



LEITURAS DE CINEMA

vestibular
2027 **uesb**

LEITURAS DE
CINEMA

CRÉDITOS

Esta é uma publicação referente ao projeto “Cinema: Eis a Questão”, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), realizado pelo Programa Janela Indiscreta Cinema e Audiovisual e Pró-Reitoria de Graduação. Publicação *on-line* em outubro de 2026. Acesso livre. Permitida a reprodução dos textos, desde que citados fonte e autores.

LIVRETO LEITURAS DE CINEMA ANO 21 | 2027

Curadoria	Textos
Raquel Costa Santos	Camila Sodré de Sousa
Rayssa Coelho	Claudio Carvalho
	Erica Daniela Santos
Coordenação, organização e revisão	Filipe Gama
Raquel Costa Santos	Glauber Lacerda
	Laís Virginia Alves Medeiros
Produção executiva	Pâmela Rodrigues
Rayssa Coelho	Paulo José Lima Gomes
	Rogério Luiz Oliveira
Produção	
Yasmin Rocha	
	Imagens
Programação visual	Divulgação/Reprodução
Danilo Silva	

Como citar este livreto:

SANTOS, Raquel Costa (org.). *Leituras de cinema*. [Livreto Leituras de Cinema/Ano 21/2027. Publicação especial da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), referente ao projeto “Cinema: Eis a Questão”]. Vitória da Conquista: Uesb, 2026.



ÍNDICE

Apresentação	5
Filmes	7
Leituras	29
O Sal da Terra	30
Saneamento Básico, o Filme	50
Recife Frio	69

APRESENTAÇÃO

Em 2026, o projeto Cinema: Eis a Questão, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), realizado pelo programa Janela Indiscreta Cinema e Audiovisual, em parceria com a Pró-Reitoria de Graduação, chega à sua 21ª edição. Desde 2004, o projeto seleciona três filmes para compor os conteúdos de cada vestibular da Universidade, já tendo sido indicadas 63 obras, da cinematografia mundial, brasileira, baiana e regional.

Até 2022, eram selecionados dois filmes nacionais e um estrangeiro, todos de longa-metragem. Em 2023, inserimos a novidade de serem três filmes brasileiros, sendo um de curta-metragem, o que se seguiu até aqui. Além da criteriosa escolha das obras, produzimos materiais com comentários sobre os filmes, feitos por professores e pesquisadores convidados. Desde 2009, publicamos este livreto *Leituras de Cinema*; desde 2012, disponibilizamos os comentários filmados em estúdio; e, desde 2022, realizamos *lives* com os comentaristas, em que o público pode participar com suas questões e considerações. Todos os materiais e atividades são oferecidos gratuitamente e para livre acesso dos vestibulandos e demais interessados, nos canais de comunicação oficiais da Uesb.

Neste ano, as obras selecionadas são: *O Sal da Terra*, de Juliano Ribeiro Salgado e Wim Wenders; *Saneamento Básico*, de Jorge Furtado; e *Recife Frio*, de Kleber Mendonça Filho. Todas elas podem ser encontradas, fácil e gratuitamente, em plataformas na internet. Cada uma conta com comentários de três convidados. Para esta publicação, esses comentaristas prepararam

textos inéditos, com suas leituras sobre os mais diversos aspectos da linguagem cinematográfica, de temas diretamente apresentados ou transversais às obras e das relações com o mundo e a vida.

Deixamos aqui o nosso convite para que cada pessoa candidata ao ingresso na Uesb por meio do vestibular abrace conosco esse projeto, que reconhece no cinema uma forma potente de olhar, criar e compreender. Convidamos para que venha com a gente nesse fluxo dialógico de imagens, ideias, caminhos e partilhas. Afinal, tomando de empréstimo um trecho de um dos textos trazidos aqui, “é no movimento que melhor recolhemos o diverso e nos reconhecemos como iguais”.

Raquel Costa Santos

Coordenadora do Programa Janela Indiscreta Cinema e Audiovisual

FILMES

Nesta edição, para o Vestibular Uesb 2027, foram escolhidos três filmes nacionais, dois de longa-metragem, sendo um documentário e uma ficção, e um de curta-metragem ficcional. Para a seleção das obras, feita criteriosamente pela equipe do Janela Indiscreta, observam-se as críticas, a relevância dos temas abordados, a qualidade estética e narrativa e a possibilidade de acesso, uma vez que as obras podem ser encontradas facilmente.

2027



2026



ALICE DOS ANJOS

DE DANIEL LEITE ALMEIDA

76' | 2022 | Brasil



AMORAS

DE PATRÍCIA MOREIRA
E CORNÉLIO CUNEGUNDES

48' | 2014 | Brasil



COLEÇÃO PRECIOSA

DE RAYSSA COELHO
E FILIPE GAMA

15' | 2021 | Brasil

2025



**BRANCO SAI,
PRETO FICA**

DE ADIRLEY QUEIRÓS
95' | 2014 | Brasil



CAFÉ COM CANELA

DE ARY ROSA E
GLENDA NICÁCIO
100' | 2017 | Brasil



TRAVESSIA

DE SAFIRA MOREIRA
5' | 2017 | Brasil

2024



**CABRA MARCADO
PARA MORRER**

DE EDUARDO COUTINHO
120' | 1984 | Brasil



FILHO DE BOI

DE HAROLDO BORGES
91' | 2019 | Brasil



OS PORCOS E A REZA

DE ROGÉRIO LUIZ OLIVEIRA
E FILIPE GAMA
16' | 2020 | Brasil

2023



2020



O GRANDE DITADOR

DE CHARLES CHAPLIN
124' | 1940 | EUA



EX-PAJÉ

DE LUIZ BOLOGNESI
80' | 2018 | Brasil



ABRIGO NUCLEAR

DE ROBERTO PIRES
86' | 1981 | Brasil

2019



**MENINO 23: INFÂNCIAS
PERDIDAS NO BRASIL**

DE BELISÁRIO FRANCA
80' | 2016 | Brasil

ERA O HOTEL CAMBRIDGE

DE ELIANE CAFFÉ
93' | 2016 | Brasil

OS MISERÁVEIS (1935)

DE RICHARD BOLESŁAWSKI
110' | 1935 | EUA

2018



TERRA EM TRANSE

DE GLAUBER ROCHA
111' | 1967 | Brasil

**JONAS E O CIRCO
SEM LONA**

DE PAULA GOMES
82' | 2015 | Brasil

DHEEPAN – O REFÚGIO

DE JACQUES AURIARD
115' | 2015 | França

2016



**UMA HISTÓRIA DE
AMOR E FÚRIA**

DE LUIZ BOLOGNESI
74' | 2013 | Brasil

ELE ESTÁ DE VOLTA

DE DAVID WENNDT
116' | 2015 | Alemanha

DOMÉSTICA

DE GABRIEL MASCARO
75' | 2012 | Brasil

2015



O MENINO E O MUNDO

DE ALÉ ABREU
80' | 2014 | Brasil



RELATOS SELVAGENS

DE DAMIÁN SZIFRÓN
122' | 2015 | Argentina
Espanha



SEM PENA

DE EUGÊNIO PUPPO
87' | 2014 | Brasil

2014



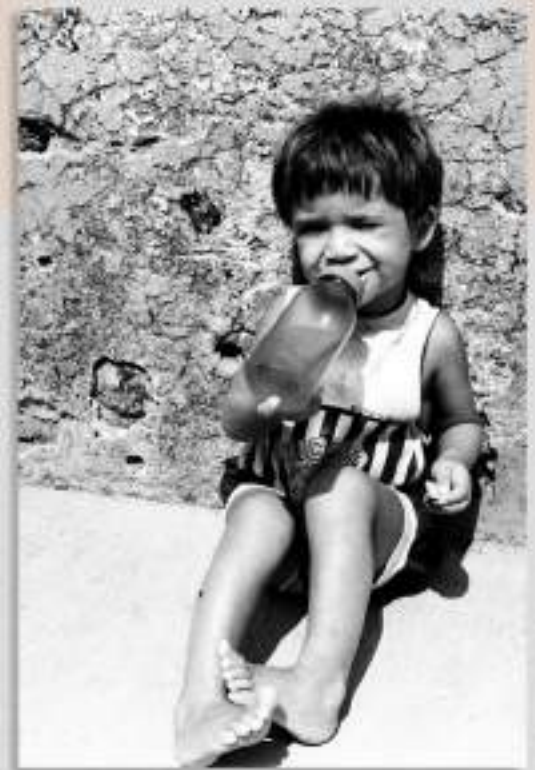
À BEIRA DO CAMINHO

DE BRENO SILVEIRA
90' | 2012 | Brasil



OS INCOMPREENDIDOS

DE FRANÇOIS TRUFFAUT
94' | 1959 | França



GARAPA

DE GABRIEL MASCARO
90' | 2009 | Brasil

2013



**O ANO EM QUE MEUS
PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS**

DE CAO HAMGURGUER
110' | 2006 | Brasil

INFÂNCIA CLANDESTINA

DE BENJAMIN ÁVILA
110' | 2012 | Argentina
Espanha
Brasil

MARIGHELLA

DE ISA GRINSPUM FERRAZ
90' | 2012 | Brasil

2012



CAPITÃES DE AREIA

DE CECÍLIA AMADO E
GUY GONÇALVES

96' | 2011 | Brasil



PERSÉPOLIS

DE VICENT PARONNAUD
E MARJANE SATRAPI

95' | 2007 | França
EUA



UTOPIA E BARBÁRIE

DE SILVIO TENDLER

120' | 2010 | Brasil

2011



TERRA ESTRANGEIRA

DE WALTER SALLES
E DANIELA THOMAS
100' | 1995 | Brasil



A COR DO PARAÍSO

DE MAJID MAJIDI
90' | 1999 | Irã



O HOMEM QUE ENGARRAFAVA NUVENS

DE LÍRIO FERREIRA
106' | 2010 | Brasil

2010



LINHA DE PASSE

DE WALTER SALLES
E DANIELA THOMAS
113' | 2008 | Brasil



A ONDA

DE DENNIS GANSEL
106' | 2008 | Alemanha



PRO DIA NASCER FELIZ

DE JOÃO JARDIM
88' | 2007 | Brasil

2009



MUTUM

DE SANDRA KOGUT
95' | 2007 | Brasil



**ENCONTRO COM
MILTON SANTOS OU O
MUNDO GLOBAL VISTO DO
LADO DE CÁ**

DE SILVIO TENDLER
87' | 2007 | Brasil



**ENSAIO SOBRE A
CEGUEIRA**

DE FERNANDO MEIRELLES
120' | 2008 | Brasil
Canadá
Japão

2008



ZUZU ANGEL

DE SÉRGIO REZENDE
110' | 2006 | Brasil



BABEL

DE ALEJANDRO GONZÁLEZ
INARRITU
142' | 2006 | EUA



ESTAMIRA

DE MARCOS PRADO
115' | 2006 | Brasil

2007



MACUNAÍMA

DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE
108' | 1969 | Brasil



ANJOS DO SOL

DE RUDI LAGEMANN
90' | 2006 | Brasil



**BALZAC E A
COSTUREIRINHA CHINESA**

DE DAI SIJIE
116' | 2002 | China
França

2006



A MARVADA CARNE

DE ANDRÉ KLOTZEL
77' | 1985 | Brasil

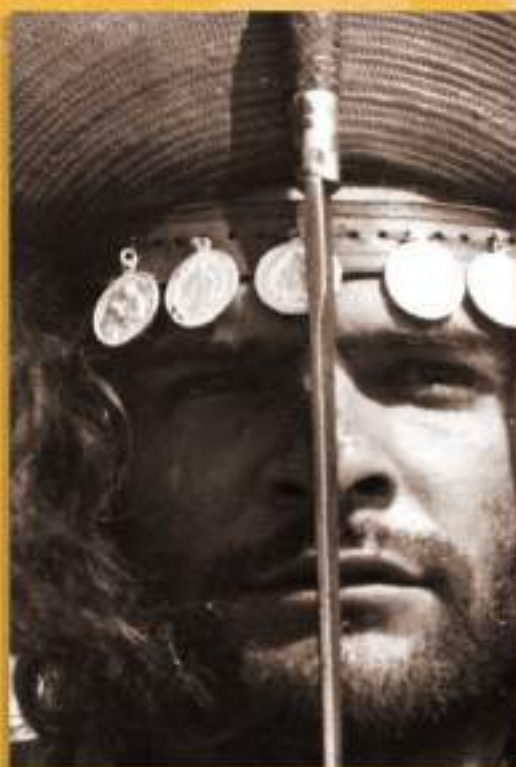
HOTEL RUANDA

DE TERRY GEORGE
121' | 2004 | Itália/África
do Sul
EUA

TERRA EM TRANSE

DE GLAUBER ROCHA
111' | 1967 | Brasil

2005



**DEUS E O DIABO NA
TERRA DO SOL**

DE GLAUBER ROCHA
115' | 1964 | Brasil



CIDADE DE DEUS

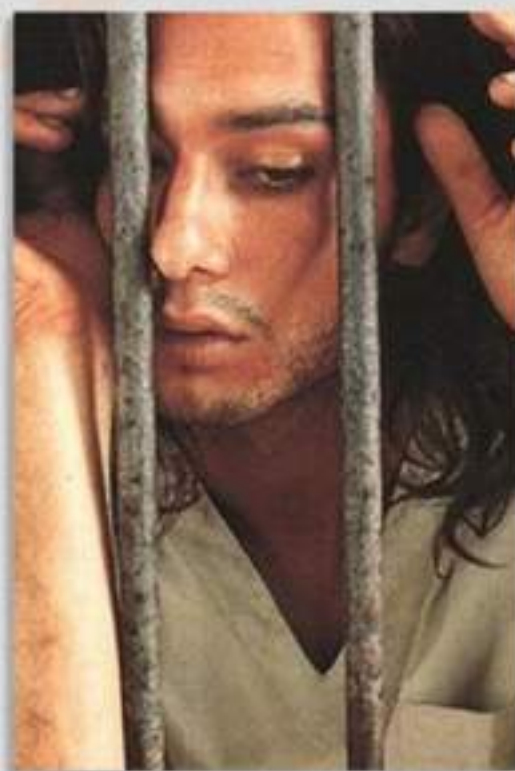
DE FERNANDO MEIRELLES
135' | 2002 | Brasil



**A EXCÊNTRICA FAMÍLIA
DE ANTÔNIA**

DE MARLEEN CORRIS
102' | 1995 | Bélgica
Inglaterra
Holanda

2004

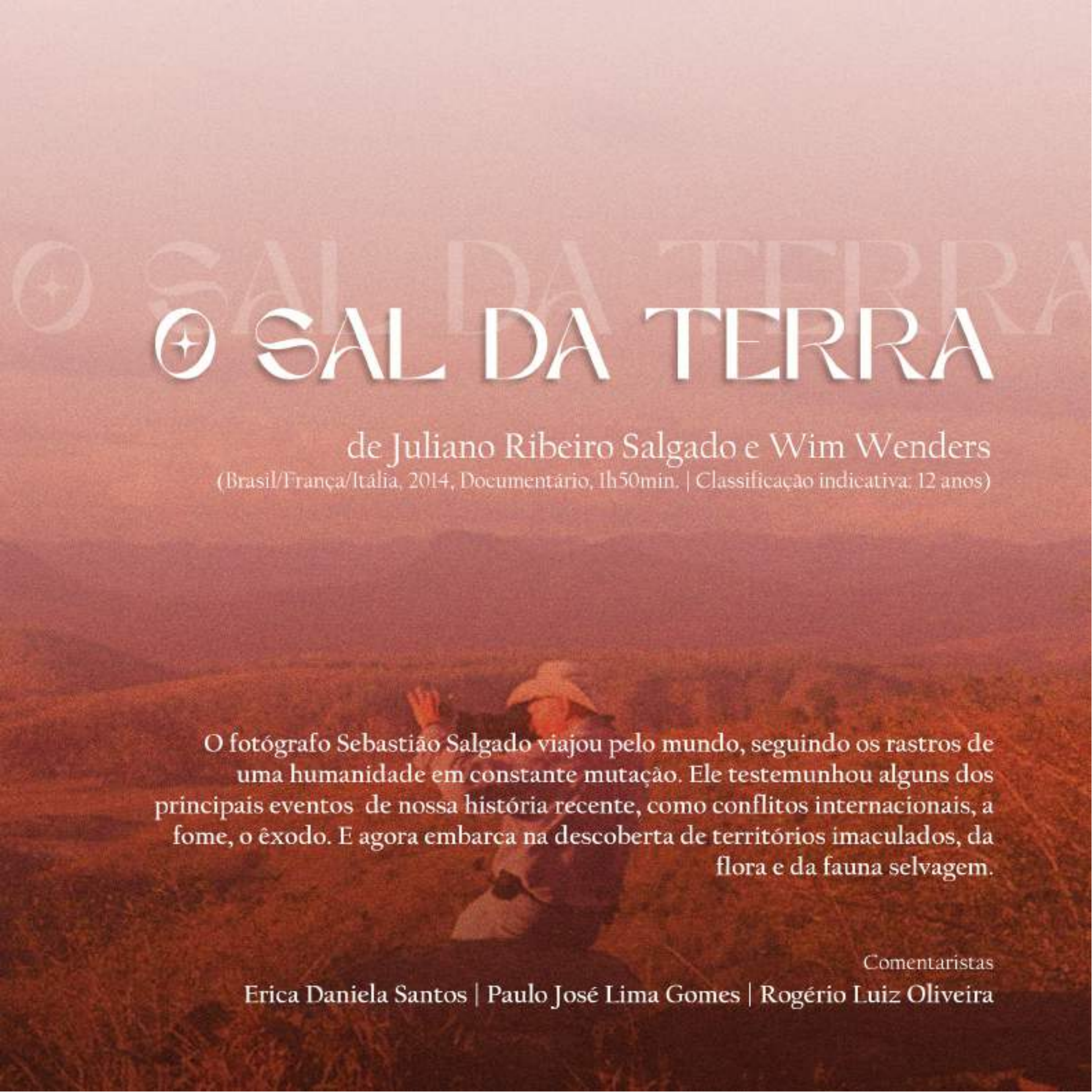


LEITURAS

Cada filme indicado para o Vestibular Uesb 2027 é comentado por professores e/ou pesquisadores convidados, que contribuem com um texto para este livreto *Leituras de Cinema*, além de terem seus comentários gravados em vídeo e igualmente disponibilizados na internet. Nesta edição do projeto Cinema: Eis a Questão, os comentaristas também participam de encontros *on-line*, transmitidos pelo canal oficial da Uesb no YouTube. As abordagens feitas por esses “leitores-guias” trazem distintos olhares, que, somados aos de cada vestibulando, podem ajudá-lo a refletir sobre diversos aspectos possíveis de serem percebidos e interpretados nos filmes.

Nesta publicação, temos a contribuição de Erica Daniela Santos, Paulo José Lima Gomes, Rogério Luiz Oliveira (*O Sal da Terra*), Camila Sodré de Sousa, Glauber Lacerda, Laís Virginia Alves Medeiros (*Saneamento Básico, o Filme*), Claudio Carvalho, Filipe Gama e Pâmela Rodrigues (*Recife Frio*).

Boa leitura!



O SAL DA TERRA

de Juliano Ribeiro Salgado e Wim Wenders

(Brasil/França/Itália, 2014, Documentário, 1h50min. | Classificação indicativa: 12 anos)

O fotógrafo Sebastião Salgado viajou pelo mundo, seguindo os rastros de uma humanidade em constante mutação. Ele testemunhou alguns dos principais eventos de nossa história recente, como conflitos internacionais, a fome, o êxodo. E agora embarca na descoberta de territórios imaculados, da flora e da fauna selvagem.

Comentaristas

Erica Daniela Santos | Paulo José Lima Gomes | Rogério Luiz Oliveira





E depois de olhar, o que vamos fazer?

Erica Daniela Santos¹

O Sal da Terra (2014), dirigido por Wim Wenders e Juliano Ribeiro Salgado, apresenta a trajetória de Sebastião Salgado a partir de suas fotografias, de suas memórias e de experiências que atravessaram seu trabalho. Entretanto, reduzir o documentário à biografia de um dos mais importantes fotógrafos do mundo seria deixar escapar uma de suas dimensões mais interessantes. Ao percorrer diferentes territórios e momentos históricos através das imagens de Salgado, o filme nos coloca diante da condição humana e nos provoca a pensar sobre aquilo que escolhemos olhar e, principalmente, a respeito do que fazemos depois de olhar.

Antes de se tornar fotógrafo, Sebastião Salgado foi economista. Saiu do Brasil durante a ditadura militar e construiu parte de sua trajetória no exterior. Essa formação anterior à fotografia não parece desaparecer quando ele assume a câmera. Ao contrário, atravessa sua maneira de observar o mundo. Afinal, ninguém fotografa a partir do vazio. Todo olhar carrega uma história, um repertório, experiências e uma leitura da realidade. Nas imagens de Salgado, o indivíduo nunca está separado das estruturas sociais, políticas e econômicas que atravessam sua existência.

Talvez por isso seja tão significativa a presença de Serra Pelada no início de *O Sal da Terra*. Diante daquelas imagens, milhares de corpos parecem formar uma única massa humana,

¹ Especialista em Metodologia do Ensino de Artes e em Produção Audiovisual pelo Centro Universitário Internacional (Uninter). Graduada em Geografia e em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb) e em Artes Visuais pela Universidade Metropolitana de Santos (Unimes). Realizadora audiovisual.

subindo e descendo enormes barrancos de terra em busca do ouro. Salgado associa a cena à Torre de Babel. A princípio, aqueles homens poderiam nos fazer lembrar trabalhadores escravizados, mas estavam ali voluntariamente, mobilizados pela possibilidade de encontrar riqueza. A fotografia registra um acontecimento específico da história brasileira, mas também revela algo maior: corpos, trabalho, desejo e riqueza convivendo dentro de uma mesma estrutura. Sebastião Salgado fotografou, portanto, a ambição humana.

Essa relação entre o indivíduo e as forças econômicas que organizam o mundo permite aproximar as imagens de Salgado das reflexões de Milton Santos (2006) em *Por uma outra globalização*. Ao questionar a ideia de um mundo globalizado apresentado como integrado e acessível a todos, Santos chama atenção para outra face desse processo: um mundo marcado pela concentração da riqueza, pela competitividade e pelo aprofundamento das desigualdades. Aquilo que aparece como desenvolvimento para alguns pode significar precariedade, deslocamento e exclusão para muitos outros (Santos, 2006).

É justamente essa humanidade desigual que atravessa grande parte da obra de Salgado. Em *Outras Américas* (1986), ele procura comunidades rurais e modos de vida afastados dos grandes centros. Quando retorna ao Brasil, depois de anos impedido de voltar ao país, dirige seu olhar para o Nordeste, onde encontra a seca, a pobreza, a migração e uma relação muito próxima entre vida e morte. Mais tarde, em diferentes regiões da África, sua câmera acompanha a fome, as doenças e os refugiados.

A fotografia passa, então, a assumir uma dimensão de testemunho. Há, no trabalho de Salgado, uma confiança na capacidade da imagem de tornar visível aquilo que permanece distante dos olhos de grande parte do mundo. Fotografar seria também denunciar. Em *Trabalhadores* (1996), essa dimensão ganha uma força particular. Salgado volta sua câmera para homens e mulheres responsáveis pela produção material da riqueza. Minas, fábricas,

plantações e embarcações tornam-se espaços ocupados por corpos que trabalham. É difícil não perceber, nessas imagens, o encontro entre o fotógrafo e o economista: quem são as pessoas que constroem o mundo e quem se apropria da riqueza produzida por elas?

Depois, em *Êxodos* (2000), o movimento parece se inverter. Se, em *Trabalhadores*, vemos corpos que produzem, encontramos, em *Êxodos*, corpos obrigados a partir. Guerras, fome, perseguições, desigualdades e transformações econômicas atravessam os grandes deslocamentos humanos fotografados por Salgado. Fronteiras se fecham justamente quando milhares de pessoas precisam atravessá-las para sobreviver. É nesse ponto que a aproximação com Milton Santos se torna particularmente potente. O geógrafo brasileiro chama de “globalização perversa” essa dimensão de um sistema que universaliza determinadas lógicas econômicas sem universalizar dignidade, direitos e possibilidades de existência (Santos, 2006). As fotografias de Salgado parecem dar corpos, rostos e territórios a muitas dessas contradições.

Mas *O Sal da Terra* também nos obriga a enfrentar uma questão incômoda: ver o sofrimento é suficiente para transformá-lo? Depois de anos testemunhando fome, guerras, deslocamentos e milhares de mortes, Salgado chega ao limite do que consegue suportar. Sua crise não é apenas profissional, é uma crise diante da própria humanidade. Depois de acreditar, durante décadas, na fotografia como instrumento de testemunho e denúncia, ele passa a questionar aquilo que viu e também aquilo que somos capazes de fazer uns com os outros.

É justamente quando retorna ao Brasil que outra possibilidade começa a surgir. Na propriedade de sua família, em Minas Gerais, encontra a terra de sua infância profundamente degradada. Ao lado de Lélia Wanick Salgado, inicia um processo de recuperação da Mata Atlântica que deu origem ao Instituto Terra. Árvores são plantadas, a vegetação retorna, e, aos poucos, diferentes formas de vida reaparecem. Essa passagem modifica profundamente o sentido do filme. Talvez seja nesse ponto que *O Sal da Terra* encontre sua aproximação

mais bonita com o pensamento de Milton Santos. *Por uma outra globalização* não termina na constatação da perversidade. Ao distinguir o mundo como nos fazem crer, o mundo como ele é e o mundo como ele pode ser, Santos preserva a possibilidade de transformação (Santos, 2006). Reconhecer as estruturas que produzem desigualdade não significa aceitá-las como destino inevitável.

Salgado também não encerra sua trajetória na imagem da destruição. Depois da experiência de regeneração da terra, ele retorna à fotografia com *Gênesis* (2013). Seu olhar se dirige às paisagens, aos animais, às comunidades e aos territórios ainda preservados. Mais do que uma mudança de assunto, parece ocorrer uma transformação na posição do próprio fotógrafo diante do mundo. O ser humano deixa de ocupar o centro da imagem para reconhecer-se como parte de algo maior.

Talvez uma das descobertas mais simples e profundas desse percurso seja justamente esta: nós também somos natureza. Não estamos fora da Terra, observando aquilo que acontece com ela. Somos parte dela. A destruição de uma floresta, de um rio, de uma comunidade ou das condições que tornam possível a vida não acontece em um mundo separado do nosso. Por isso, *O Sal da Terra* pode ser compreendido como uma travessia do olhar. Salgado parte da observação do ser humano, testemunha aquilo que nossa espécie é capaz de produzir e destruir, perde a esperança diante do que vê e encontra na própria terra uma possibilidade de reconstrução.

Talvez, então, a pergunta que permaneça depois de *O Sal da Terra* seja: e depois de olhar, o que vamos fazer?

Referência

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.





O gênesis de um olhar: a reinvenção de Sebastião Salgado

Paulo José Lima Gomes¹

Para começar a falar sobre *O Sal da Terra* (2014), talvez seja interessante iniciar pelos primeiros segundos do filme. As primeiras palavras do diretor alemão já são bastante sugestivas de algumas camadas que seremos convidados a percorrer: a memória, a fotografia e a biografia. Primeiro, Wim Wenders, ao recorrer à origem da palavra fotografia, já inicia um pequeno exercício de memória; em seguida, após a tela preta, somos convidados a observar uma foto; e, por fim, quem nos conta a sua história é o próprio fotógrafo, por um fenômeno ao mesmo tempo biográfico e também de memória.

Wenders, ao ser convidado para participar do longa, anuncia já ter passado pelo dilema de como iniciar um filme sobre a vida de um fotógrafo. A solução que encontrou foi partir da etimologia da palavra “fotografia” para entender o sentido do ofício desse profissional. Buscando a sua origem grega, ele nos informa que ela deriva de *photos*, que significa luz, e *graphein*, desenhar. Dessa forma, o fotógrafo seria alguém que “desenha com a luz”. Não coincidentemente, o filme começa em tela preta, até que vai surgindo uma fumaça branca que parece dançar sobre o quadro, como uma luz que procura uma forma para registrar, e, então, vemos surgir, ao fundo, uma fotografia, que preenche a tela e toma o nosso olhar quando fica completamente nítida.

A fotografia surge com destaque, e é curioso o fato de a primeira imagem que vemos ser

¹ Mestrando em Memória: Linguagem e Sociedade e graduando em Cinema e Audiovisual, ambos pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

justamente ela. Há, nesse movimento, uma intenção em nos dizer que conheceremos o fotógrafo pelo trabalho que ele realizou, as suas fotografias terão lugar de destaque e também falarão. Essa é uma camada tão importante que está presente em todo o documentário. Somente alguns segundos após ouvirmos a voz de Sebastião é que teremos contato com a sua imagem, ainda assim, intermediada pela fusão com uma de suas fotografias. O que os diretores propõem aqui é um convite estético ao olhar, por isso as fotografias permanecem em quadro, umas se demorando mais que outras, mas todas com uma duração em que seja possível ao menos um contato.

O trabalho inicial que nos é apresentado, dedicado às imagens realizadas na famosa mina da Serra Pelada, não foi o primeiro feito pelo fotógrafo, mas, ao abrir o filme, temos, de partida, a dimensão do que iremos nos deparar ao longo de uma hora e cinquenta minutos de duração da obra. Ao ouvir Sebastião comentando suas imagens, não conhecemos somente as histórias imediatas daqueles registros, somos convidados a contemplar temporalidades outras, sejam elas da construção das pirâmides, sejam da Torre de Babel. Como ele mesmo afirma, o que vemos ali nos coloca diante da “história da humanidade”. E, por história, podemos entender tanto a historiografia documentada e estudada em escolas e ciclos acadêmicos quanto a história dos mitos e das religiões, que o fazem pensar no Rei Salomão e na referida torre. Suas imagens são atravessadas por diferentes tempos, que se cruzam e se misturam. Esses tempos se assemelham a uma dinâmica de memória, com esquecimentos, saltos, recalcamientos e sobrevivências, como nos informa o filósofo francês Georges Didi-Huberman (2015).

Essa dimensão temporal e de memória está presente em todo o seu trabalho, seja registrando os conflitos humanitários no continente africano, seja viajando pelos países da América do Sul, seja fotografando os trabalhadores das grandes indústrias do final dos anos 1980, como também quando passa a documentar a complexidade e a beleza da natureza em nosso planeta. São imagens poderosas, carregadas de uma força tamanha, que circularam os mais variados territó-

rios. Essas imagens, muitas vezes, ajudaram a denunciar genocídios, guerras, êxodos forçados e diversas injustiças cometidas contra pessoas. Nesse sentido, é importante notar como essas histórias afetaram o casal Lélia e Sebastião Salgado. Se, no início, a motivação era a denúncia e a busca por ajuda e justiça, ao longo dos tempos, após vivenciar tantas tragédias, o corpo e a alma de Sebastião parecem ter chegado a um limite. A energia empenhada pela esperança havia sido consumida pela maldade dos homens.

O impacto foi tão intenso que o fez pensar em parar de trabalhar, já não era possível enxergar esperança, beleza e mistério naquele mundo. Criar imagens já não fazia mais sentido. O peso que as marcas do tempo presente lhe trouxeram o distanciou da memória da humanidade, fez-lhe crer que estávamos aqui no planeta desperdiçando esse bem tão caro e precioso da vida. Fez-lhe crer que, diante de tanta crueldade, na verdade não éramos dignos desse tempo desfrutar. Foi nesse momento de desesperança que Lélia, com uma sabedoria ímpar, conecta-o a uma memória com uma força capaz de retirá-lo de uma temporalidade que o faz pensar num fim para outra que o faz pensar na criação.

Essa memória é a da sua infância, do local onde cresceu e conheceu, pela primeira vez, o mundo; do local onde ele próprio diz ter aprendido a enxergar a luminosidade que busca e plasma em suas fotografias; do local em que a convivência com a natureza era intrínseca à vida, dela retiravam o alimento, o sustento, o conhecimento, tudo. Curioso notar que, ao mesmo tempo que o fotógrafo se via desgastado diante da vida, a fazenda de sua família parecia também viver o seu pior momento. A terra seca, árida, já não produzia nada, já não tinha animais, parecia mesmo não haver ali nenhum resquício de vida.

Lélia, ao sugerir o reflorestamento daquele local, propõe um recomeço. Para além de uma ligação de Sebastião com suas memórias de família, essa ideia o reconecta com uma temporalidade maior, que ultrapassa os limites do que antes ele via como a história da humanidade. Ao se ligar profundamente à natureza, a temporalidade, a memória e a biografia que agora irá bus-

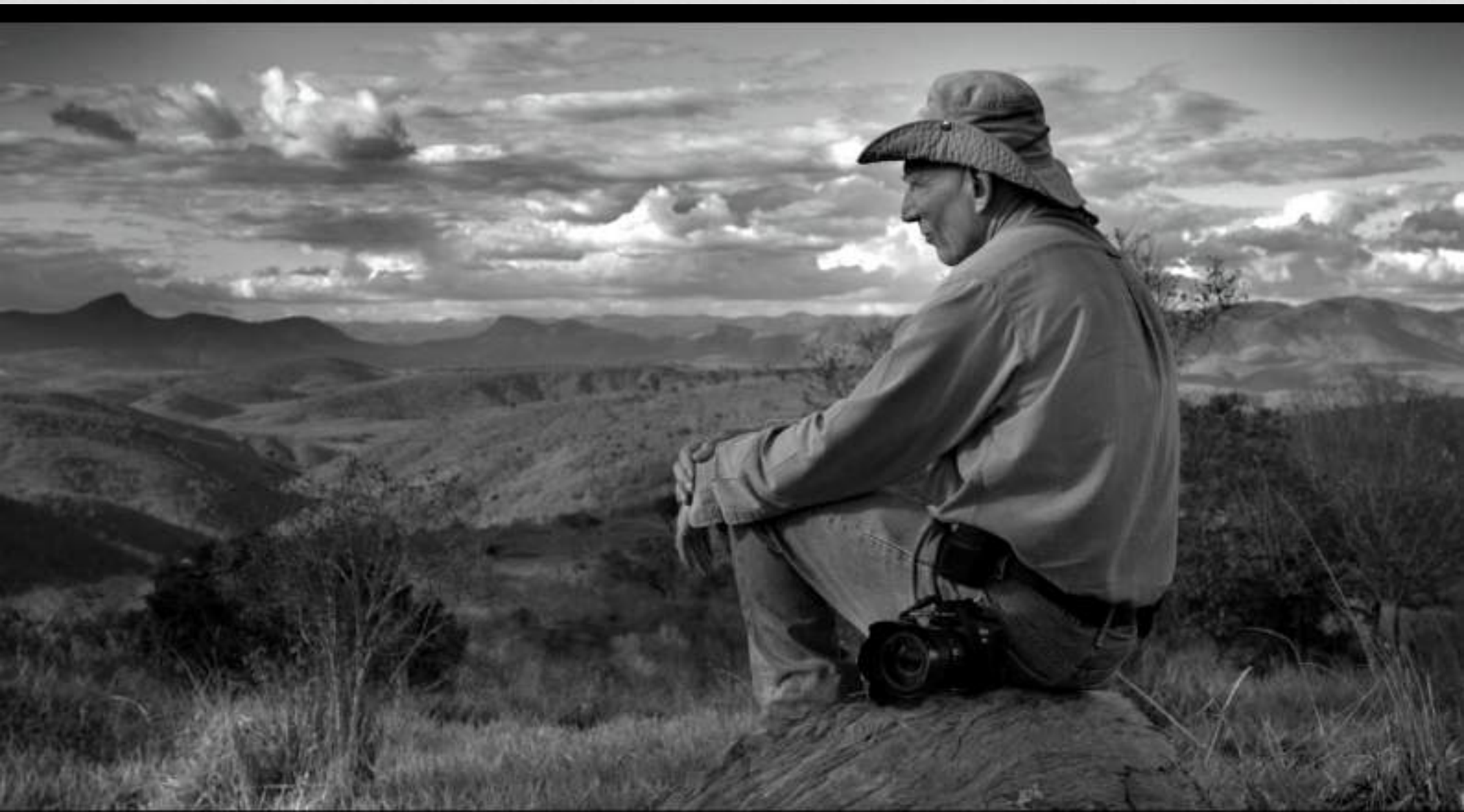
car plasmar em suas fotografias serão remetidas à história da vida no planeta. A profundidade provocada por esse gesto de Lélia mudará completamente a compreensão deles com relação ao papel do ser humano e sua relação com a natureza, e esse fato começará a pautar os novos trabalhos idealizados pelo casal.

Ao idealizarem o *Gênesis*, projeto que levou cerca de oito anos para ficar pronto, constroem uma carta de amor ao planeta Terra, como eles mesmos definem e apresentam. Essa carta de amor, ao mesmo tempo que homenageia as belezas naturais do planeta e os povos que as ajudam a serem preservadas, convoca-nos a pensar na construção de outras relações possíveis da nossa sociedade com o meio ambiente. Convoca-nos a fazer o passeio da reconstrução da esperança experimentado por Salgado e Lélia. Convida-nos, por meio das fotografias, a contemplar uma temporalidade e uma memória presentes em nós que nos conectam como membros desse complexo ecossistema, mas que parecem estar esquecidas por preocupações outras que nos distanciam dessa dimensão coletiva.

É dessa forma que também *O Sal da Terra* é construído e pensado. Ao apresentar a história de Sebastião Salgado, somos convidados a compreender o caminho percorrido pelo fotógrafo que o levou a denunciar as injustiças sociais e a reencontrar a esperança na humanidade por meio do desenvolvimento de uma outra relação com a natureza e um novo olhar para o que nos constitui. As suas imagens, então, passam a compartilhar uma temporalidade que nos acompanha desde o início do planeta, e seus projetos carregam, então, uma memória que perdurará ainda que ele tenha cumprido um ciclo na terra em que nasceu.

Referência

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.





A fotografia como raiz da equação

Rogério Luiz Oliveira¹

Estima-se que cerca de dois milhões de pessoas tenham migrado de sua terra durante a Guerra Civil de Ruanda, em 1994, forçadas por conflitos étnicos. O conflito entre tutsis e hutus revelava, ali, um abismo entre dois grupos que dividiam a mesma língua e o mesmo chão. Enquanto os primeiros eram donos de grandes terras, os segundos viviam da agricultura em pequenas plantações. Estes últimos foram os que migraram em maior número. Dois diferentes usos da natureza se encontravam numa encruzilhada sangrenta que expulsou muitas pessoas que buscaram refúgio em outros países, como a República Democrática do Congo. Foi ali que o fotógrafo Sebastião Salgado encontrou algumas delas vivendo e sobrevivendo. Testemunhou, com sua câmera fotográfica, a prática de estratégias que iam da implantação de um salão improvisado para corte de cabelo até a troca de dinheiro, num movimento cambial que parecia sem nexos diante de tamanha escassez. Nesse lugar, encontrou parte da matéria-prima para compor um dos seus livros: *Êxodos* (2000). A publicação viria a público anos depois e reuniria imagens de diferentes agrupamentos humanos em deslocamentos, motivados por distintas razões: intempéries, infortúnios, guerras e, acima de tudo, imposições advindas do exercício do poder.

Naquele ambiente, no qual chegou sobre os trilhos do trem que lhe eram tão familiares – pois o trem está na paisagem de seu estado, Minas Gerais –, parece ter reconhecido o dile-

¹ Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Professor do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS) da Uesb.

ma que é de tantas vidas sobre a Terra. A catástrofe humana presenciada no Congo era um extravasamento do vivido em Ruanda e, não seria demais pensar, correspondia às inúmeras tensões geopolíticas espalhadas pelo mundo. Fotografar situações como essa equivaleria, no entendimento de Salgado, à elaboração de relatórios tão comuns à atividade de pessoas que, assim como ele, haviam se formado em Economia. No caso dele, ao cumprir uma missão para a Organização Internacional do Café, percebera que havia mais prazer na criação de imagens do que na elaboração de gráficos a partir de dados.

O episódio ruandense que selecionamos serve como porta de entrada para uma contemplação do filme *O Sal da Terra*, dirigido por Juliano Salgado (filho de Sebastião Salgado) e, sugestivamente, por Wim Wenders, um reconhecido cineasta alemão. Sob a justificativa de que o material audiovisual filmado pelo filho precisava de um olhar de fora, para fugir das armadilhas da relação paternal, no fundo Wenders, por certo, integra-se ao filme por razões estéticas. Um olhar panorâmico sobre a obra deste realizador entrega uma evidência: seus filmes mais reconhecidos e admirados foram construídos com personagens caminhantes. Suas histórias de estrada integram capítulo fundamental da história do cinema: *Alice nas Cidades* (1974), *Movimento em Falso* (1975), *No Decurso do Tempo* (1976), *Reis da Estrada* (1976), *Paris, Texas* (1984), *Até o Fim do Mundo* (1991), *O Céu de Lisboa* (1994). Trata-se de um diretor que constrói seu cinema mais instigante quando dedica atenção a personagens em deslocamento.

Sebastião Salgado espelha características como as que encontramos em Travis (*Paris, Texas*) ou em Phillip Winter (*O Céu de Lisboa*). Por mais que as razões que levam às andanças dessas duas personagens não sejam igualmente políticas, há um indício comum: é no movimento que melhor recolhemos o diverso e nos reconhecemos como iguais. A caracterização de Salgado como caminhante conta com a participação de seu pai como um depoente do documentário. Sebastião Ribeiro Salgado relata como o filho, desde cedo, demonstrava interesse

em percorrer o mundo. Apresenta pistas fundamentais à construção narrativa: “Tião era mandro para estudar [...], mas tirou Economia”. Soma-se a isso o fato de que Sebastião (pai) viu a densa floresta de Mata Atlântica da Fazenda Bulcão, onde criou a família, ser transformada em pasto e consumida pela criação de gado. O filme instaura, ao nosso ver, uma reflexão tanto sobre o dilema de quem sai quanto o de quem fica em sua terra. Tião saiu, Sebastião ficou. Indo e voltando, o fotógrafo viu a paisagem ser transformada e pôde perceber que o trem de ferro que cortava o horizonte de Minas Gerais poderia levá-lo a lugares distantes, como Ruanda, Congo, Mar Siberiano, Etiópia, Sudão, Pernambuco ou Pará, onde Serra Pelada transformou morro em buraco.

A saga da busca pelo ouro nas terras paraenses é outro episódio destacável. Ali, viu pessoas dos mais distintos espectros socioeconômicos imergirem solo abaixo em busca de riqueza. Vindas de diferentes lugares do Brasil, aquelas pessoas ganhavam e gastavam, contraditoriamente, riquezas em pequenos intervalos de tempo, num cenário que, de fato, cabe na denominação de formigueiro humano, expressão que se propagou tão logo as notícias do gigantesco garimpo percorreram o mundo. A essa prática extrativista, juntam-se as imagens registradas no Kwait, em que seres humanos e petróleo pareciam formar uma coisa só, na exploração tão necessária para alimentar uma engrenagem econômica insaciável. As imagens por ele produzidas nesses dois contextos integram o livro *Trabalhadores: uma arqueologia da era industrial* (1993). Configuram uma materialidade que nos situa nos estudos de uma ecocrítica material, tão bem representados por Serenella Iovino e Serpil Oppermann (2014), com a ajuda de quem pensamos que fenômenos como a fotografia de Salgado ensejam entender que o mundo é feito de agências humanas e não humanas. É justamente esse entrecruzamento de condições de trabalho e elementos naturais que parece ter sensibilizado Sebastião Salgado

para a elaboração de uma espécie de equação por meio da qual busca compreender o mundo:
 $X = GENTE + NATUREZA + ECONOMIA$.

Num mundo em que a igualdade parece uma incógnita, a fotografia é o valor que Sebastião Salgado encontra para equilibrar a conta. E faz um movimento de mudança de direção no tom das fotografias questionável para pessoas ao seu redor, tão acostumadas com as imagens protagonizadas por seres humanos. Com a publicação do livro *Gênesis* (2013), o fotógrafo dava mostras de que uma fotografia social é também feita de componentes que estão para além do humano. É na atenção dedicada à natureza que ele reconhece a similaridade entre as mãos humanas e as patas de uma iguana; a semelhança entre cachos de uma samambaia e os cabelos de sua mãe; a equivalência amigável seja com um homem da Papua Nova Guiné, seja com uma baleia na Argentina. Essas similitudes, por certo, impellem à iniciativa mais ousada de Sebastião Salgado, mas que não teria sido possível sem a comunhão com Lélia Wanick Salgado, esposa do fotógrafo. Responsável pelo porto seguro de onde partia e para o qual retornava Salgado, ela é tanto a grande responsável por dar vazão às imagens por ele produzidas quanto por empreender as estratégias para a criação do Instituto Terra. A reconstituição do braço de Mata Atlântica que outrora se via na Fazenda Bulcão não teria sido possível senão em par. O gesto, por sua vez, é como uma resposta para as inúmeras viagens pelo mundo. Em certa medida, é como se, diante daqueles tantos processos migratórios, pudessem pensar: a família Salgado também poderia ter sido nômade por força de circunstâncias naturais.

Na busca por solucionar essa equação-problema – dessas que deixam “doente da alma” –, como se sentiu no Sahel, aporta num autorreconhecimento. Talvez, por isso, para contrapor as milhares de mortes em Ruanda, os milhões de tetos abandonados no Nordeste brasileiro, os bilhões gastos em guerras, decidem plantar dois milhões de mudas nas terras de sua família.

Gente, natureza e economia se acomodando numa mesma fórmula. É como se a fotografia fosse a raiz de uma equação em busca da conta equilibrada e justa.

Referência

IOVINO, Serenella; OPPERMANN, Serpil (editors). *Material Ecocriticism*. Bloomington, Indiana (USA): Indiana University Press, 2014.

SANEAMENTO BÁSICO, O FILME

de Jorge Furtado

(Brasil, 2007, Comédia, 1h52 min. | Classificação indicativa: 12 anos)

Moradores de uma cidadezinha gaúcha sofrem com a falta de saneamento e exigem que a prefeitura construa uma fossa. A questão é que os cofres públicos não têm verba para pagar pela obra, mas têm para custear a produção de um filme de ficção. Empolgado com a oportunidade de fazer um filme e, ao mesmo tempo, ganhar o dinheiro para a fossa, o grupo cria uma divertida história de cinema.

Comentaristas

Camila Sodré de Sousa | Glauber Lacerda | Laís Virginia Alves Medeiros







Saneamento Básico, o Filme: discutindo política, meio ambiente e cinema

Camila Sodré de Sousa¹

Em *Saneamento Básico, o Filme* (2007), acompanhamos os moradores de uma pequena vila gaúcha reivindicarem à prefeitura a construção de uma fossa, orçada em R\$ 8 mil, para tratar o esgoto e cessar o mau cheiro que afeta suas casas. Apesar de reconhecer a importância da obra, a funcionária da prefeitura comunica que não há recurso financeiro para realizá-la. Porém, avisa que há uma verba de R\$ 10 mil do governo federal para a produção de um vídeo, que, se não for utilizada, será devolvida. É assim que se inicia a saga de Marina (Fernanda Torres) e seu esposo Joaquim (Wagner Moura) para gravar um conteúdo audiovisual de baixo custo que chame atenção para o problema do saneamento local e se possa ter o recurso convertido para a solução desejada. O elenco conta com outros grandes nomes, como Camila Pitanga, Bruno Garcia, Tônico Pereira, Paulo José e Lázaro Ramos.

O roteirista e diretor desse longa, Jorge Furtado, também é conhecido por *Ilha das Flores* (1989), um curta-metragem clássico que expõe problemáticas sobre a desigualdade social, o capitalismo, a fome e o meio ambiente. A obra de 2007 segue demonstrando a habilidade do diretor em levar questões ambientais e sociais para o audiovisual de maneira acessível e provocativa. Logo no início do *Saneamento Básico, o Filme*, podemos perceber a importância que a mobilização social acerca do tema pode trazer, acompanhando os moradores se reunindo

¹ Graduada em Engenharia Ambiental pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (Ifba). Educadora ambiental.

para cobrar providências à prefeitura. Segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS), para cada R\$ 1 investido em saneamento, pode-se gerar uma economia de aproximadamente R\$ 4 em saúde (Agência Nacional de Águas e Saneamento Básico, 2020). Isso porque saneamento, saúde pública e qualidade de vida caminham juntos. O tratamento de água e de esgoto e a coleta e descarte adequados dos resíduos previnem doenças, reduzindo os gastos com remédios, consultas e internações no sistema de saúde.

A situação do filme exemplifica como funcionam os recursos públicos, que são destinados a finalidades específicas, devendo atender às suas respectivas previsões orçamentárias. Ao aproveitar a oportunidade de um investimento disponível do audiovisual para destacar a temática do saneamento, os personagens descobrem, ao longo da trama, que esse trabalho não é tão simples como parecia. É maravilhoso acompanhar a criação do roteiro, escolha dos personagens, construção dos figurinos, busca por patrocínios, gravações e até a descoberta da necessidade de editar o material. Cabe ressaltar a ausência de ferramentas como a internet e a câmera digital, tornando tudo mais interessante de acompanhar. Como seria se a trama se passasse hoje, na era das redes sociais?

A Lei Federal nº 11.445/2007 (Brasil, 2007) define o saneamento básico como um conjunto de serviços, infraestruturas e instalações operacionais relacionados ao abastecimento de água potável, esgotamento sanitário, manejo de resíduos sólidos e drenagem e manejo das águas pluviais urbanas. Segundo o Instituto Trata Brasil (2024), mais de 30 milhões de pessoas não têm água potável, e cerca de 90 milhões (43,3% da população) não possuem coleta de esgoto. Esses dados demonstram que a realidade do saneamento básico em nosso país ainda tem muito o que avançar, não somente sobre água e esgoto, mas também sobre resíduos sólidos. Segundo a Associação Brasileira de Resíduos e Meio Ambiente (2024), cerca de 40% dos resíduos sólidos urbanos ainda recebem destinação inadequada no país. O filme permite refletir

sobre como obras de infraestrutura, embora essenciais, nem sempre possuem o mesmo apelo político de investimentos mais visíveis e imediatamente perceptíveis pela população. Quando debatemos o assunto e levamos essa realidade para mais pessoas, ampliamos as possibilidades de resolução, pois, quanto mais eleitores esclarecidos, maior a pressão política sobre o tema.

O Monstro da Fossa, título do filme dentro da trama, vai sendo desenvolvido ao mesmo tempo que a obra da construção da fossa na comunidade avança. O humor que conduz a história não diminui a gravidade do problema; pelo contrário, é justamente o que permite que ele seja discutido sem transformar a obra em um discurso maçante. Com uma narrativa inteligente e bem-humorada, *Saneamento Básico, o Filme* combina elementos políticos, ambientais e cinematográficos para lançar luz sobre uma problemática estrutural, ao mesmo tempo que reforça a importância da mobilização popular na busca por soluções. Afinal, seja para construir uma fossa ou para transformar uma realidade, talvez o primeiro passo seja fazer com que as pessoas, de fato, olhem para o problema.

Referências

AGÊNCIA NACIONAL DE ÁGUAS E SANEAMENTO BÁSICO (ANA). *Novo Marco do Saneamento entra em vigor e deve trazer avanços econômicos, na saúde e no meio ambiente em todo o País*. [Brasília]: Ministério da Integração e do Desenvolvimento Regional, 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/ana/pt-br/assuntos/noticias-e-eventos/noticias/novo-marco-do-saneamento-entra-em-vigor-e-deve-trazer-avancos-economicos-na-saude-e-no-meio-ambiente-em-todo-o-pais>. Acesso em: 10 ago. 2026.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE RESÍDUOS E MEIO AMBIENTE (ABREMA). *Mais de 41% dos resíduos tiveram destinação inadequada em 2023*. São Paulo: [Site da Abrema], 2024. Disponível em: <https://www.abrema.org.br/2024/12/11/mais-de-41-dos-residuos-urbanos-tiveram->

destinacao-inadequada-em-2023/. Acesso em: 10 ago. 2026.

BRASIL. *Lei n. 11.445, de 5 de janeiro de 2007*. [Brasília]: Presidência da República, 2007. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/lei/l11445compilado.htm. Acesso em: 10 ago. 2026.

INSTITUTO TRATA BRASIL. *Afinal, o que é saneamento básico?* Blog Trata, 2024. Disponível em: <https://tratabrasil.org.br/o-que-e-saneamento-basico/>. Acesso em: 10 ago. 2026.





O Monstro do Fosso emerge na Ilha das Flores

Glauber Lacerda¹

“O que é ficção?”, pergunta Marina a Joaquim. Afinal, para que serve a ficção? Quais são os limites entre ficção e realidade quando narramos uma história? Essas são perguntas que nos fazemos ao assistir a *Saneamento Básico, o Filme* (2007), de Jorge Furtado, que narra a peripécia de uma comunidade que faz um filme amador para resolver um problema local. O longa também nos remete ao curta-metragem *Ilha das Flores* (1989), do mesmo diretor, que, com uma roupagem de documentário educativo, apresenta-nos o itinerário de um tomate desde a lavoura a diferentes formas de consumo, revelando as desigualdades sociais no Brasil. Os dois filmes nos interessam exatamente porque, de diferentes maneiras, problematizam os limites entre realidade e ficção.

Saneamento Básico, o Filme é o quarto longa-metragem dirigido por Jorge Furtado, depois de *Houve uma Vez Dois Verões* (2002), *O Homem que Copiava* (2003) e *Meu Tio Matou um Cara* (2004). O filme narra a história de uma comunidade no interior do Rio Grande do Sul chamada Linha Cristal, que, por falta de saneamento básico, sofre com o mau cheiro do esgoto a céu aberto. Depois de uma reunião com os moradores, Marina e Joaquim (Fernanda Torres e Wagner Moura) apontam a necessidade de construir uma fossa séptica, para que os dejetos das casas não sejam mais lançados no rio que cruza o povoado. Ao procurar a prefeitura, porém, são in-

¹ Doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (Ufba). Professor do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

formados de que o único recurso disponível naquele ano é destinado à produção de um vídeo. Sabendo que Fabrício (Bruno Garcia), namorado de Silene (Camila Pitanga), tem uma câmera, a oportunidade vai ao encontro do oportunismo dos personagens: mesmo sem o mínimo conhecimento dos bastidores do audiovisual, eles veem naquele recurso a solução para o mau cheiro que assombra o vilarejo.

Quando a ideia começa a ganhar corpo, Joaquim procura a funcionária da prefeitura, já fora do expediente, para saber como deveria ser o vídeo. A servidora Marcela (Janaína Kremer), que se arrumava às pressas para o ensaio do coral, responde que, para receber o recurso, o filme precisa ser uma ficção. Enquanto Joaquim ainda tenta entender o que a exigência significa, e Marcela corre para se incorporar ao coral, que já começou o ensaio, escutamos o coro entoando a Canção da Meia-Noite – composta por Zé Flávio e eternizada nas vozes de grupos gaúchos como Almôndegas, Kleiton & Kledir e Nenhum de Nós –, canção que evoca, em seu refrão, criaturas fantásticas como o vampiro, o lobisomem e o saci-pererê.

Ainda tomado pela dúvida sobre o que seria “ficção”, Joaquim leva a questão para Marina. A esposa se pergunta: seria ficção científica? Se assim for, deveria ser um filme de monstro, povoado por criaturas similares àquelas cantadas no estribilho da música e muito presentes em filmes clássicos desde o período silencioso. Daí nasce a ideia de “O Monstro da Fossa” – uma menção direta ao problema enfrentado pela comunidade de Linha Cristal –, depois renomeado por Zico (Lázaro Ramos) de “O Monstro do Fosso”, pois soaria mais interessante para o público. Pouco a pouco, os filmes – o que assistimos e o que está sendo rodado pelos personagens – se transformam numa jornada de engajamento e transformação da comunidade, que, intuitivamente, vê-se diante do desafio de contar uma história com imagem e som, tendo de encarar os percalços da escrita de um roteiro, entender a diferença entre o tempo da vida e o tempo do cinema e administrar um orçamento exíguo, que, a princípio, deveria dar conta do filme e da fossa.

A grande beleza da história é como a arte transforma cada um dos personagens: reforça o amor de Marina e Joaquim; traz leveza para Otaviano (Paulo José), pai de Marina; faz Silene se sentir uma estrela; e faz Zico, cineasta local que aparece para ajudar na finalização do filme, dar vazão a seus próprios anseios artísticos. O fenômeno retratado no filme de 2007 não é uma invenção de Furtado. Filmes comunitários passaram a ser comuns a partir de uma relativa popularização das câmeras de vídeo já na década de 1980, portanto muito antes do *boom* das redes sociais e dos *smartphones*. Nos anos 1990, personagens como Tonis Lima, o *cowboy* interpretado pelo cineasta amador Idalino Lima, o “Gaguinho”, em Vitória da Conquista (BA), Simião Martiniano, o camelô do cinema em Recife (PE), e Seu Manoelzinho, o pedreiro e cineasta de Mantenópolis (ES), já sentiam a insuficiência da trivialidade da vida e recorriam à imaginação e à arte, fazendo filmes junto às comunidades, inspirados em gêneros consagrados, como a comédia pastelão, o horror e o faroeste².

Voltemos a *Ilha das Flores*, o clássico curta-metragem que foi apresentado a muitos de nós nas aulas de Ciências da escola, quando a matéria dada era ecologia. Percebemos a jornada do tomate, que sai da lavoura do Senhor Suzuki, passa pelo supermercado, chega à casa da família de Dona Anete, e, por julgar que um dos frutos é inadequado como ingrediente de um molho, ela o descarta; após chegar aos lixões, a hortaliça se torna alimento para os porcos da Ilha das Flores; na pocilga, os tomates rejeitados pelos donos dos animais são oferecidos a humanos pobres. Indo a fundo nos dois filmes, fica evidente que a trajetória do tomate é tão construída quanto a história dentro da história a que assistimos em *Saneamento Básico*.

À primeira vista, o curta parece um documentário didático, demasiadamente expositivo, sobre a jornada de um tomate. Mas sua voz *over* irônica, que conduz o espectador por deduções lógicas até conclusões eticamente incômodas, é também um artifício ficcional: uma constru-

² Muitos desses trabalhos podem ser assistidos no YouTube.

ção retórica que expõe o real ao mesmo tempo que o encena. Em *Saneamento Básico*, essa mesma percepção ganha outro caminho: é a aventura de inventar uma ficção, “O Monstro do Fosso”, que devolve um pouco de lirismo à “vida besta” e minguada dos personagens, transformando moradores comuns em roteiristas, atores e cineastas de si mesmos.

O final do longa reserva ainda uma ironia que soa quase como uma metanarrativa da própria carreira de Furtado: “O Monstro do Fosso”, produção *trash*, quase pornô-terror, feita por amadores, acaba sendo indicada por uma espectadora para que o conselho federal de educação a distribua nas escolas públicas, por ser uma história “divertida e longe da chatice dos vídeos educativos”. É uma piada que se volta contra o próprio Furtado: afinal, foi justamente *Ilha das Flores*, um filme sofisticado disfarçado de documentário educativo, que se tornou material escolar pedagógico. *Saneamento Básico*, ao inverter essa lógica, parece perguntar: não seria também os documentários das aulas de Ciências, mesmo que nos façam refletir sobre temas importantes, uma forma de ficção? E não seriam alguns filmes excessivamente didáticos uma espécie de “Monstro do Fosso” tecnicamente bem acabado conduzido por um narrador solene?





Uma declaração de amor à língua

Laís Virginia Alves Medeiros¹

Somos sujeitos de linguagem. Para a Linguística, a língua é a própria definição do ser humano. É com, na e pela língua que nos (des)entendemos, (des)encontramo-nos e podemos efetivamente deixar marcas no mundo. Se compreendemos o cinema como uma forma de linguagem, capaz de produzir muitos sentidos que não dependem estritamente das palavras, há histórias que têm nas palavras o eixo central. *Saneamento Básico: o Filme* é descrito por diversas fontes como uma declaração de amor ao cinema. Parafraseando essa definição, enxergo no filme de Jorge Furtado uma verdadeira declaração de amor à língua.

A sinopse do filme traz a seguinte descrição:

Na pequena Linha Cristal, a comunidade se mobiliza para construir uma fossa no arroio e acabar com o mau cheiro. Marina, a líder do movimento, descobre que a Prefeitura este ano só tem verba para produzir um vídeo de ficção. Então ela e seu marido Joaquim resolvem filmar a história de um monstro que surge no meio das obras de saneamento (Casa de Cinema de Porto Alegre, 2007).

Acontece que a escolha pela história desse monstro não se deve a uma predileção pela temática ou por um arroubo de criatividade, mas a uma sequência genial que permite refletir sobre os limites da língua e da nossa própria compreensão em relação a ela.

Sem saber direito em que consiste um filme de ficção, e fazendo um paralelo com ficção científica, Marina retorna à subprefeitura em busca de auxílio e lá consulta um dicionário que

¹Doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários (Dell) e do Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGLin), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

apresenta a seguinte definição: “Ficção: substantivo feminino, ato ou efeito de fingir. Construção, voluntária ou involuntária, da imaginação; criação imaginária, fantasiosa, fantástica, quimera, mentira, farsa, fraude”². Em dúvida diante de “quimera”, é também o dicionário que responde: “Monstro mitológico que se dizia possuir cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente e lançar fogo pelas narinas”. Da leitura dessas duas definições, vem a conclusão: um filme de ficção é um filme com monstro.

Dois aspectos são dignos de destaque nessa sequência. O primeiro é que ela demonstra um imaginário do dicionário como o detentor da verdade final sobre o sentido das palavras (e, de fato, é assim que ele muitas vezes acaba funcionando), sem necessidade de contextos ou nuances. Apesar de outros personagens terem apresentado, antes dessa sequência, suas definições para “ficção”, é apenas diante da definição apresentada no dicionário que Marina se convence do que seja ficção. O outro aspecto que vale destacar, e que se relaciona com o primeiro, é a diferença entre conhecimento leigo, cotidiano, e conhecimento especializado. Um dicionário de língua não tem a pretensão de abarcar todas as nomenclaturas de diferentes especialidades teóricas e profissionais; é por isso que o sentido de “ficção” ali definido não é necessariamente o mesmo que aquele mobilizado no cinema. Pensando nas classificações de um filme, ficção seria qualquer filme cuja história apresenta elementos ficcionais, não documentais, sem compromisso estrito com a realidade (cabendo aqui, claro, ficção científica, mas também romance, drama, comédia, suspense...). É possível, sim, fazer ficção sem monstro, mas, quando as definições de um dicionário de língua são mobilizadas para interpretar um edital com termos técnicos do cinema, o filme com monstro aparece como uma obrigatoriedade. É por isso que entendo que *Saneamento Básico* fala muito de cinema, mas fala muito também de língua e de conhecimento linguístico.

² Todas as citações diretas do roteiro foram consultadas em: <https://www.casacinepoa.com.br/uploads/saneamento-basico-o-filme-rot.pdf> (Casa de Cinema de Porto Alegre, 2005).

Esse conhecimento linguístico atravessa e determina o modo como nos expressamos e nos comunicamos nas diferentes exigências cotidianas. Há uma segunda cena que, a meu ver, sintetiza essa maleabilidade do conhecimento linguístico e a declaração de amor à língua. Na cena em questão, Joaquim lê em voz alta a primeira versão do roteiro que Marina escreveu: “Nossa história começa numa pequena e tranquila comunidade ao pé de uma montanha. Uma brisa refrescante traz do vale o aroma das corticeiras em flor”. “O aroma das corticeiras em flor” faz Joaquim questionar como isso seria filmado (afinal, no cinema temos imagens e sons, não temos aromas), ao que Marina responde que precisava de dez páginas e, portanto, começou a enrolar.

O que podemos observar nessa cena é uma falante mobilizando seu repertório linguístico e cultural para produzir um texto dentro das convenções que conhece: se pensamos nos gêneros textuais, e diante da explicação de que “o roteiro é a história”, o texto literário é o principal gênero no qual são contadas histórias, e possivelmente aquele com que Marina mais tinha familiaridade. Na literatura, “o aroma das corticeiras em flor” é uma descrição possível para uma certa sequência; já num roteiro de cinema, não, pois este gênero é bastante diferente de muitos dos que circulam no nosso cotidiano, e exige que tudo seja descrito não apenas para contar uma história, mas para descrever o modo como essa história será efetivamente gravada em vídeo. Mais uma vez, o conhecimento cotidiano e o especializado se confundem; nesse caso, não se trata de uma confusão conceitual, mas de uma falta de conhecimento sobre as especificidades de certo gênero textual. Na mesma toada, os diálogos propostos por Marina no roteiro soam extremamente artificiais quando gravados, garantindo uma comicidade involuntária. Se “Bom dia, Silene! Aonde vai tão bonita a esta hora?” não causa qualquer estranhamento num texto escrito, quando essa mesma frase passa para a oralidade há uma artificialidade que faz pensar “ninguém fala assim!”. E este é mais um desafio do gênero roteiro: ele precisa transitar entre a escrita e a oralidade, ao mesmo tempo que não propõe nada que não possa ser gravado.

No entanto, mesmo sem conhecer as exigências técnicas da escrita de um roteiro e sem saber que a ficção do dicionário não necessariamente é a mesma ficção do cinema, Marina, Joaquim e todos os demais que abraçam a empreitada conseguem produzir um filme, aprendendo a fazer no momento mesmo em que estão fazendo. Isso pode nos fazer pensar que *Saneamento Básico* fala também do prazer de iniciar projetos novos partindo do mais completo desconhecimento, mas abertos a aprender no meio do caminho. E mesmo sobre aquilo que já sabemos, como é o caso da língua e da escrita, sempre há algo novo a aprender. Há sentenças que são perfeitamente aceitáveis e gramaticalmente corretas, mas que não funcionam para certos gêneros textuais. Há definições que são dadas pelo dicionário que não se aplicam a todos os contextos. Há frases que vão soar mais adequadas na escrita e outras mais adequadas na oralidade. Tudo isso acontece porque a língua, sem a qual não existiríamos do modo como existimos, é diversa, viva, com um quê de mistério que não se deixa capturar completamente e não admite ser limitada a explicações simplórias. É isso também que a torna uma protagonista sutil desse filme, digna de todas as declarações de amor.

Referências

CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE. *Saneamento Básico, o Filme*: roteiro de Jorge Furtado. Porto Alegre: [Site da Casa de Cinema de Porto Alegre, Sessão Filmes, Saneamento Básico, Veja Mais], 2005. Disponível em: <https://www.casacinepoa.com.br/uploads/saneamento-basico-o-filme-rot.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2026.

CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE. *Saneamento Básico, o Filme*. Porto Alegre: [Site da Casa de Cinema de Porto Alegre, Sessão Filmes, Saneamento Básico], 2007. Disponível em: <https://www.casacinepoa.com.br/filmes/saneamento-b%C3%AAsico-o-filme/>. Acesso em: 20 ago. 2026.

RECIFE FRIO

de Kleber Mendonça Filho

(Brasil, 2009, Comédia, 25 min. | Classificação indicativa: 10 anos)

A tropical Recife sofre uma drástica, misteriosa e sobrenatural mudança climática. A cidade, antes quente, agora enfrenta chuvas e frio intenso. Com pinguins ocupando a paisagem litorânea, os habitantes precisam se adaptar a uma nova e gelada realidade.

Comentaristas

Claudio Carvalho | Filipe Gama | Pâmela Rodrigues





Recife Frio

Claudio Carvalho¹

Recife Frio, título do curta-metragem de Kleber Mendonça Filho (2009), tem uma marca inconfundível: na sua diversidade, perpassa um fio condutor e é um espelho muito fiel (e, por vezes, transfigurador e provocador, no melhor sentido) da sociedade brasileira, já se podendo, naturalmente, através da sua análise, uma distinção entre diferentes tempos, grupos, classes, mentalidades. Não é um cinema ucrônico, mas de historicidade.

Elemento essencial da cultura, o cinema liga-se profundamente à sociedade, num registo raramente não fiel, pois é cultura descrevendo com imagens e sons a sociedade, vivente, coeva ou historicamente reconstituída (o que envolve sempre uma parte de contemporaneidade, ainda que subentendida). Mesmo as reconstituições são, evidentemente, históricas, historicamente situadas.

Recife Frio é um filme de ficção. Encenado, recortado, montado, construído. Porém, como acontece em qualquer filme do gênero ficcional ou falso-documental, está correlacionado com o “real”, com a sociedade e contexto nos quais foi produzido, pensado e sentido. Em especial, traduz realidades, sentimentos e vivências de muitas pessoas que atualmente se encontram em situação de diáspora e/ou em busca de moradia digna. São temas comuns aos grandes centros em um mundo onde é normal sermos refugiados da falta dos nossos direitos

O filme é sobre uma cidade real, com a participação de pessoas reais, em uma luta real. E,

¹ Doutor em Desenvolvimento Regional e Urbano pela Universidade Salvador (Unifacs). Professor de Direito da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

nesse sentido, seu “efeito de real” é ainda mais intenso. Recife, a grande metrópole, é o cenário de fundo de uma virada climática que simula uma reportagem especial de um telejornalismo estrangeiro (conduzido por um repórter argentino que fala espanhol) para relatar um fenômeno absurdo: a cidade tropical passa a sofrer com uma repentina, drástica e permanente queda de temperatura, com termômetros marcando entre 5°C e 14°C.

Nesse contexto, *Recife Frio* é, em primeiro lugar, um instrumento de *luta* dos coletivos que reivindicam o direito à cidade e à moradia. Em segundo lugar, podemos acrescentar, é um trabalho sobre *alteridade* e *resistência*. Nesse sentido, aborda duas questões fundamentais, tanto para o Direito quanto para a Antropologia: as lutas por igualdade e diferença.

Recife Frio possibilita refletir sobre diversas questões socioculturais complexas e extremamente atuais, como a função social da propriedade, o direito à moradia, à cidade e à vida digna, a perspectiva individualista/patrimonial que permeia os direitos humanos (nas teorias e práticas dominantes), o direito à condição de ser *outro/outra* – ser diferente, cultural, racial e geograficamente – e a questão da diáspora ocasionada por mudanças climáticas.

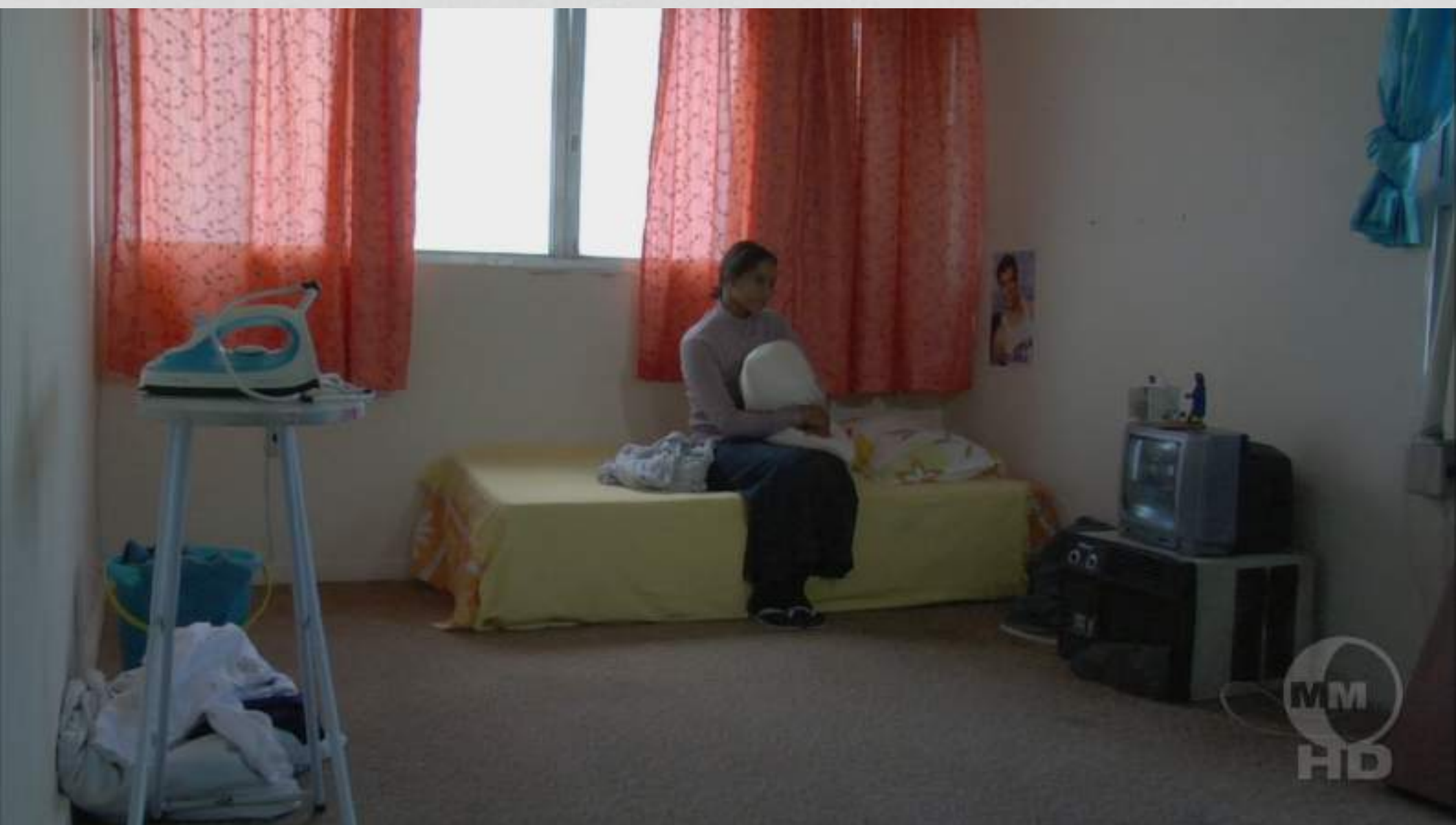
A narrativa do curta-metragem com um trabalho de arte, som e fotografia, dialoga ainda mais com a realidade de milhares de pessoas brasileiras que trazem um pouco da memória sobre a cultura e auxiliam na construção de seus contextos, ampliando a importância do filme como instrumento de luta, também por reformular a memória social, no sentido de não silenciar, documentar e não deixar esquecer.

Compreende-se o audiovisual como discurso, que possibilita *empalavrar* a realidade. Desse tal perspectiva, entende-se a imagem como um instrumento essencial para a manutenção de relações de poder, mas que também pode ser utilizada para contestá-las, confrontá-las e apresentar novos pontos de vista, novas representações, novas memórias e formas de compreender o mundo ao redor.

Dessa forma, pelo menos dois temas principais podem ser refletidos a partir de *Recife Frio*: o direito à diferença e o direito à moradia, em um contexto capitalista. O primeiro deles se relaciona com a forma como entendemos a nós mesmos e como nos relacionamos e compreendemos quem são os outros. A Região Metropolitana de Recife, como estrutura física, com fronteiras, hierarquias e interesses, apresenta diversas intersecções entre marcadores sociais da diferença, conflitos entre classes sociais, e entre a população marginalizada, de um modo geral.

Assim, as relações oferecem diversas reflexões possíveis sobre a ética da alteridade, que se origina na sensibilidade e se fundamenta na exterioridade, com a responsabilidade e a solidariedade com o outro. Nesse sentido, o filme fala sobre o direito de ser *outro*, de ser diferente, e aponta as nuances que tornam a diferença um fator de conflito e, principalmente, de (re) produção de relações de dominação e exclusão social.





Uma ciranda para esquentar os dias frios

Filipe Gama¹

Kleber Mendonça Filho alcançou grande visibilidade entre as décadas de 2010 e 2020 por conta de seus longas-metragens ficcionais, sendo elogiado por parte da crítica cinematográfica e alcançado excelente projeção em festivais nacionais e internacionais. A grande repercussão de seus últimos três filmes – *Bacurau* (codirigido por Julianano Dornelles, 2019), o documentário *Retratos Fantasma*s (2023) e *O Agente Secreto* (2025), obra aclamada em diferentes eventos e premiações, como o Globo de Ouro e o Oscar – fez com que o nome do diretor ganhasse notoriedade junto a um público cada vez mais amplo. Além disso, cabe mencionar seus dois primeiros longas ficcionais, *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016), que também tiveram ótima presença no circuito cinematográfico. Há uma coincidência entre quase todas essas obras, excetuando *Bacurau*: a cidade do Recife, lugar de origem do diretor, é o cenário onde essas tramas acontecem, e suas questões econômicas, sociais e culturais ocupam papel central nos acontecimentos que envolvem os personagens.

Mas, assim como diversos outros realizadores do cinema brasileiro, Kleber Mendonça Filho não iniciou sua trajetória cinematográfica produzindo obras de longa duração. Entre os anos 1990 e 2000, o diretor fez um conjunto relevante de curtas e médias-metragens, a grande maioria deles também rodados em Recife, explorando diferentes propostas narrativas e estéticas, dos quais é possível ressaltar os trabalhos *Vinil Verde* (2003), *Eletrodomésticas* (2005), *Noite*

¹ Doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

de Sexta, Manhã de Sábado (2006) e *Recife Frio* (2009), este último o tema deste texto. A obra, que tem duração aproximada de 25 minutos, contou com boa repercussão no período de seu lançamento e, como o próprio título já sugere, coloca a capital pernambucana não apenas como o espaço em que a narrativa acontece, mas como objeto central do filme.

A primeira questão que gostaria de destacar em *Recife Frio* diz respeito à forma como a história é contada. O filme se apropria de recursos estilísticos próprios de um documentário ou de uma reportagem televisiva, tais como entrevistas, filmagens de situações do cotidiano, materiais de arquivo de diferentes origens e uma narração marcante feita por um apresentador estrangeiro (ou seja, uma série de recursos que nós, espectadores, conhecemos bem), mas como estratégia para apresentar uma situação que podemos considerar, no mínimo, peculiar. Então, se, por um lado, lidamos com um conjunto de códigos bastante conhecidos, por outro o curta nos apresenta um contexto narrativo que insere a cidade de Recife, conhecida por seu clima tropical e suas altas temperaturas, em uma longa frente fria que, no momento das filmagens, já durava sete meses e alterava significativamente o cotidiano local.

Mesmo diante das intensas mudanças climáticas ocorridas nas últimas décadas, não é preciso uma busca muito aprofundada na internet para saber que aquele fato nunca aconteceu. O próprio filme já nos dá essa pista logo no início, ao exibir uma cartela com a frase “daqui a alguns anos”, apontando para uma situação hipotética, mas que dialoga profundamente com o nosso presente. Podemos indicar, portanto, que se trata de uma ficção. Esse modo de estruturar uma narrativa ficcional a partir de códigos típicos do documentário costuma ser chamado de falso documentário, ou *mockumentary*, e, definitivamente, não é algo novo na cinematografia mundial, sendo comumente utilizado para propor histórias recheadas de humor, ironia e, em alguns casos, associadas a críticas sociais. Entendemos, portanto, que a obra é uma ficção, mas não é por isso que as questões representadas são menos impactantes ou tocam menos a realidade.

Como dissemos anteriormente, a cidade é a protagonista do filme. A capital de Pernambuco, cercada pelo oceano e cortada pelo rio Capibaribe, tem suas ruas e avenidas bem como o dia a dia das pessoas que ali habitam alterados pelo frio extremo. É nesse espaço que atores e não atores interpretam para a câmera diversas situações singulares vividas naquele ambiente, com diferentes tensões dramáticas. Por exemplo: enquanto um personagem que interpreta o Papai Noel parece confortável com o novo clima da cidade, mais favorável à sua profissão, do outro lado da capital, em um dos bairros mais nobres e formados por prédios anteriormente valorizados por sua localização e ventilação, é possível localizar uma série de conflitos. O filme aborda o caso de uma família de alto poder aquisitivo, moradora de um desses apartamentos à beira-mar, que, diante do frio, vê-se em uma disputa pelo menor e menos ventilado cômodo da casa. O quarto, regularmente utilizado pela empregada doméstica, passa a ser cobiçado pelo filho dos patrões. A inversão térmica expõe conflitos de classe, inverte os desejos e evidencia questões históricas das relações sociais e econômicas no Brasil.

A obra propõe reflexões associadas a questões urbanísticas e arquitetônicas, tópicos muito presentes na filmografia de Kleber Mendonça Filho, absorvendo, na ideia de “frio”, a metáfora precisa para sugerir uma cidade que se verticaliza, isola-se e abandona os espaços públicos e coletivos em prol da valorização de estruturas privadas, como seus grandes edifícios e *shopping centers*. Podemos indicar que a obra propõe uma espécie de reverso (ou de negativo, em diálogo com a fotografia) do território recifense, e faz isso não para nos afastar dos dilemas reais da cidade, mas, pelo contrário, usa essa situação para debater e potencializar, de forma criativa, a representação dos problemas sociais, culturais e econômicos presentes naquela e em tantas outras metrópoles.

Mas, mesmo diante de uma circunstância nada animadora, o filme aponta uma saída: a cultura popular. Essas expressões, que, durante a projeção, aparecem na apresentação de

repentistas e nas representações do artesanato, ganham uma dimensão ainda maior ao final da obra. Em mais um dia frio, na praia gelada onde provavelmente os pinguins habitam, uma ciranda se forma enquanto Lia de Itamaracá, uma das maiores artistas populares do país, canta “Eu Sou Lia – Minha Ciranda” para a câmera. É neste momento que se abre uma pequena fresta de sol e de esperança diante daquele céu nublado. A partir disso, podemos propor, como forma de combater o esfriamento das cidades, das relações e de seus longos dias cinzentos, a valorização e a vivência da cultura popular em nossas práticas cotidianas e coletivas. Viva à cultura popular, viva a Lia de Itamaracá.





Recife Frio: Olha pra cima, irmão!

Pâmela Rodrigues¹

Após a queda de um meteoro e o aparecimento de pinguins pelas praias, Recife enfrenta a queda súbita e permanente de temperatura, que força os habitantes a encontrarem formas de se adaptar. A cidade, antes alegre e calorosa, torna-se fria e triste. Essa é a premissa de *Recife Frio*. Amplamente premiado, o curta-metragem dirigido por Kleber Mendonça Filho em 2009 é uma obra de gêneros intercalados: comédia e ficção científica se misturam em um *mo-cumentário* – ou falso documentário –, que utiliza a suposta crise climática como pano de fundo para evidenciar desigualdades e o apagamento cultural na “Veneza Brasileira”. O filme causa estranheza através de assimetrias discursivas e imagéticas para compor sua sátira e fazer o espectador refletir a partir do absurdo.

O curta se inicia com um programa argentino, ao estilo *Discovery Channel*, mostrando como o frio chegou na cidade e como a população está lidando com a situação. O documentário narrado em espanhol mostra, sobretudo, a visão estrangeira sobre Recife, que é uma cidade turística. Ele segue mostrando como os moradores de rua sofrem com a queda das temperaturas e como muitas pessoas morrem de frio, e os órgãos públicos não dão conta da quantidade de corpos. A trilha musical exageradamente sinistra em contraste com os depoimentos dos entrevistados que mal conseguem segurar a risada mostra, desde o início, que o filme é uma grande sátira que se vale do exagero para evidenciar diversos problemas sociais. Os recursos

¹ Mestranda em Memória: Linguagem e Sociedade e graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb).

documentais e jornalísticos, como entrevistas e narração em voz *over*, dão corpo a essa realidade encenada e nos faz imergir na lorota contada por Mendonça, mesmo que seja absurda.

Em determinado momento, o apresentador argentino comenta que, dentre toda a situação absurda de pessoas morrendo de frio nas ruas, a história que mais o comoveu foi o sofrimento de um francês dono de hotel que perdeu a clientela pela falta do sol e frio intenso. Esse contraste entre a percepção externa e a vida cotidiana dos habitantes é a primeira crítica de Mendonça, um olhar sobre a lógica exploratória estrangeira massiva no turismo recifense. A obra continua o pensamento ao mostrar as adaptações dos artistas locais à situação, como a dupla de repentistas que canta sobre a situação atual da cidade e o artesão de miniaturas que demonstra como as esculturas começaram a mudar para refletir a nova família pernambucana.

O diretor abre mais um bloco do filme para falar de uma família rica de Recife, intitulada pelo narrador de “vítimas arquitetônicas do frio”. Nesse bloco de entrevista com a família, que mora na orla da praia, fala-se de como a classe dominante sempre vai se adaptar e excluir populações marginalizadas. O quarto da empregada, herança escravocrata na arquitetura contemporânea, agora é ocupado pelo filho da família por ser o cômodo mais quente da casa. E a empregada, desconfortável, passa frio na suíte, enquanto a família afirma que ela não está acostumada com aquele espaço. Mendonça vai mostrando as pequenas grandes violências que se internalizaram em diversos segmentos sociais recifenses.

Em seguida, o diretor sai do ambiente interno para demonstrar de que outras maneiras essas estruturas colonialistas se manifestam na contemporaneidade. Ao mostrar a cidade se tornando vertical e reta, com a predominância de prédios modernos em detrimento da arquitetura tradicional, o narrador se questiona “onde estão as pessoas?” e responde, na sequência, com imagens de um *shopping* lotado, onde o individualismo reina e cada um vive em sua própria bolha quentinha, sem se preocupar com o real problema que se encontra lá fora. Então, saímos

do programa argentino para um telejornal brasileiro que anuncia uma exposição de fotografias sobre as nuvens, convidando-nos a olhar para cima, encarar e enfrentar a realidade, ao invés de tentar se adaptar, e reforça essa ideia finalizando o curta com a cantoria de Lia de Itamaracá.

Lia é o sol. Com turbante dourado, é o elemento mais colorido do filme. Brilhante e sorridente, canta uma ciranda enquanto as pessoas se unem na roda para dançar. E essa força de comunidade unida à cantoria abre uma mínima faixa de luz solar, uma amostra do calor da memória da tradição, da cultura popular e da coletividade, resistindo a essa frieza. Quando canta, Lia quer que as pessoas de Recife saiam das suas bolhas, saiam dos *shoppings* e resistam ao frio juntas.

Infelizmente, a perspectiva do filme é pessimista. Logo depois do feixe de luz, uma chuva forte dispersa os cirandeiros, e a última imagem, depois dos créditos, é uma Recife não só fria, mas congelada. Nessa realidade distópica, não conseguimos vencer no final. Entretanto, Mendonça nos deu, ao longo de todo o filme, as indicações do que deve ser feito para mudar a situação. E isso depende do esforço coletivo.

Recife Frio me faz pensar sobre Vitória da Conquista. Em determinado momento do filme, o narrador apelida a cidade de “Veneza Brasileira”, o que faz lembrar, imediatamente, do título que Conquista possui de “Suíça Baiana”. Esses aparentes apelidos inocentes carregam muito significado. Refletindo sobre todas as temáticas abordadas no curta-metragem, remetem à descaracterização dos espaços. Por que comparar nossos territórios a referências internacionais se somos tão ricos e únicos? O que sutis denominações como essas carregam é justamente o que o diretor coloca em questionamento: As características marcantes do lugar são encobertas por um nome que não é capaz de englobar sua pluralidade. Até quando fecharemos nossos olhos para todas as violências que nossa identidade cultural sofre? Vamos olhar para cima e encarar a realidade? Será possível que nosso final seja tão triste quanto o do curta-metragem, ou teremos força para fazer o sol evidenciar todo o brilho da Joia do Sertão Baiano?



UESB
Universidade Estadual
do Sudoeste da Bahia

JANELA
INDISCRETA
CINEMA E AUDIOVISUAL



CINEMA
AUDIOVISUAL - UESB

PROGRAD
Pro-Reitoria de
Graduação

janelaindiscreta@uesb.edu.br

@janelauesb

