a Fundação do Cinema Brasileiro, que não se concretiza

no primeiro momento. E as questões de formação e de memória, que no projeto original de audiovisual do Brasil deveriam ser tratados pela Fundação do Cinema Brasileiro, acabam migrando para um departamento de operações não comerciais da Embrafilme. Então olha que loucura, pelo departamento de operações não comerciais da Empresa Brasileira de Filmes. Anos depois quando tem, o Collor extingue a Embrafilme, e aí quando se cria então a Ancine, se cria a Fundação do Cinema Brasileiro que engloba o CTAV, que é basicamente questões de formação e memória. Nem sei se tem hoje Fundação do Cinema Brasileiro, acho que não tem mais, né?

Rafael Urban: Com esse nome não, não sei qual é o desdobramento disso hoje.

Berenice Mendes: Mas ela chegou a existir ou o Collor extinguiu também ou ela foi implantada depois e eu não me recordo agora. Teria que rever essas coisas aí, mas tinha um planejamento, sabe, o cinema no Brasil. Desde o INCE do Humberto Mauro; que ele que cria junto com os diplomatas, que a diplomacia brasileira, a boa diplomacia brasileira sempre teve muito apreço pelo cinema. E o cinema também sempre se prestou muito a mostrar o país, então é um instrumento de diplomacia. Criam um primeiro serviço nacional de cinema e depois o INC que era o Instituto Nacional de Cinema. E ali começam a ser gestadas o planejamento pra uma indústria de cinema no Brasil. Que seria no primeiro momento a Embrafilme, cinema, a Fundação do Cinema Brasileiro e o Concine regulando o mercado. Aí quando vem o Collor em 1990, extingue tudo, toda a estrutura e a infraestrutura de produção cultural no país. Não apenas a Embrafilme, como Funarte, como uma série de coisas que eu particularmente hoje, depois de ter vivido aquela tragédia, que para mim foi uma tragédia na vida, porque eu estava a vinte dias de começar a filmar “O Drama da Fortaleza” quando a Embrafilme é extinta. E isso depois de, eu pedi seis meses da morte do Paulo e que eu estava grávida e perdi a criança, então é um momento muito complicado da minha vida... Eu reúno forças sei lá da onde para ir fazer um filme, sei lá da onde não, porque era o cinema, era o que me movia mesmo. Começo e daí é cronograma do filme, eu ia começar a filmar no final de março, começo de abril, que eu queria a luz do outono. Então eu marquei pra isso, o Collor assume e dia 9 de março ele extingue a Embrafilme. Apesar de toda essa tragédia que eu vivi naquele momento, para mim foi uma tragédia, me tirou completamente o chão... Eu acho que foi melhor do que está acontecendo hoje. Sabe, porque ali realmente extinguiu. Então você teve a luta para reconstruir, levou dez anos pra reconstruir. E hoje os caras estão manipulando, estão sucateando, estão aviltando. É pior eu acho essa estratégia.

Rafael Urban: Fingem que tem uma normalidade. Tem um fingimento de que continua. As pessoas estão numa fila. Eu estou nessa fila com um projeto de longa, qual é a perspectiva real de ser realizado...?

Berenice Mendes: Pois é... Eu acho pior até, sabe...

Rafael Urban: Então, ainda que essa dor tenha sido terrível, é uma dor que vem numa paulada assim, né? Tipo: Não vai ter.

Berenice Mendes: É uma paulada. Vamos nos reunir, vamos dar um jeito. É muito complicado, porque quando dança a infraestrutura, dança a possibilidade de articulação. Como agora, as pessoas ficam sem grana, então como é que você vai reunir as pessoas, como é que você vai circular? Esse país é muito grande, eu hoje já acho que tinha, claro que isso é nesse contexto que a gente está vivendo, acho que talvez o caminho fosse ou dividir esse país, e eu digo desde já que eu queria morar no Nordeste. Era para lá que eu queria ir, esse Brasil de lá que eu quero. Mas ao menos eu acho que não é possível, é ingovernável. Não tem como acabar com a corrupção, com um país que tem uma cidadezinha lá no meio, você só chega de avião caro pra caralho, e que concentra todos os larápios, entendeu? E onde o dinheiro que você produz aqui, aí onde você tá, vai 100% para lá. E de lá os caras ficam com 60%, devolvem 40% para o Estado, que fica com 30% e devolve 10% pro município. É impossível isso, é uma loucura. 60, 50% ficar em Brasília, ficar no plano Federal, naquela loucura, onde é completamente roubado. Eu acho ingovernável o Brasil que nós vivemos hoje. Eu hoje acho que uma grande causa seria mudar o regime federativo, no mínimo, no mínimo. Se não fosse para dividir realmente o país, eu acho que a Amazônia tinha que ser internacionalizada sim. Tinha que ter os soldados da ONU fazendo a fronteira, cercando a fronteira inteira pra não entrar ninguém. Acho que é da humanidade mesmo. Sabe, foda-se se é nosso. É nosso o caralho. Está desmatando, tá fodendo com o planeta inteiro. Desculpa, eu me animo às vezes...

Rafael Urban: Não, imagina. É um momento que a gente está assim à flor da pele, porque para a tua geração e para essa geração dos meus primos que é anterior ainda, é muito dolorido ver todas essas conquistas...

Berenice Mendes: Deus, meu Deus... É uma tristeza, uma tristeza ver esse retrocesso de costumes. Tudo, tudo. Ver as pessoas imbecilizadas, acreditando em cada coisa, que você diz,

meu Deus, a história da pós verdade. Eu fiz um doutorado que eu não concluí, como o ministro lá diz, mas ele diz que ele fez o doutorado. Eu a mesma coisa, eu fiz o doutorado na Unicamp, cultura audiovisual e mídia. Quando eu terminei os créditos, tanto o meu orientador quanto eu fui chamada para TV, para o Rio de Janeiro e o Adilson Ruiz que era o meu orientador, foi chamado para assessorar o Silvio Da-Rin, que era o secretário do audiovisual. E aí eu fiquei sem orientador e com o desafio da TV, e o tempo foi passando e acabei não escrevendo, apesar de estar com todo o projeto estruturado. Que era sobre a regionalização da produção na televisão e a entrada da TV digital. Que eu adorei e não consegui concluir. Daí o tempo foi passando ali no Rio de Janeiro e eu não consegui voltar a esse doutorado, mas aí surgiu a possibilidade de fazer um MBA na UFF, e eu fiz. Era TV digital e novas mídias de comunicação. E foi muito interessante, porque o MBA é uma coisa mais rápida do que o doutorado e também mais prático, eu achei que tinha mais a ver com o que eu estava fazendo naquele momento, que era TV. E eu adoro estudar, gosto muito mesmo, não consigo ficar muito tempo sem estudar. Ali teve uma possibilidade de reflexão sobre uma série de coisas e a gente também tinha um contato muito grande com o pessoal da comunicação da UFRJ.

Rafael Urban: Da ECO.

Berenice Mendes: Isso, ECO. Foi ali o surgimento da Mídia Ninja, que foram aqueles momentos para ocupar a Cinelândia, e a gente tinha possibilidade de discutir essa questão da pós verdade. “Não existe verdade, cada um tem uma sua visão.” Então se não tem verdade, qualquer coisa pode prevalecer. E as pessoas vão acreditando nessas loucuras que a gente tá vendo. Tem os caras lá da produtora gaúcha, que está fazendo filmes da história do Brasil revisionistas. A verdade é a verdade. A verdade histórica é a verdade histórica, não tem como relativizar isso. As coisas têm registros históricos, registros científicos. Isso para mim é uma das coisas mais angustiantes. Porque assim, a roubalheira, o Brasil é tão rico, tão dilapidando, mas faz 500 anos que roubam o Brasil. A política também, uma hora você muda, esses caras caem, é um pêndulo, uma hora vai para lá, para cá. Uma hora muda. Agora, essa mentalidade do povo, esse desinrustimento, dessa carece, dessa calhordice, desse preconceito contra pobre. Nem sei como dizer essa coisa dos costumes evangélicos contra o aborto, contra não sei o que, homofobia, o racismo... Isso é um horror, é muito dolorido. E isso a gente tinha conseguido ultrapassar tudo. É demais, é de pirar.

Rafael Urban: Sim, sem dúvida. Isso que você falou do exemplo de que isso chega no cinema, nesses filmes “Entre armas e livros”. É uma loucura. Isso tem quase 10 milhões de

visualizações no Youtube, esse longa que mais circulou desse grupo. É muito, muito louco isso. Berenice eu queria te fazer umas perguntas específicas do *Atenção realidade* e do *A classe roqueira*.

Berenice Mendes: Pode mandar...

Rafael Urban: No *Atenção realidade* está lá, Lu, Chico, Valêncio, Merege, você, o Homero... Todo mundo aparece nos créditos, que são aqueles créditos divertidíssimos.

Berenice Mendes: São. Com a torre, né? Com a torre da programação, com seu Paulo trocando, não é? Na rua XV.

Rafael Urban: Isso era programação da Cinemateca?

Berenice Mendes: Não. Era programação da cidade, dos teatros, dos cinemas, dos circos. Era uma torre de programação que tinha bem entre a Murici e a Marechal, na XV. Tinha aquela torre e ali ficava a programação cultural da cidade. E aí a gente usou aquilo ali para fazer os créditos do “Atenção”.

Rafael Urban: Que legal. Como é que era esse processo de criação, com um grupo tão grande, como é que se definiu por um filme ou por um...

Berenice Mendes: Na realidade era um exercício do curso. Então tinha alguns consensos, né? O consenso é, ainda que não fosse um documentário clássico, não seria de ficção e mostraria a cidade. Era Curitiba que a gente queria mostrar. Apesar de que tem uma cena de ficção ali que é a história dos mendigos no lixão da Caximba.

Rafael Urban: Banquete dos mendigos...

Berenice Mendes: O banquete dos mendigos. Tudo eram provocações políticas, eram críticas muito ingênuas, mas que a gente queria fazer. Aquele serviço de banquete foi emprestado do Country Club. A gente pegou os talheres, as louças, os cristais todos do Country Club e montou aquele banquete dentro de um lixão.

Rafael Urban: Conseguiram isso porque alguns de vocês era sócio do Country? Como é que consegue um banquete do Country Club?

Berenice Mendes: Olha, naquele momento, era um momento que não existiam leis de incentivo ou nada disso. Então havia patrocínio direto, como a gente chamava, né? E eu não me lembro quem era da produção, era Lu, eu não me lembro mais quem. Eu sei que a Lu sempre foi produtora, sempre se colocou como produtora, então com certeza ela era uma das produtoras. Simplesmente iam e pediam, levava uma carta que a gente estava fazendo filme no curso da Cinemateca, uma carta de apresentação da Cinemateca, da Fundação Cultural e pedia aquilo emprestado. Óbvio que não se dizia que ia se montar aquilo num lixão. E também não sei se a gente teve a perspicácia ou não de pôr o agradecimento ao Country Club. Se a gente tivesse colocado, seria uma pista pra hoje isso ser detectado. Era tudo muito difícil. Os créditos eram feitos com letra set, então a trucagem era a coisa mais cara do filme. Porque tinha que fazer o tipo contra tipo e tal. Era difícil e caro fazer. Então, por que os nomes de realizadores sempre são curtos, normalmente são dois nomes? Ninguém vai pôr o nome inteiro porque era muito caro escrever tudo aquilo. Então você já reduzia até teu nome.

Rafael Urban: Você falava antes de ter algumas ideias que era um consenso nesse grupo, né?

Berenice Mendes: Sim, era isso. Eu acho que o *Atenção realidade*, realmente parte como um estudo, um exercício, e eu não me recorde de ele ter cenas escritas, de ter roteiro escrito. Eu acho que tinha cenas, a decisão, vamos fazer um banquete lá. Vamos fazer uma banda de garagem, então quem conhece, vai e tal. Os letrados vamos fazer com o seu Paulo, na torre da XV. Eu não me lembro dele ter um roteiro. Ele foi o primeiro dos filmes que nós fizemos. O primeiro, primeiro mesmo. Então foi aquela coisa que os meninos estavam aprendendo a manusear a Câmera, o Noilton Nunes estava junto. O Peninha estava aprendendo a manusear o Nagra. O técnico de som, que eu acho que era o baiano, não me lembro do nome dele agora, a gente chamava de baiano, era quem estava junto. Então realmente eram exercícios que a gente saía, chegava lá a cada dia, o que que nós vamos filmar hoje? Vamos fazer isso, vamos fazer tal cena. E aí estávamos experimentando tudo. Inclusive a produção, a direção, tudo era, realmente aquele foi um filme coletivo. Não me recorde dele ter um roteiro linear, estruturado, escrito. Acho que as coisas iam sendo decididas, realmente uma ideia na cabeça e uma câmera na mão. Esse foi bem assim mesmo. Os outros já não. O *Sensibilize-se* já era um documentário sobre o Guido Viaro, então identificou-se, conversou-se muito com o filho dele, o Constantino. Constantino deu as dicas daquela família, aquela senhora de Santa Felicidade, enfim, daí tinha toda a obra dele para filmar. Ali sim a gente seguiu, digamos, mais regras,

mas o *Atenção realidade* foi realmente experimental. Tanto que ele não era um documentário, não era uma ficção, era o que se chamava de filme experimental.

Rafael Urban: Sim, sim. Essa cena do lixão, não sei se você lembra, mas tem um personagem que é meio personagem “tipo”, né? Que é um personagem que representa uma pessoa do poder, um burguês. Algo que aparece no filme, não sei se você chegou a ver o *Ukamau*, do Jorge Sanjinés, boliviano. Esse é um filme um pouco anterior, de 1966, mas que tem esse personagem que representa o senhor feudal. No *Ukamau*, que também é um filme coletivo, esse personagem vem num cavalo, como uma ameaça... Então esse personagem que vocês criaram ali me lembrou desse...

Berenice Mendes: É, e esse cara era muito engraçado, era o Dirceu, Dirceu de Brito acho, não me lembro do que, era três nomes que ele tinha. Ele fazia questão de ser chamado pelos três nomes. Era um empresário. Eu não sei por que ou através de quem, que ele se aproximou da Cinemateca e ele chegou a ser membro da ABD que a gente criou ali na sequência. Teve um breve momento que a ABD, inclusive, foi instalada dentro de um imóvel dele, que era na Presidente Faria com a Amintas de Barros, onde acho que é a Bicletaria. Só que em cima. A ABD chegou a ser sediada ali. Aquele imóvel era do Dirceu Guimarães Britto. Lembrei agora o nome do cara, Dirceu Guimarães Britto.

Rafael Urban: E ele fazia um pouco ele mesmo, a tradição do...

Berenice Mendes: Sim... Ele fazia, era ele, todo de terno. Não me lembro se ele está de cartola ou não. Não lembro direito, mas faz tanto tempo que eu não vejo o *Atenção realidade*. Muitas décadas pra falar a verdade.

Rafael Urban: E como foi a gravação dessa cena? Esse lixão não era Caximba na época, era outro lixão né?

Berenice Mendes: Era. Que hoje o Caximba é desativado, né? Eu acho que era o lixão da Caximba, na Lamenha Pequena. Era o lixão daquele momento de Curitiba. Meu Deus, era horrível filmar aquilo, ter que se controlar, o cheiro e tudo. Foi difícil filmar aquilo. Por mais que fossem cenas assim, era bem angustiante filmar aquilo.

Rafael Urban: Como é que foi a relação com aquelas pessoas que participaram, eram pessoas que trabalhavam no lixão mesmo? Quem são esses personagens?

Berenice Mendes: Que moravam ali. Moravam ali e a gente convidou que viessem. É como eu te digo, foi tudo muito experimental e... Gozado, porque eu tenho uma visão mais realmente de pôr em cena. Então a produção era para mim, era aquela coisa, produção precisa de pessoas. Enfim, eu lembro que eram pessoas que trabalhavam e que moravam, não sei se eles moravam no lixão ou se eles montavam tendas ali para se abrigar e ficar esperando que os caminhões chegassem para eles revolverem o lixo, mas eram pessoas que no mínimo viviam do lixo. E para eles acho que foi divertido, foi curioso, aquela coisa. Tinha, eu acho que, não me lembro se a história das joias, dos banquetes, das bonecas das coisas, aquilo ali também tinha muito a ver um pouco com o Peter Lorenzo. O Peter naquela época estava trabalhando fotografia também, muito com esse tipo de, como é que eu posso dizer, uma vertente quase que, não é de um humor negro, mas enfim, ele trabalhava muito com aquilo. Então eu não sei, sinceramente não sei de onde veio toda aquela loucura ali, mas a gente achava que estava fazendo uma crítica social também e mostrando...

Rafael Urban: Alienação dos jovens né, tem essa coisa da boate. Uma música do Anísio tocando, dos sonhos que se vão. Não sei se era o momento anistia que estava indo embora, que não estava dando tão certo quanto o desejado.

Berenice Mendes: Não. Eu acho que anistia, ali é 79, é bem o ano que vem anistia. Então não sei, a história da boate que era o Flash, era a Boate Flash ali na Brigadeiro Franco, que era uma boate muito legal. Você tinha naquele momento em Curitiba acho que, isso falando sempre da classe média, umas 3 boates. Uma ali na Sete de Setembro, que era da burguesia, dos mais velhos e tal; uma gay e a Flash que era mais jovem. A gay era a Bela Época, que depois virou Época, que depois foi seguindo e teve longa vida. E o Flash era da moçada, era muito ligado então à gente jovem, era muito rock'n'roll, drogas e sexo. Era isso mesmo.

Berenice Mendes: Mas eu falo da anistia porque tem uma cena, não sei se você vai lembrar, mas no lixão tem uma revista que é filmada em primeiro plano, que é uma revista *Veja* de 78, um pouco anterior. No meio do lixo tem um plano fechado de uma revista *Veja* escrito anistia na capa. Mas a percepção que vocês tinham naquele momento é de que a anistia era algo muito bom assim, que ela ia funcionar, que ela ia...

Berenice Mendes: Precisava acontecer. Era a possibilidade das lideranças de esquerda que tinham sido expulsas do país voltarem e auxiliarem esse processo de fim da ditadura. Que anistia, ela acontece como, digamos, o último ato da ditadura, ainda é concedida. E a gente

não entendia, hoje eu entendo o quanto foi manipulado e o quanto essa anistia aconteceu sob o controle da ditadura. Quando se diz, uma anistia ampla geral irrestrita, nós abrimos mão de punir os torturadores. E isso a gente tá vendo as consequências agora com esse louco defendendo o Ustra, defendendo a tortura, defendendo a ditadura, negando a ditadura e tal. Mas naquela época não tinha maturidade, possibilidade de entender isso. Então a gente ansiava tremendamente. Quando a gente termina aquele processo de finalização dos filmes que eu falei no início, lá em São Paulo, a gente vai mostrar esses filmes na jornada em Salvador, em setembro do ano seguinte...

Rafael Urban: De 1980.

Berencie Mendes: De 1980. Inclusive foi uma coisa super, causamos em Salvador porque chegou Curitiba, Paraná com quatro filmes. Nunca ia filme lá porque não era, digamos assim, não é o tipo de evento do Sylvio Back e nem do Sérgio Bianchi, que eram os dois “únicos” realizadores daqui, mas que não moravam aqui... Então chega a gente lá com quatro filmes e causamos em Salvador. E quando termina a Jornada, a gente embarca numa viagem, numa balada, digamos assim, daquele momento e fomos para Recife, onde estava chegando o Arraes. O Miguel Arraes. E vimos a chegada do Miguel Arraes lá, que foi filmado também, tem o filme. Então aquele momento era o momento de uma expectativa imensa. A chegada do Arraes no Recife reuniu milhões de pessoas. Quase como aqueles galo da madrugada. Reuniu muita gente. E assim foi com o Brizola, assim foi com vários. Porque ansiava-se que as lideranças de esquerda voltassem ao Brasil, para você ter possibilidade de dar sequência ao o processo de redemocratização. Mas voltando a cena do lixão, eu hoje, ouvindo você falar, eu talvez pense que o que a gente queria ali talvez dizer, é que a anistia era necessária para que pessoas como aquelas também tivessem direito aquele luxo. Me vem hoje à cabeça que, talvez de um modo canhestro com a gente ali principiante, absolutamente principiante, sem domínio da linguagem, mas talvez fosse mais por aí. Não que a gente não acreditasse. O que a gente queria era que todo mundo pudesse, como é que a gente dizia, tinha uma coisa que a gente dizia muito na faculdade de Direito, era justiça e alegria para todos, uma coisa assim. Talvez fosse mais por aí.

Rafael Urban: De toda maneira, o *Atenção realidade* é um filme bem interessante, você falou disso, que o ponto de partida de vocês era um documentário mais livre. E realmente ele é muito interessante, ele experimenta, né?

Berenice Mendes: É, experimental. A gente estava realmente experimentando possibilidades de captação, de narrativa, de produção, de tudo. Porque ali foi onde mais ou menos a gente acabou definindo cada um os seus papéis. Quem foi para montagem, quem foi para o som, quem ficou na câmera, quem, enfim, eu fui mais para o que era coisa da liderança, mais para direção mesmo. Foi ali que foi se definindo. Mas o *Atenção realidade* é o princípio do princípio do princípio. É a primeira coisa que a gente faz. Ainda tutorados pelos professores ali no caso, pelo Noilton, pelo Baiano, pelo Valêncio...

Rafael Urban: E pra você já se configurava claramente esse lugar de direção, você já sentia nesse lugar de organizando essa cena que você falava...

Berenice Mendes: Era o que eu gostava. Era o que me atraía. Os equipamentos eram muito pesados naquela época. Mesmo uma Reflex 16mm blimpada, acho que tinha 15 kg, 12 kg, e com o Piloton junto com o Nagra ainda... O Nagra não era nem um Nagra com cristal, que sincronizava com o batimento da câmera, ele era com o Piloton. Então era ligado um cabo da câmera ao Nagra. E já era um equipamento mais leve, porque as câmeras 35 então, caramba, aquilo era mais de 30 kg. Era uma coisa que pra gente mulher, era muito difícil. Você podia mexer na câmera quando ela tivesse no tripé, mas impossível pensar em fazer câmera na mão. Mesmo depois quando vem as Éclair francesas que são bem mais leves, mas ainda assim, bem mais leve 8 kg, 7 kg. Então era complicado. Enfim, pra mim, acho que o meu modo de ser, a minha personalidade mesmo, sempre foi uma personalidade de comando e liderança, liderando o movimento estudantil, então meio que naturalmente era aquilo. E o que me interessava era ter a visão geral. Definia o enquadramento com os câmeras, enfim, fazendo trabalho de direção, mas o que eu gostava mesmo era de pôr em cena. Era isso que eu gostava...

Rafael Urban: Bere, você faz vários trabalhos nesses anos seguintes, mas em setembro de 85 você vai fazer um filme central. Do período e inclusive do cinema brasileiro daquele momento, um filme que foi muito visto, muito debatido. E em 90 você escreve para a revista *Nicolau* um depoimento sobre a experiência do *A classe roqueira*. Você diz assim: “A imprensa apresentava imagens fortes, de alguma coisa que eu não conhecia. Amigos jornalistas iam ao Sudoeste e voltavam confirmando a dramaticidade de uma situação imprevista pelo sistema, ou melhor, fora do controle institucional.” Como é que você estava se sentindo nesse momento, o que que era isso que estava acontecendo?

Berenice Mendes: Eram as imagens das pessoas morando em lonas pretas às margens das estradas. Muitas pessoas. Com frio, chuva, famílias inteiras com crianças em lonas pretas nas margens das estradas. Como eu faço aquele grande panorâmica [que abre o filme]. Começaram a aparecer fotos daquilo. E a gente começou a ouvir... E eu não sei, acho que assim é a história do Paraná. A questão da terra é central, né? Eu já tinha estudado muito para fazer o Londrina, todo o processo de ocupação do estado e ali o próprio “Drama da Fortaleza”. À sua época, Tibagi que é a Terra da minha mãe, dos meus ancestrais e tal. Tibagi era a última fronteira de civilização. Durante muito tempo de Tibagi para lá, pro Oeste, tudo era floresta. Então eu tinha estudado esse momento já, tinha estudado a colonização do norte velho, do norte novo quando fui fazer “Londrina”. Quer dizer, toda a deflorestação daquele momento e... Que foi rapidíssima. Eu fiz o documentário sobre Londrina por ocasião dos cinquenta anos da cidade. Que a cidade já estava com sei lá, trezentas, quatrocentas mil pessoas, e já era aquela mesa que é hoje, né? Sem árvore nenhuma, com poucas reservas, no máximo. E aí começa essa situação no Sudoeste, no Oeste, que foi posterior ainda a deflorestação, o desmatamento dessa parte do Paraná. E que eu já havia lido também que era muito interessante, que foi a passagem da Coluna Prestes por lá. A questão da erva mate... E eu fui muito ligada, mesmo quando eu fiz direito, tinha direito agrário ainda, era uma coisa que a gente estudava. Eu lembro que eu tive alguns embates com o professor de direito agrário por conta de uma defesa que eu fazia de reforma agrária e que os caras não queriam nem discutir isso. Achava que a gente era um bando de pirralho e que isso eram coisas que não teriam que ser discutidas, eram coisas para terroristas. Pra mim ficou muito claro que o que estava havendo era não apenas uma expulsão de pessoas do campo pela concentração da propriedade da terra e a expansão das famílias.

Então quer dizer, concentra terra, a pessoa fica com aquele pequeno sítio. Um, dois, três, quatro filhos casam, têm seus filhos. A terra não é suficiente pra prover todos, então aquelas pessoas estavam sendo expulsas, mas elas não queriam sair daqui. Muitas delas já eram filhos de gente que veio do Rio Grande do Sul, então eles queriam continuar vivendo no Paraná. E o Paraná com muitos latifúndios improdutivos, com muita terra reserva de mercado, terra de banco, terra de grandes latifundiários que é terra de famílias... Por exemplo, eu era amiga da Sandra Werneck, à época mulher do Sílvio Da-Rin, documentarista também. A Sandra é de uma família quatrocentona do Paraná que tinha à época, não sei se tem hoje, uma enorme de uma fazenda de dois, três mil hectares ali na região de Palmas...

Berenice Mendes (continua): E essas coisas iam me sensibilizando. E aconteceu uma coisa Rafael, que viabilizou essa filmagem que era o seguinte: O Concine tinha criado, até por conta da gente, das ABDs... Tinha criado um sistema que era assim. Tinha a lei de obrigatoriedade de exibição do curta-metragem junto com o longa estrangeiro. O curta que fosse exibido levava 5% da renda do longa. Só que isso propiciava uma enorme de uma sacanagem porque os exibidores não queriam abrir mão dessa renda. Imagine 5% da renda do E.T., por exemplo. Era uma puta grana. Então o que que os caras faziam? Eles faziam aqueles filmes “A Bandeira Nacional”. Dez minutos um poema sobre a bandeira nacional e a bandeira tremulando. A hora que isso passava, entrava antes do E.T. As pessoas rasgavam as cadeiras, pulavam, odiavam e o curta-metragem estava ficando com uma péssima imagem. Então a gente propôs lá no Concine, que era o órgão legislador, que não houvesse mais esse repasse dos 5%, mas sim um rodízio de filmes nacionais que se habilitariam como que num concurso. Então hoje em dia eles seriam licenciados. Eles seriam licenciados e o realizador ganharia um prêmio fixo por aquilo. E eu tinha acabado de licenciar um dos filmes, de ser premiado como a gente chamava à época, um dos meus curtas. E a gente ganhava o que seria um bom prêmio, a gente ganhava o que seria hoje por exemplo uns vinte mil reais em dinheiro. Uns vinte, vinte e cinco mil, até era uma bela grana. E ganhava mais dez latas de negativos 35 colorido, que aí eu troquei por 16 para multiplicar o tempo. Então eu tinha esses negativos e a gente tinha essa grana nessa época. E quando começa a surgir aquilo, aquelas imagens, aquelas matérias, eu digo: Ah, vamos embora, vamos filmar isso daí. Montamos a equipe e partimos lá para o sudoeste, também atrás do movimento. Eles se locomoviam, porque tentavam ir nas cidades falar com os prefeitos, agitar... E aí voltavam para os acampamentos e a gente foi ficando e entrando. A grana era uma bela grana como prêmio, mas não era uma puta grana para produção. Então a gente tinha que economizar porque o dinheiro seria usado no processo industrial da produção. Então a gente pedia apoio para os Sindicatos de Trabalhadores Rurais, dormíamos nos sindicatos. Era todo um outro esquema de produção que hoje seria absolutamente, hoje é muito difícil assim talvez. Eram quase que produções de guerrilha, como a gente chamava, sabe? Filme de guerrilha, você vai com o que você tem.

Rafael Urban: Você diz nesse mesmo depoimento que a precariedade da produção de vocês, inclusive, guardadas as devidas proporções, assemelhava-se a dos Sem Terra, em algumas...

Berenice Mendes: Sim, exatamente por isso. Porque a gente ali estava comendo igual a eles, dormindo no chão igual a eles. E que era o que eles estavam fazendo, eles foram à luta,

resolveram sair da invisibilidade, da angústia de quem estava confinado lá com o pai, mãe, avó, famílias inteiras em pequenos pedaços e foram mostrar a cara e dizer que queriam terra. E a gente queria filme. Era mais ou menos isso. E a gente sempre foi muito acolhido, era um momento onde haviam outras relações, sabe? Isso que a gente falava a pouco de valores... Eles não tinham nenhuma dúvida de que a gente estava ali para mostrar da melhor forma possível o movimento deles. Não tinham dúvida e sabiam que não era TV, sabiam que era cinema, sabiam que o cinema era uma coisa diferente da TV. A TV sempre aquela coisa, uma notícia assim... Por mais que a gente ainda tinha também imbuído, hoje eu me questiono. Hoje se eu fosse fazer aquele filme, eu não botaria aquele fazendeiro porra nenhuma. O Abdala, sei lá como é que era o nome do cara.

Rafael Urban: Kit Abdala.

Berenice Mendes: Kid Abdala, Kit Abdala, isso. Mas naquele momento a gente ainda achava que eticamente seria bom ter pelo menos uma fala. Porque também é tão desigual o poder, que bastava um ali falar pra representar sua classe como de fato é. Mas hoje em dia, por exemplo, eu já não, eu prescindiria daquele depoimento, tomaria partido 100%. Não que eu não tomasse partido deles, mas eu digo narrativamente.

Rafael Urban: Bem, primeiro ele mesmo entregou para vocês um plano, pelo que eu entendi foi ele que sugeriu aquele plano com o capataz, que é um homem negro segurando um cavalo ao fundo. É correta essa informação? É ele que...

Berenice Mendes: Eu acho que não, acho que eu sugeri, eu falei que seria bonito. Eu meio que adulei ele, que aquilo era tão bonito, estava tão lindo, se ele não tinha um cavalo bonito branco para deixar ali... E ele vaidoso pra caramba, foi meio induzido, sabe? Foi meio adulado, tipo, é assim ó, vai ficar desse jeito, põe alguém lá, para mostrar para ele como ia fazer... E aí ele, o senhor vai ficar assim, está bom para o senhor, é legal assim? “Não, é, assim, tá bonito né, ó, mostra tudo, aqui o redondel, não sei o quê...” Foi bem induzido, digamos assim.

Rafael Urban: Entendi, entendi. Porque é um plano muito potente. Esse senhor claramente, esse senhor...

Berenice Mendes: Latifundiário.

Rafael Urban: Latifundiário. Com aquelas cercas infinitas que a gente perde de vista.

Berenice Mendes: Falando que é a favor da reforma agrária, né?

Rafael Urban: Sim. Desde que não desordenada...

Berenice Mendes: Com tecnologia, com apoio. Muito cínico. Eu acho que ele acaba fazendo ali o contraponto. E o pior é que essa continua sendo a mentalidade até hoje das elites brasileiras. É exatamente a mesma coisa, não evoluíram nada. Nada, nada, nada. Você fala com qualquer bolsonarista, é isso mesmo que eles pensam, pobre tem que trabalhar pra gente e se submeter ao que a gente dá.

Rafael Urban: É, claramente o discurso dele é cheio de *fake News*, né? Se a gente escutasse hoje que são esses caras que querem vender as terras e são esses com dinheiro estrangeiro... A narrativa dele é muito parecida do que a gente tem hoje com *fake News* bolsominions.

Berenice Mendes: É verdade... Incrível, eu não tinha pensado sobre esse aspecto, mas é mesmo. As pré fake News.

Rafael Urban: Até o Mazza escreve a época, não sei se você lembra desse texto, mas o Mazza diz que, ele se colocasse um chapéu em forma de triângulo e uma cruz, era o *Ku Klux Klan*.

Berenice Mendes: Eu não me lembro do Mazza falar isso...

Rafael Urban: O Mazza escreve isso no jornal...

Berenice Mendes: O Mazza fez um texto muito interessante que ele fala disso, da potência dos agricultores, que você vê que é gente rígida e que a gente tá... Que é a mesma coisa que eu falo dos presos, nós estamos jogando fora o melhor da nossa população, as pessoas mais resistentes. E que é a mesma coisa que nós estamos fazendo com as nossas matas. Quando você vai ver, por exemplo, as florestas... Seja o processo que já aconteceu no Paraná e agora está acontecendo no restante, a madeira boa de lei, aquela que poderia ser matriz pra própria floresta, eles cortam e deixam as coisas minguadas. Aí você vê hoje pinheiros que são umas coisas fininhas, deformadas. É a mesma coisa que está se fazendo com a população; eugenia, um processo maluco, suicida mesmo da... Não sei se é do povo brasileiro, da espécie humana,

sabe? Eu meio que hoje pensando na coisa do plástico... Eu acho que é a espécie humana mesmo, não sei. Qual animal... Esses tempos eu observei aqui, no jardim da minha casa tem um pinheiro e tinha uma casa de João-de-Barro. Daí na ventania caiu uma parte da casa. Mas ficou uma parte ainda. Aí agora, nos últimos quinze dias eles remontaram, reformaram a casa. Eles reconstruíram a parte que tinha quebrado e refizeram a casa. E cada dia indo ali, o passarinho pegando, levava o barro molhado e a passarinha assobiando e ia pondo... Coisa mais linda do mundo. Todas as espécies cuidam dos seus e dos seus habitats, sabe? E a nossa espécie humana está destruindo, o que que ela pensa, que vai viver onde? Será que ela pensa...

Berenice Mendes (continua): O Cicero Bley é um ambientalista das antigas e um cara que se especializou na questão do lixo urbano, de reciclagem. Teve usinas de lixo aqui e tal. O Cicero diz que a humanidade se tornou, nós somos *energívoros*, né, nós nos tornamos *energívoros*. Nós não acatamos mais a noite e o dia, nós queremos luz o tempo todo. Então as cidades são grandes centros de aglomeração, aglomerados urbanos. Que você tem que estar iluminado o tempo todo, as pessoas dependem para ir para sua casa, do elevador, para ter não sei o que... Não tem luz do sol, então tem que ter... Só que independente da matriz energética, são coisas que podem falhar a qualquer momento. E aí a gente desaprendeu de viver conforme os ciclos naturais. Da luz do dia, do frio, do vento. A hora que tá quente a gente quer o ar-condicionado, a hora que está frio você quer o aquecedor. Nós somos completamente dependentes da energia e não conseguimos mais viver com os ciclos naturais. Eu acho que é muito uma mentalidade da elite brasileira, de só se importar consigo mesmo e o resto é o resto mesmo.

Rafael Urban: É... Inclusive depois do Kit, é interessante na montagem porque vocês vão para aquela sequência do carro. É um ponto de vista do passageiro ou do motorista e que é abordado por um grupo de agricultores que vão explicar, vão entregar um panfleto e vão dar aquele texto, que é um texto pacífico assim: Olha, a gente está aqui fazendo nosso movimento... Que é o que o Mazza ressaltava nessa crítica que você fala que é tão espirituosa, que ele fala, poxa, pintam como diabo o Sem Terra, mas o filme tem essa capacidade de apresentar um movimento como pacífico, que checa se as armas estão entrando ou não no acampamento.

Berenice Mendes: Na realidade eles faziam, a gente estava filmando e observava que eles estavam fazendo aquela panfletagem, parando, explicando... E aí a gente pede então para que eles façam pra gente. E as armas do mesmo jeito, tinha um controle muito rígido, eles faziam

um controle muito rígido na entrada das pessoas nos acampamentos para ver se não estava armado. E aí a gente pede também para filmar aquilo. Quer dizer, aqueles momentos ali não são cinema realidade porque a gente pediu para que fosse feito, mas eram coisas que eles estavam fazendo assim o tempo todo.

Rafael Urban: Nessa cena por exemplo em que ele vai entregar o panfleto... Ali claramente tem uma encenação. Olha, a gente vai chegar com a câmera aqui, daí você aborda na janela... Você pode me contar como é que se dava essa relação na tomada ali mesmo, o que vocês pediam, o que vocês conversavam? Te lembrando então, nessa cena que chega o carro e ele vai entregar um folheto. Ele diz assim: “Bom dia companheiro! Aqui nós temos um folheto, um alerta, um relato do nosso movimento. Um movimento pacífico”.

Berenice Mendes: Isso... A gente ficou ali, sei lá, oito, dez dias filmando e a gente tinha livre trânsito. Que não era para todo mundo, não era tão franqueado. Mas nós estávamos com livre trânsito ao ponto de poder perceber todas essas atividades da organização, de como eles estavam se organizando. E aí então eu chegava e pedia. Tinha sempre alguém, porque eram acampamentos em locais distantes, às vezes quilômetros e quilômetros um acampamento do outro, então tinha gente acompanhando a gente. Gente deles, né? E aí então eu dizia, quem é o responsável pela panfletagem? Ah, sei lá, é o João. Então eu quero falar com João, quero fazer essa cena, chama o João aqui. João, aqui a Berenice e os companheiros estão fazendo parará, parará... João, nós queremos filmar isso. Então a mesma coisa que você faz, o mesmo texto que você conversa com as pessoas, nós vamos vir com a câmera, com o carro... E daí na hora que a gente parar aqui, você vai entregar esse papel e vai falar... Enfim, eu orientava e... Quando a gente fazia ficção, a gente podia filmar 3 pra 1. Quando era documentário era 1 pra 1. Não tinha opção, então tinha que dá certo, era isso. A gente não tinha película pra ficar refazendo cena. Tinha que dar certo. Tanto que às vezes algumas coisas acabam ficando não tão perfeitas porque era aquilo, era aquela chance de fazer. E aquela cena seria usada se não tivesse um problema maior, enfim, era assim.

Rafael Urban: E dava certo, né? Como ele estava acostumado a fazer esse texto, finalmente ele dava o texto que ele já estava treinado.

Berenice Mendes: Porque era o que a gente queria, olha você fala exatamente o que se fala pros caras. Aí eu perguntava: o que você fala para os caras? Ah, eu digo assim que o nosso movimento tal, ninguém é bandido... Então você fala a mesma coisa pra gente como se fosse

um carro desses aí tantos que você para. Igualzinho, igualzinho. Tá bom, tá bom. Ele vai, faz, foi, já era...

Rafael Urban: Tem uma cena mais pro começo do filme que vocês estão entrando pela primeira vez dentro do acampamento, entre os barracos de lona e a câmera vai guiando. Nesse momento, tem um momento que tem duas mulheres que entram para dentro do barraco... Elas se abaixam meio se escondendo e fogem no meio da câmera. Como é que era essa relação?

Berenice Mendes: As mulheres eram muito tímidas. Muito, muito, muito, muito tímidas, muito reprimidas. Eram raras as mulheres que tinham voz, postura para chegar a falar pra aparecer. Às vezes aquelas que cantavam, mas elas ao mesmo tempo eram muito no trabalho, na retaguarda deles ali, de comida, das coisas, mas eram muito tímidas pra falar. E eram pessoas muito pobres, com muita necessidade. Eu acredito que muitas talvez com vergonha de se encontrar naquela situação, de estar morando ali em lona de plástico preta. Depois isso virou recurso nas favelas, mas naquele momento era absolutamente inédito alguém morar embaixo daquelas lonas plásticas. Tem uma outra mulher que aparece em um determinado momento, ela para mim é a que melhor representa a situação da mulher, que é uma que está batendo no pilão, acho que a erva mate...

Rafael Urban: Erva mate; cena do chimarrão, que antecipa o chimarrão ali né.

Berenice Mendes: Isso... E o cara que acho que é o companheiro dela, está falando sobre a erva mate. Aquilo chegava a me angustiar tanto na filmagem, quanto depois na montagem. E a cada vez que eu assisto filme me dá um aperto no coração, aquela mulher olha para baixo, ela tem vergonha de existir. De tanta timidez, tanto medo da vida, de ser exposta, de estar sendo exposta. Aquela cena do pilão mostra muito a situação de fragilidade daquelas mulheres. Fragilidade não apenas econômica, financeira, mas emocional, sabe? Uma tremenda fragilidade. O que por outro lado demonstra o quão grave era a situação para que ela se dispusesse a ir pra um movimento como esse. A vida devia estar tão insuportável que elas passam por cima do seu recato, dos seus valores, da sua timidez, de tudo e vão com seus homens pra baixo das lonas pretas reivindicar a terra. Era muito difícil para elas. Aquilo ali era muito frio, muito frio, muito frio. Fazia uns 3 °C de manhã, por exemplo, embaixo daquelas lonas. Aí elas acordavam e já acendiam as fogueiras para pôr água pra passar algum café ou só pra aquecer, pra pôr água... E aí aquela fumaça se misturava com aquele frio, com aquela neblina. Então tinha aquele *fog* estranho e as pessoas tossiam muito, pelo frio, pela

fumaça... Era uma situação muito difícil a deles, muito difícil. Uma luta realmente muito grande e comovente realmente.

Rafael Urban: E ainda que vocês tivessem vindo de fora, no momento em que as pessoas talvez tinham pouco costume de ser filmadas, vocês conseguem aceder a alguns lugares de intimidade, né? Tanto com as crianças, tem momento que você entra dentro de um barraco e filma duas crianças brincando, uma bate na bolinha, o bebê olha... Como vocês conseguem ter esses depoimentos especificamente das mulheres no trabalho, a mulher que... A Marlene que está lavando roupa e tem uma outra mulher que está costurando, então...

Berenice Mendes: Então, essas seriam as lideranças, aquelas mulheres que vinham das comunidades eclesiais de base. Tanto que ela fala do clube de mães, tudo isso é origem das comunidades eclesiais de base que era o trabalho da igreja progressista no Brasil, que foi muito atuante e muito importante durante o período da ditadura. E que depois o João Paulo II praticamente extingue a igreja da libertação, pune o Leonardo Boff com voto de silêncio, quer dizer, mais censura do que isso... Na realidade tinham franciscanos que trabalhavam e andavam muito com esses, iam realmente para a periferia, para o campo trabalhar com essas populações, dar um suporte. Então essas mulheres que você vê ali que falam, elas são na realidade as mulheres que eram mais lideranças mesmo. Agora o restante, digamos assim, que acompanhou, que veio junto no movimento, eram muito frágeis. Eram as mulheres, mas também tinha homens muito tímidos. Também tinha homens que estavam ali muito envergonhados. É aquela coisa, o trabalho na terra, são pessoas que não tinham condições de entender o processo que a gente estava vivendo e que não era um processo espontâneo. Que não foi só no Brasil, nem só na América Latina, que foi a retirada da população do campo. Mais aqui no Brasil, né? E que foi gradativa para as grandes cidades, pra permitir justamente uma agricultura extensiva, uma agricultura de exportação. Que foi o projeto que demandava grandes áreas, pra ser economicamente lucrativo e que pra isso então se precisava tirar as populações naturais. Então você pega esse povo que era um povo de sítios, que tinha sítio de café, sítio da agricultura familiar, milho, mandioca... E que sempre viveram disso e viviam de vender o excedente da sua produção, iam e trocavam na pequena cidadezinha em volta para comprar banha, açúcar, o café, porque o resto também produziam. O café não, o café já tinha. Produziam no seu próprio sítio e de repente essas terras vão se escasseando e eles não têm mais condições nem de comprar a terra, nem de sobreviver. Essas pessoas não têm formação. E aquele momento é um momento onde você ainda não tem nem sequer a televisão

universalizada, nada disso, são pessoas onde ainda o rádio é a grande fonte de informação. Essas pessoas se veem sem possibilidade de prover a sua existência a partir daquilo que elas, os pais delas, os avós delas, os bisavós delas sempre fizeram. Então eu acho que era um misto de, por um lado tinha um orgulho de estar lutando e a decisão de estar lutando, mas tinha também uma vergonha, um ressentimento e uma tristeza de que tivesse de ser daquele jeito. Se expor daquele jeito.

Rafael Urban: Sim, sim, sim. Sem dúvida.

Berenice Mendes: A questão da terra é uma questão central, é uma questão central. Acho que o Brasil é o que é, do jeito que é, porque não teve uma reforma agrária aqui. Tudo sempre foi negociado. Então liberta-se os escravos pra não ter a reforma agrária. Prende-se isso pra não ter a reforma agrária, faz aquilo pra não ter reforma agrária.

Rafael Urban: E era um momento muito delicado em relação a isso. O ministro da fazenda tinha acabado de sair, o ministro Dornelles tinha acabado de sair, estava essa discussão do que ia acontecer finalmente com a reforma agrária, tinha essa expectativa. Isso está textual no filme, né? O texto é do Jacques Brand?

Berenice Mendes: É do Jacques...

Rafael Urban: O Jacques fala no começo do filme que a grande questão brasileira... A partir de 83 e 85 no plano nacional, surgem novas propostas pra solução do mais tradicional problema brasileiro. Isso que você está falando é dito textualmente no filme, a má distribuição da terra agrícola.

Berenice Mendes: Isso... Você tinha naquele momento cinco milhões de pessoas lutando pela terra no Brasil. É quantitativo. Eclode aqui e daí vai eclodindo em todo lugar. Cinco milhões de famílias. Então era uma questão que se colocava, era impossível ignorar, impossível ignorar aquilo.

Rafael Urban: Uma outra questão que vai atravessar o filme é aquela que já está desde o título. Evidentemente eu sei porque o filme se chama assim, mas você pode contar por que que o filme se chama...

Berenice Mendes: A classe roceira? É como eles se intitulavam. Eu lembro que eles falavam “tem a classe dos fazendeiros, tem a classe do tal e tem a classe roceira”, é como eles intitulavam mesmo. E era nítido que é um conflito de classes. Então acho que em nenhum momento a gente cogitou ter outro nome. Esse nome se impôs assim realmente. Era como eles se intitulavam mesmo. E cantavam, né? O discurso deles passava muito pela música. Você via muito da formulação deles, porque eram pessoas com precária instrução. Hoje você já tem, com todas as deficiências, problemas que tem a educação pública no Brasil, mas ela está bem mais universalizada. Naquele momento, mesmo num estado do “sul maravilha”... Aqui mesmo no Paraná você tinha muita pouca escola. E essa população que morava realmente na zona rural... Hoje em dia é obrigatório, hoje em dia tem dinheiro para ter condução escolar, naquela época não tinha. Às vezes tinha ali um professor leigo que fazia... São pessoas com uma, principalmente aquela geração de jovens adultos que tomaram essa decisão e foram à luta, com uma educação formal muito precária. Então a formulação com eles era simplória, tanto que você vê que eu conversei em um determinado momento com dois líderes e eles mais reafirmam o quão aguerrido eles são, do que elaboram. Eles não têm condições de fazer uma elaboração sobre a questão. Mas isso vem nas músicas. Aí poeticamente sim, seja lamentando, seja dizendo que vão lutar, ali eles elaboram a questão. E aquilo é quase que um hino. Aquela Classe Roceira que eles cantam ali é quase que um hino. Então o filme, ele pediu esse nome, ele se impôs esse nome mesmo.

Rafael Urban: E depois eu até descobri que de fato tem muita gente que ao escrever do MST, fala dessa música como um primeiro hino do MST.

Berenice Mendes: Virou, né? A gente brinca, a Lu brinca que chegou um momento que *A classe roceira* virou “Clássica Roceira”, por tanto que foi exibido. Sabe que até o Vaticano comprou uma cópia desse filme. Naquele época se vendia cópias em 16 mm e a gente vendeu pra vários países, a gente vendeu, sei lá, mais de 15 cópias desse filme. Até o Vaticano comprou.

Rafael Urban: O Vaticano estado mesmo comprou.

Berenice Mendes: Isso, o Vaticano comprou. Pra Europa foram muitas, acho que praticamente para Europa, Alemanha, Itália... Sei que foram vendidas muitas cópias desse filme. A gente brincava que era “Clássica Roceira”. E ele passou muito, foi muito exibido. Então eu acho que meio que esse hino aí, o filme contribuiu para que a música se

popularizasse entre eles mesmo. Durante um tempo, o tempo que foi possível, porque naquela época não tinha lei de incentivo, não tinha uma estrutura de financiamento mais organizada, você não tinha, por exemplo, recursos para lançamento ou para se fazer o circuito. Então enquanto foi possível... Às vezes vinha o convite, ó, queremos passar esse filme aqui no interior de Santa Catarina ou aqui no interior de São Paulo, a gente manda passagem, paga estadia de vocês... Vocês vem? Vamos. Porque também é um momento da Juventude, você com vinte e quatro, vinte e cinco anos, está disposto para tudo, está cheio de energia. Então a gente ia, durante muito tempo a gente foi levar esse filme. Mas depois o filme vai... São filhos né, que vão tomando...

Rafael Urban: Vão sozinhos...

Berenice Mendes: Vão sozinhos, daí vai indo, vai indo... Quando você ficava, ligava alguém ou mandava um algum tipo de mensagem, vi o filme lá no Nordeste, vi o filme não sei aonde, enfim, ia indo...

Rafael Urban: Tem um texto curioso, do Diário do Paraná. Da Nanani Albino, que é alguém que começa o texto falando do teu signo e do teu ascendente...

Berenice Mendes: É? Esse texto eu não me lembro. Mas a Nanani Albino era uma jornalista... Ela teve um programa de TV, eu dei uma entrevista uma vez pra ela. Acho que era na Band, “QI na TV”, que era um programa bem interessante. Ela era uma jornalista muito inteligente. Ela hoje é professora da Faculdade de Comunicação no Pará. Se mudou pra Belém, mas ela morou aqui sim, eu lembro. Mas eu não me lembro desse texto.

Rafael Urban: É uma das matérias maiores que saiu sobre o filme assim de, de falar do “Classe”, sabe? Ela vai na sua casa, está na sua casa Homero e suponho a companheira dele ou companheiro dele... Ela fala assim: A Berenice nos recebe com um casal, nesse casal Homero, montador do filme, na casa de Berenice tem muitas plantas... Ela faz uns comentários assim e ela começa falando do teu signo, do ascendente e ela completa a matéria falando disso, que é fogo com...

Berenice Mendes: Com ar.

Rafael Urban: Com o ar. E ela fala disso para explicar a tua personalidade, que você sempre está falando e cria com muita facilidade as ideias, argumenta muito bem. E esse é um texto

bem informativo para o processo, me ajuda e me ajudou a entender um pouco o processo porque ela descreve que vocês foram para oito assentamentos, que vocês ficaram sete dias e falou dessa história que você me contou das latas, que você tinha em 35, daí transformou em 16... É uma matéria que realmente dá um pouco de conta disso.

Berenice Mendes: Eu queria ler essa matéria, você podia mandar pra mim. Devo ter lido na época, mas gozado, eu não tenho lembrança disso. Ela fez meio New Journalism, é?

Rafael Urban: É, é... É uma boa matéria sim. Você fala nessa matéria, por exemplo, “de maneira bem espontânea a gente foi fazer o filme, basicamente sobre o informe da imprensa aliada ao que nós estávamos sensíveis ao fato, que veio a colidir de maneira desastrosa. Nos primeiros dias fiquei chocada. Não sabia da atual condição de miséria dos acampamentos”.

Berenice Mendes: Era isso mesmo, é o que eu te disse, era muito dura a situação deles. Muito, muito, muito, dura. Eles tinham um pouco de suporte dos sindicatos rurais pra dar comida para aquele povo. Realmente o movimento sem-terra, ele eclode, ele explode por uma situação já absolutamente insustentável. Eu acho que não havia mais possibilidade daquelas pessoas viverem, de se alimentarem. Chegou um ponto que realmente elas não tinham outra alternativa. Talvez eles não soubessem que eles eram tantos, talvez não soubessem que fossem ter aquela adesão. Eu acho que começava a se organizar também no Rio Grande do Sul naquele momento. Não acredito que houvesse naquele momento uma articulação entre o movimento gaúcho e o movimento aqui no Paraná. Na realidade a situação era a mesma. Quando eu digo que não teria uma articulação, é no sentido de vamos fazer juntos um alinhamento, como se articula, vamos fazer uma greve geral no dia tal em todos os lugares, não. Realmente acho que a situação se tornou insustentável e as lideranças daquele momento disseram, não, vamos, é agora, tem que ser, não tem mais como. E eram muito pobres aquelas pessoas, meu deus, meu deus. Era realmente muito comovente. Muito comovente você ver aquele bebê, por exemplo, um bebê daquele tamanho, como é que se põe, se fosse uma coisa meramente política... Se fosse, não, vamos nós homens apenas e vocês mulheres ficam aí, nós vamos tentar, vamos guerrear... Não. Não havia condições, eles não tinham aonde estar. Então você leva tudo, você vai do jeito que você tem. E o tudo era nada. O tudo eram aquelas lonas, aquelas panelas ali no fogo, não tinha um fogão, não tinham nada. Aquele frio, chuva, lama e as crianças brincando de aradinho com o pau de madeira, era muita precariedade. Eu realmente não imaginava que em um estado como o Paraná pudesse naquele momento ter tanta gente sofrendo uma miséria tão grande e tão profunda quanto aquela que a gente viu ali.

E com tanta coragem ao mesmo tempo. Porque o paranaense é fechado, é tímido, é orgulhoso. Então para você passar por cima de tudo isso e ir à luta, e ainda num momento que é um momento onde você não tem a democracia consolidada ainda. Que podia vir pau mesmo, como veio depois. Porra, em 2000, quantos anos depois, quinze, vinte, quase vinte anos depois, quando a gente foi dar o... Eu reuni uma turma, o roteirista, fotógrafo, produtor, o ator e propus para Nitis Jacon fazer um... A Nitis tinha uma proposta no FILO, que é o Festival de Cinema de Londrina. Era o FILO de todas as artes. E aí eu propus para ela então uma ação de audiovisual que seria uma oficina dentro de um já assentamento do MST ali na periferia de Londrina, uma cidadezinha ali ao lado. E a gente foi dar esse curso, ficamos lá quinze, vinte, um mês quase. Foi um curso assim também bem integrado de ir a Fernanda Pompeu roteirista, A Lu produtora, o Peter Lorenzo dando Câmera, o Mauro Zanatta descontraindo o pessoal por causa dessa coisa da inibição, porque eu sabia da “Classe”, pra que eles falassem e tal. E a gente deu o que veio a se transformar na primeira oficina de audiovisual do MST. Eles saíram dali e formaram o coletivo nacional de comunicação do MST, em seguida já filmou a conferência nacional deles em Brasília...

Rafael Urban: O que virou a brigada audiovisual foi um desdobramento dessa oficina?

Berenice Mendes: Isso, foi um desdobramento, exatamente. E que foi a primeira ação e depois isso foi se proliferando pro país inteiro. Então, quando a gente estava lá dando essa oficina, logo nos primeiros dias, estava havendo uma marcha de sem terras que estavam pedindo o reconhecimento de um assentamento de uma fazenda que tinha sido invadida e eles estavam vindo para Curitiba. Quando eles estão ali em meados da Serra de São Luiz do Purunã, são recebidos por tropas de choque e apanham muito na estrada, muito, muito, muito. Eu não me recordo se chegou a morrer alguém. E a imprensa, as TVs filmam tudo aquilo e vai para o ar. Isso foi em 2000. Você tem aí...

Rafael Urban: Sim, tá aqui, tá aqui...

Berenice Mendes: Tem aquele “Uma luta de todos”. Acho que esse documentário abre com essas imagens, também com a cantoria deles, mas com essas imagens, que daí eu ligo para Curitiba e peço aqui... Eu não me lembro quem, eu acho que o Karam, Manoel Carlos Karam que era um dos coordenadores do canal 12 da Globo aqui, eu peço para o Karam e peço para mais alguém de outros canais que gravem para mim essas matérias e consigo essas matérias. E vou e levo pro acampamento, pro curso. E a gente discute, analisa essas matérias e

incorpora esse material no documentário que eles querem, que eles tinham proposto que eles queriam fazer ali o histórico de como que foi a conquista deles daquela área onde eles estavam assentados, que era o acampamento Dorcelina Folador acho, uma coisa assim. Eles incorporam, então acaba sendo meio que uma metalinguagem, porque tem a história do acampamento, mas começa com a história que ocorreu durante o curso e que chocou. Que foi uma coisa, a gente chegou lá com todo o gás para dar aquele curso e aí aconteceu isso e foi para eles uma tragédia, entendeu? Eles entraram em luto. E se a gente não tratasse aquilo psicologicamente ali com eles e não conseguisse fazer a superação daquele momento, ia inviabilizar, eles não iam conseguir participar do curso. E aí então eu consigo essas imagens, levo, a gente põe lá numa TV com vídeo e analisa noite após noite aqueles vídeos, sentados lá numa cozinha coletiva que eles tinham, processa e resolve incorporar aquilo ali. Eles preparam as músicas, a gente grava, e aquilo ali acaba sendo editado e que eu acho que dá um impacto assim no começo. Ou seja, aquilo ali ocorreu enquanto o curso estava ocorrendo também, nos primeiros dias.

Rafael Urban: Sim, sim... Realmente ainda não assisti esse filme Berenice, mas estou bem curioso pra ver. Eu conheço outros trabalhos seus e inclusive um deles é... Teve um amigo que uma vez me falou assim, eu tenho certeza que esse filme é da Berenice. É um filme não assinado, mas é da Berenice esse filme. E daí esses dias eu estava procurando informações sobre a música, as origens da música de *A classe roqueira*. E tinha um trabalho que citava lá, um dos filmes que Berenice fez se chama... É um filme em homenagem ao Lerner, O Arquiteto da destruição.

Berenice Mendes: O Arquiteto da Destruição? Não. Eu acho que não é meu não esse filme, que filme é esse? Não, uma coisa que eu fiz do Jaime Lerner foi uma coisa até positiva, mas é um filme que eu perdi, eu não tenho os direitos dele e não tenho nem cópia dele, nada... Que foi a “Comunidades Rurbanas”. Rurbanas, que foi um projeto dele que era uma tentativa light de uma reforminha, reforma, enfim... Era um projeto interessante, como muitas das coisas do Lerner. Era uma época que nós trabalhávamos na Guaíra Cinematográfica do Julio Krieger. E aí filmamos isso com o negativo do Julio, montamos lá no Julio e ficou para ele, ficou dele. Esse acervo dele foi depois vendido pro MIS, depois para a Secretaria da Cultura... Mas nunca fiquei sabendo que esse filme está lá localizado. Tem algumas coisas que eu fiz na Guaíra, eu fiz também um filme sobre o movimento negro naquela sociedade Treze de Maio, também nunca tive notícias de encontrar.

Rafael Urban: De que ano é isso?

Berenice Mendes: Isso aí também é década de 80, no começo dos anos 80. A gente trabalhava lá e o Julio Krieger era muito pão duro. A gente fazia o cinejornal Guaíra, que era um por semana. Pô, ele era pão duro, a gente montava o negativo ali. Revelava e montava negativo ali em 35mm preto e branco. A gente recebia por semana. A gente recebia na sexta-feira, ele deixava pra pagar em cheque no final, depois que o banco fechava e às vezes ele ainda saía na sexta-feira sem pagar. Aí a gente pegou a manha de falar com a mulher dele. Aí acho que uma vez, duas vezes ela disse, não, paga esse povo se não eles vêm me encher o saco... A grana que ele pagava pra gente, a gente pegava na sexta-feira e ia para o bar Palácio, comia churrasco, tomava cerveja, acabou. Segunda-feira tinha que trabalhar outra vez. Dava só para festa no final de semana e fim de papo, mas a gente também aprendeu muito lá e filmou muito. Tinha negativo, tinha equipamento...

Rafael Urban: Você lembra como chamava esse filme sobre a Treze de Maio, sobre o movimento negro?

Berenice Mendes: Não, não. Eu acho que era Treze de Maio mesmo. Eram entrevistas, aí um baile que teve lá...

Rafael Urban: Eu me equivoquei com o nome e misturei dois filmes. “Arquiteto da Destruição” na verdade é um filme sobre a destruição de obras de arte na Alemanha nazista do Hitler, quando os nazistas queimaram obras de arte. O filme que é atribuído a você, ainda que não esteja nos créditos do filme, é o “Arquiteto da Violência”, que é um filme de 2000 feito em conjunto com o MST.

Berenice Mendes: Ah sim... Então, é a partir da abertura desse documentário.

Rafael Urban: Desse material, aham...

Berenice Mendes: Sim, isso aí. Acho que pra circular essa situação que se viveu, foi retirada desse documentário a parte documental do curso e reuniu-se só essa edição e aí intitulou-se isso. O material é esse aí que é uma edição minha de material das TVs. Então eu reeditei isso aí e isso foi retirado do “Uma luta de todos” e foi intitulado “Arquiteto da Violência” pelo próprio pessoal do MST, pra circular o que estava acontecendo. Então é mais ou menos meu. É meu e deles...

Rafael Urban: Sim. É, inclusive a fonte fala disso... Na verdade não se debate o filme, mas é o único lugar onde eu vi creditado, digamos assim. E esse meu amigo adora o seu trabalho, ele falou: Eu tenho certeza que é da Berenice...

Berenice Mendes: Quem que é ele?

Rafael Urban: Ele chama Guilherme Daldin. Não sei se você conheceu ele. Ele acompanhou muito todo esse movimento de quando teve essa defesa para Dilma. Quando começou a ter esses movimentos de rua a favor da Dilma, ele começou a cobrir. Então ele filmou muito, muito, muito, muito.

Berenice Mendes: Olha, o nome dele não me é estranho, mas eu não lembro...

Rafael Urban: Ele está agora fazendo a campanha do Paulo Opuszka, que é o PT em Curitiba. É um cara bem massa, que faz parte da canteiro audiovisual, uma galera bem engajada. Eles filmaram muito a Vigília e têm um material muito grande. Eles fizeram um longa sobre os atingidos pelas barragens, ainda não finalizado.

Berenice Mendes: O MAB – Movimento dos Atingidos por Barragens é um pessoal que tem que ter uma atenção, sabe? Porque a situação que eles vivem também, completamente desassistidos. A Itaipu tirou muitas terras de muita gente, eles não foram indenizados corretamente com o que valia a terra. Itaipu é uma história a ser contada. Só a quantidade de operário que foi emparedado na concretagem da barragem ali. Pô, e ali era ditadura brava, não se podia falar... Tinha que conversar com os jornalistas mais antigos que ainda possam ter uma memória. Essa era uma história que tinha que ser contada, muita grana roubada, muita grana roubada. E está em um momento fundamental. Agora em 2022 acaba o acordo, a partição que estava prevista, que o Brasil tem 70% da receita porque foi quem mais investiu... 70 ou 80, e o Paraguai 20. Agora eu acho que 2021 ou 2022, fica *fifty fifty* com o Paraguai. Muita grana, muita grana, muda muito a situação. Esse seria um bom momento para levantar a questão da construção da Itaipu.

Rafael Urban: E você sabe que a tragédia é grande, é isso? O que você sabe dessa história é que...

Berenice Mendes: Sim, muito. Foi muito roubo, muita morte e muita gente desalojada. Muita destruição de natureza, da fauna. Floresta ali inteira, eles inundaram sem retirar as árvores,

nem pra ter um uso econômico. Simplesmente inundaram. As Sete Quedas que... Tem o filme do Frederico Füllgraf, *Quarup Sete Quedas*.

Rafael Urban: Eu não consegui ver os filmes dele ainda...

Berenice Mendes: É lindo... O Frederico é um bom realizador, refinado, de alto nível técnico. E tem que ver, tem que ver o “Quarup Sete Quedas”.

Rafael Urban: Eu quero assistir.

Berenice Mendes: E o *DDA – Dose Diária Aceitável* ficou preso pela BASF anos e anos. A BASF impediu ele de exibir o filme no mundo inteiro.

Rafael Urban: A mesma BASF das fitas VHS?

Berenice Mendes: E dos agrotóxicos, produtora dos agrotóxicos. Entrou com uma ação contra ele. O filme foi exibido no festival, não sei se em Berlim, com certeza foi na Alemanha. E aí a hora que bateu lá, a imprensa questionou. Ele recebeu uma ação que, ficou doido, lutou anos contra isso. Nem sei se esse filme é liberado pra exibição pública. Não sei exatamente qual foi a sentença, a extensão da sentença. Eu sei que perdeu, a BASF ganhou.

Rafael Urban: Eu estou curioso para ver os filmes, mas nenhum deles está disponível na internet. Mas vou entrar em contato com ele oportunamente, porque eu sei que são filmes importantes do período. Ele faz o “Expropriados” ainda, né? Dois títulos. “Desapropriados”, “Expropriados”, que também são as pessoas impactadas com o fim das Sete Quedas. Tem o Quarup e na sequência ele faz com os moradores.

Berenice Mendes: E que eu acho que esse que é basicamente o pessoal que vai vir a constituir o MAB. Naquele momento ainda não havia o movimento. Então ele vai e faz individualmente com as pessoas, o que mais tarde se constitui no MAB.

Rafael Urban: Entendi. Você estava falando de oficina. Entre 1986 e 1987 tem quatro outros documentários no Paraná com o MST. Você chegou assistir a algum deles? Um se chama “Um dia no acampamento”, o outro é “Agricultores x Imprensa”. Esses dois são de 86, de um grupo de pessoas, entre elas Liliana Lavoratti e a Teresa Urban. Curiosamente a Teresa estava

nesse grupo aí. Eles deram uma oficina lá em Marmeleiro. Num desses espaços que era Fazenda Anoni¹⁵⁶...

Berenice Mendes: Eu lembro que a Teresa foi pra lá depois, mas eu não cheguei a ver esses documentários.

Rafael Urban: O interessante desses filmes é que eles dão oficina e quem filma são os próprios agricultores. Então tem um olhar assim que se relaciona com a proposta do Vídeo nas Aldeias¹⁵⁷. Nessa ideia das pessoas assumindo as suas próprias narrativas, os personagens. Então é bem interessante, é bem interessante.

Berenice Mendes: Olha que bacana, porque foi bem antes. Esse do ano 2000 do FILO que a gente fez com o MST é isso, eles é que fazem. Com exceção dessa parte, digamos essa introdução aí do material das TVs que é uma edição minha, o restante... A gente termina a oficina com o material deles gravado e a gente tenta ir pra UEL para editar, que era o esquema que Nitis Jacon tinha conseguido para a edição. Mas acaba tendo um problema, eu não me recordo mais se a UEL entrou em greve, ou o que foi, sei que dançou, a gente entrou lá um dia, estava carregando o material e foi suspenso o trabalho. Aí eu peguei uma equipe, a gente consultou lá quem estava disposto e trouxe pra Curitiba, ficaram hospedados na minha casa. Na minha produtora eu tinha toda a ilha de edição, aí editamos aqui em Curitiba. Eu pus um editor para ir ensinando eles. E também foi tudo ali gravado por eles, editado aí. Então esse trabalho que elas fazem, a Teresa e essa outra moça que você falou, é anterior a isso, é bem pioneiro mesmo.

Rafael Urban: Eu vi no percurso do filme que tem uma primeira exibição na Cinemateca ainda em 85. Do *A classe roqueira*, em dezembro.

Berenice Mendes: Pode ser, é... Não me lembro muito bem dessas coisas Rafael.

Rafael Urban: Ah, mas imagina. Essa foi só uma coisa, porque eu estava nessa, será que o filme foi exibido em 85, 86... E tem um filme que vai sair em 87, que guarda muitos diálogos com o filme que você fez. Eu estou falando de um filme que a fazenda tem o mesmo nome

¹⁵⁶ Aqui, trata-se da Fazenda Anoni, no Paraná; não confundir com Annoni, no Rio Grande do Sul, que aparece em Terra para Rose, também relacionada às origens do MST.

¹⁵⁷ Fundado em 1986 pelo indigenista e cineasta Vincent Carelli.

com grafia sutilmente diferente, Anoni no Paraná e Annoni no Rio Grande do Sul. O filme da Tetê Moraes, o *Terra para Rose*.

Berenice Mendes: Sim, sim. O dela é um longa, né? Então o dela ganhou o circuito comercial, ela conseguiu exhibir no circuito comercial. De certa forma ele acaba num certo momento tendo até mais visibilidade que a Classe, porque aí você com um longa, o mercado era mais amplo. Já era um momento que você já tinha algumas salas. Por exemplo, aqui no Paraná, aqui em Curitiba a gente tinha o circuito cultural. Tinha os três cinemas, o *Ritz*... Acho que o dela passou no *Ritz*, se não me engano. O *Groff* e o *Luz* não... Eram três, não me lembro qual era a outra sala. Fora a Cinemateca. Mas tem sim, guarda. Se bem que eu acho que o filme dela vai mais pra... Ela trabalha a personagem, né? Enquanto que na “Classe Roceira” eu acho que eu mostro mais a situação.

Rafael Urban: Mas assim, eu estou muito fascinado de estudar o período. Eu não sei se você lembra de outros filmes que você acha... Eu estou muito curioso pra ver o do Homero, como eu te contei, né, o “Palavra de Ordem” ... O “Póstuma Kretã” é um filme que eu acho importante...

Berenice Mendes: Super importante, super importante. Você pegando isso e pegando lá a história de Sete Quedas, o “Expropriados” e ali em Sete Quedas mesmo, você tem bem um painel das agressões e das problemáticas paranaenses nesse período, sabe? Acho que você vai ter uma riqueza de uma análise do Paraná nessa época, nesse período mesmo e que foi determinante pra o que a gente vive hoje.

Rafael Urban: Sem dúvida... E a grande questão é essa, que na tua obra a gente consegue ver isso. Em 2000, o que começa lá na ditadura, que os movimentos sociais nascem como uma resposta à redemocratização... E a nova Constituição, tudo isso, tem um panorama que permite isso. Mas os movimentos vão ser criminalizados em diferentes momentos.

Berenice Mendes: Com certeza. A hora que você ver esse “Uma luta de todos”... Tem “Uma luta de todos” e depois tem “O sonho concreto”. O sonho concreto é do monumento que eles erguem, desenhado pelo Niemeyer. Eles erguem no lugar onde foi essa agressão no ano 2000. Então tem a conexão também. Anos depois, acho que uns sete, oito, dez anos depois, eles constroem ali um monumento pra lembrar essa agressão que eles sofreram. Poxa, no ano 2000 era governo Lerner. Um pau, uma agressão, os caras... Você vai ver o que foi aquilo ali.

Padrão Carandiru, sabe? Padrão para exterminar mesmo. Porra, você está falando de agricultor! Agricultor, trabalhador rural. Os caras tratam pior do que bandido, pior. Que eu acho que bandido não tem que ser também maltratado. Tá lá cumprindo a sua pena, não é por aí. Não é lei de talião ou “olho por olho, dente por dente”, então acho que, enfim...

Rafael Urban: Maravilha, maravilha. Eu vou te mandar essa matéria que eu achei, que é bem legal que você tenha em mãos aí. Muito obrigado Bere, pela generosidade aí...

Berenice Mendes: Gostei muito de te conhecer. Fiquei feliz com o convite da AVEC. Eu sempre tive uma coisa um pouco mal resolvida com a AVEC. Que é um papo para outra história que também tem a ver com as disputas políticas internas. Muito tempo eu evitei, nunca entrei na AVEC. Nunca me associei a AVEC, apesar de ser ultra política. Porque eu achava que a AVEC tinha que ter assumido a ABD. Como acabou vindo a assumir anos depois. Mas de início ela não quis. Ela achava que a ABD era coisa de cinema e que o momento era de vídeo. E aquilo ali criou lá na origem uma indisposição e eu sempre fiquei distante da AVEC. Mas essas coisas passam, são coisas de momento. Então eu fiquei feliz com o convite e gostei muito de te conhecer. Acho que a AVEC e a ABD estão em boas mãos. Gostei de te conhecer e gosto também de gente pesquisadora, estudiosa tal. E estou podendo ver que você é bem dedicado e bem brilhante.

Rafael Urban: Poxa, muito obrigado. E muito obrigado por esse trabalho continuado aí, né, porque a coisa extraordinária é que você continuou fazendo esse trabalho. Tem muita gente que é muito talentosa... Acho que é o caso do Homero, por exemplo. Que foi depois trabalhar com outras coisas pelo que eu entendi.

Berenice Mendes: De certa forma o Homero Carvalho foi porque ele casou com a Rose, que é uma médica sanitária que ganhou um doutorado na Fiocruz, na escola de saúde pública da Fiocruz e eles mudaram para lá. E aí ele chegou lá, ele trabalhava no centro técnico audiovisual, que se transformou em Fundação do Cinema Brasileiro. Que daí o Collor extinguiu. Esse pessoal que ficou, que eram da Embrafilme, que eram funcionários públicos federais, ficaram num limbo. Não tinha para onde eles irem porque não existiam mais as instituições de cultura. E aí então eles podiam optar por algum lugar, na hora que chegou o momento deles se recolocarem. Acho que por um ano, um ano e meio esse pessoal ficou no limbo. E aí ele propôs lá na Fiocruz, onde a Rose estava estudando e trabalhando, a criação de um núcleo de documentação e vídeo, dos trabalhos da Fiocruz. E ele acabou criando esse

núcleo lá dentro, acabou criando uma TV Fiocruz, um festival de cinemas, de filmes ligados à questão de saúde pública e um concurso, um edital de produção de filmes ligados à questão de saúde, DST, AIDS... Uma série de coisas de tudo que é jeito que você pode imaginar, coisas de saúde. Então ele saiu, mas não saiu muito. Foi o que foi possível naquele momento. Agora eu acho que ele talvez deva estar até aposentado, não sei direito, mas naquele momento ele ainda persistiu por caminhos... Nós passamos por um momento, está ruim agora, mas passamos por um momento onde houve uma profissionalização e digamos uma consolidação relativa do que seria uma indústria do audiovisual no Brasil. Mas durante muito tempo você tinha que arranjar subterfúgios para poder filmar. Você tinha que arranjar coisas. Aqui no Paraná então, que é essa mediocridade... Você conhece aquele texto do Leminski, A mística imigrante do trabalho? É bem interessante, acho que tem naquele livro “Anseios crípticos” dele.

Rafael Urban: A mística...?

Berenice Mendes: A mística imigrante do trabalho, onde ele explica por que que o Paraná consome... Tem aquela história, tinha pelo menos, “o que der certo em Curitiba, vai dar certo no resto do Brasil”. Isso de produto de iogurte a peça de teatro, enfim, as coisas eram... Cidade laboratório, classe média. Então ele explica por que que o Paraná, Curitiba é muito mais consumidora do que produtora de cultura. Porque os imigrantes vinham pobre, ninguém sai da Europa porque está bem lá. Saíram por todos os motivos que a gente já... Vinham pra cá e tinham que desbravar, trabalhar pra caralho. E guardavam dinheiro, guarda, guardar... Daí mais as dificuldades culturais e de comunicação. Então o dinheiro não era para ser gasto com coisas que não eram consideradas essenciais. E a cultura acabou ficando nisso. Então alguns guardaram inclusive a sua cultura, mas muitos perderam até a própria cultura que tinham. É bem interessante. Dê uma lida, acho que ele fala muito também do que é o paranaense, sabe? E o curitibano em especial. Tá bom?