

**Joelma 23.º andar: docudrama espírita e cinema de exploração**

Por Laura Loguercio Cánepa\* e Lúcio Reis\*\*

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo fazer uma análise descritiva do filme espírita brasileiro *Joelma – 23.º andar* (Clery Cunha, 1980) observando tanto seus aspectos de *documentário de exploração* (Reis, 2007) quanto de *docudrama* (Ramos, 2008). Acreditamos que esses aspectos são os que melhor singularizam esse filme se comparados a outros elementos também evidentes em sua constituição, como os gêneros do filme-catástrofe, do horror e do melodrama religioso. Nossa análise, portanto, é uma tentativa de compreender este filme sob a luz de algumas reflexões sobre o cinema documental e suas interfaces com a ficção e com a exploração.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro, cinema espírita, docudrama, documentário de exploração, anos 1970.

**Joelma 23.º andar: docudrama espírita y cine de exploración**

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo hacer un análisis descriptivo de la película espírita brasileña *Joelma – 23º andar* (Clery Cunha, 1980), examinando tanto sus aspectos de documental de exploración (Reis, 2007) como *docudrama* (Ramos, 2008). Creemos que esos aspectos son los que mejor describen la producción comparada a otros elementos también evidentes en su constitución como los géneros de filme catástrofe, del horror y del melodrama religioso. Nuestro análisis, por tanto, es una tentativa de comprender la película a la luz de algunas reflexiones sobre cine documental y sus interfaces con la ficción y con la exploración.

**Palabras-clave:** cine brasileño; cine espírita; docudrama; documental de exploración; años 1970.

**Joelma – 23<sup>rd</sup> floor: spiritist docudrama and exploitation cinema**

**Abstract:** This article analyzes of the Brazilian spiritualist film *Joelma - 23rd floor* (Clery Cunha, 1980) based on the generic characteristics of both the exploration documentary (Reis, 2007) and the docudrama (Ramos, 2008), though other generic conventions, such as those of the disaster film, horror movies, and religious melodrama, are also evident in this film. Our analysis, therefore, is an attempt to understand the way this film interfaces fiction and exploitation within the conventions of the documentary.

**Key words:** Brazilian Cinema, Spiritualist Cinema, Docudrama, Exploitation Documentary, 1970s.

**Fecha de recepción:** 09/08/2020

**Fecha de aceptación:** 20/02/2021

## Introdução

O cinema espírita tem se firmado, desde o começo dos anos 2000, como um importante nicho de mercado na produção audiovisual brasileira – especialmente no *home video*, mas, eventualmente, também em salas de cinema, como se observa em fenômenos de público como *Nosso Lar* (Wagner de Assis, 2010), superprodução em longa-metragem que levou quase quatro milhões de espectadores aos cinemas brasileiros<sup>1</sup>. *Nosso Lar* foi uma adaptação do primeiro dos treze livros da série *A Vida no Mundo Espiritual*, psicografada a partir de 1943 pelo médium brasileiro Chico Xavier e atribuída ao espírito de André Luiz. O sucesso editorial extraordinário dessa coleção de livros (reeditadas dezenas de vezes), e também de outras obras espíritas, vem originando, desde os anos 1940, inúmeras publicações, peças teatrais, programas de rádio e obras audiovisuais que expandiram continuamente a produção cultural espírita no Brasil, conforme descrito por autores como Sílvia Stoll (2004), Bernardo Lewgoy (2004) e Mary Del Priore (2014), entre outros.

Como veremos a seguir, o mercado do audiovisual espírita nacional é tido como o maior do planeta. Esse mercado tem sido alimentado pelos produtores de cinema, tanto com longas-metragens de ficção (como *Linda de morrer*, de Chris D'Amato, 2015) quanto documentários de diferentes metragens (como *As cartas psicografadas por Chico Xavier*, de Cristiana Grumbach, 2010). Mas, quando se observa mais atentamente o conjunto dessa produção, percebe-se, nos filmes espíritas, um espaço amplo para o *docudrama*, aqui compreendido, conforme Fernão Ramos (2008: 53), como um tipo de narrativa baseada em

---

<sup>1</sup> O público oficial foi de 3.933.935 pessoas. Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202441/bilheterias/>

fatos registrados no mundo histórico que recebem um tratamento semelhante ao dos filmes de ficção<sup>2</sup>. Essa tendência do cinema espírita aos docudramas pode ser facilmente reconhecida em cinebiografias de grande sucesso como *Chico Xavier* (Daniel Filho, 2009), sobre o mais famoso médium brasileiro, que levou quase quatro milhões de espectadores aos cinemas brasileiros no final da primeira década dos anos 2000<sup>3</sup>. A mesma tendência se repetiu, com repercussão menor (mas ainda significativa) em obras recentes como a cinebiografia *Kardec*, dirigida por Wagner de Assis, em 2019, que atraiu mais de setecentos mil espectadores<sup>4</sup>, ficando entre as dez maiores bilheterias do cinema brasileiro em 2019, e sendo lançada também na plataforma de *streaming* Netflix. Outro docudrama sobre um personagem importante para o espiritismo brasileiro, o médium Divaldo Franco, foi lançado em 2019 (*Divaldo, O Mensageiro da Paz*, de Clovis Mello), e teve quase quinhentos mil espectadores nas salas de cinema<sup>5</sup>.

Os docudramas biográficos de personagens importantes da história do espiritismo também estão em destaque no conjunto de filmes e vídeos lançados por selos e distribuidoras espíritas, além de aparecerem em festivais voltados especificamente a esse filão como o Festival de Cinema Transcendental de Brasília, promovido anualmente pela ONG espírita Estação Luz desde 2011. Um exemplo de plataforma que explora essa produção audiovisual é o canal de *streaming* *Espiritismo TV*<sup>6</sup>, no qual se encontram palestras, animações infantis e outros produtos feitos para o canal, assim como

---

<sup>2</sup> Para Fernão Ramos, “o docudrama toma a realidade histórica enquanto matéria básica e a retorce para que ela caiba dentro da estrutura narrativa, conforme delineada pelo classicismo hollywoodiano”. (RAMOS, 2008: 53)

<sup>3</sup> Segundo o site brasileiro AdoroCinema, que acompanha dados oficiais das bilheterias nacionais, *Chico Xavier* teve um público total de 3.337.835 espectadores (<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-193371/bilheterias/>).

<sup>4</sup> Precisamente 749.885 espectadores, segundo o site AdoroCinema (<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-240976/bilheterias/>)

<sup>5</sup> Precisamente 430.725 espectadores, segundo o site brasileiro AdoroCinema (<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-274237/bilheterias/>)

<sup>6</sup> Fundado em maio de 2015, o site Espiritismo.TV começou como canal de YouTube e está ligado à organização Mansão do Caminho, do médium Divaldo Franco. Endereço: <https://www.espiritismo.tv/>.

centenas de obras audiovisuais de diferentes épocas voltadas à fé espírita ou a ela remotamente relacionadas, entre as quais a hagiografia fílmica de São Francisco de Assis *Irmão Sol, Irmã Lua* (*Fratello sole, sorella luna*, Franco Zefirelli, Itália, 1972); documentários clássicos televisivos como *Sócrates* (Roberto Rossellini, Itália, 1971); fábulas religiosas como *A felicidade não se compra* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, EUA, 1946) e documentários biográficos como *A grande síntese de Pietro Ubaldi* (Oceano Vieira de Melo, Brasil, 2009).

Entre os filmes encontrados nesse canal, há diversos docudramas, mas um deles não está baseado especificamente na vida de algum personagem importante para a história da fé espírita, e sim em fatos históricos que, de alguma forma, ecoam esse imaginário. Estamos nos referindo ao primeiro docudrama espírita de grande público realizado no Brasil: o longa-metragem paulista *Joelma 23.º andar*, dirigido por Clery Cunha, em 1979 e lançado em 1980, no âmbito da produção dos filmes populares da chamada Boca do Lixo paulistana, majoritariamente voltada ao cinema de gênero, com ênfase no *sexploitation*<sup>7</sup>. O filme, escrito pela roteirista Dulce Santucci a partir do livro *Somos Seis* (Xavier, 2015) — publicado pela primeira vez em 1976 na forma de seis cartas psicografadas<sup>8</sup> pelo médium Chico Xavier — atraiu quase um milhão de espectadores para os cinemas em 1980, foi exibido algumas vezes pela televisão (no Canal SBT, onde seu diretor trabalhou desde os anos 1980 até sua aposentadoria), e acabou sendo relançado em DVD, em 2007, pela coleção *VIDEO SPIRITE*, da empresa Versátil Home Video. O lançamento em DVD de *Joelma 23.º andar* parece ter decorrido, em parte, do sucesso de um

---

<sup>7</sup> A Boca do Lixo, quadrilátero de ruas no bairro da Luz, região central da cidade de São Paulo, onde dezenas de pequenas produtoras realizaram centenas de películas de *sexploitation* que ficariam conhecidas de maneira genérica como pornochanchadas paulistas.

<sup>8</sup> *Psicografia*, segundo o vocabulário espírita, é a capacidade atribuída a certos médiuns de escrever mensagens ditadas por espíritos desencarnados

episódio do programa jornalístico da Rede Globo *Linha Direta*<sup>9</sup>, intitulado *O Enigma do Edifício Joelma*, apresentado pelo jornalista Domingos Meirelles e exibido em junho de 2005<sup>10</sup>, que reconstituiu o incêndio do Edifício Joelma, no centro de São Paulo, ocorrido no dia 01 fevereiro de 1974, num incidente que vitimou 533 pessoas (entre elas, 188 vítimas fatais oficiais) e que gerou diversas narrativas que buscaram dar algum sentido espiritual a um dos episódios de morte coletiva mais chocantes da história do Brasil. *O Enigma do Edifício Joelma* também foi lançado em DVD, juntamente com outras grandes reportagens televisivas que compuseram a coleção de seis volumes chamada *Linha Direta Justiça e Mistério*, lançada em 2006 pela Globo Vídeo.

Originalmente, o livro *Somos Seis* apresentava seis cartas que teriam sido ditadas a Xavier por jovens recém falecidos, duas delas referentes ao incêndio do Joelma. O filme deu destaque à história da jovem de 21 anos de idade Volquimar Carvalho dos Santos (no filme, chamada de Lucimar), interpretada por Beth Goulart, atriz comprometida com a causa espírita. No elenco, estavam também Liana Duval, que interpretou a mãe de Lucimar, e intérpretes que faziam parte do *star system* do cinema paulista, como Alvamar Taddei (vista em filmes como *Convite ao Prazer*, 1980, de Walter Hugo Khouri, e *Filme Demência*, 1986, de Carlos Reichembach) e Luiz Carlos Braga (de *O Amuleto de Ogum*, 1974, de Nelson Pereira dos Santos, e *Amadas e Violentadas*, 1975, de Jean Garrett).

*Joelma 23.º andar* foi filmado, em parte, nos arredores do próprio edifício, em 1979, logo após a longa reforma, mas não houve autorização para filmagens no interior do prédio. Com isso, as cenas internas foram realizadas no prédio

---

<sup>9</sup> Programa jornalístico baseado em reportagens, entrevistas e reconstituições de crimes e mistérios no Brasil, produzido pela Rede Globo e exibido nas terças-feiras à noite, às 22h, entre 1999 e 2007.

<sup>10</sup> Essa edição especial do *Linha Direta* foi feita após um princípio de incêndio ocorrido no edifício em 2005.

de três andares de uma fábrica desativada no bairro do Tatuapé<sup>11</sup>. Em 1980, os donos do Joelma (rebatizado de Edifício Praça da Bandeira<sup>12</sup>) fizeram um grande estardalhaço, tentando impedir o lançamento do filme, afirmando que os realizadores estariam fazendo sensacionalismo com o drama pessoal das vítimas, além de prejudicar os negócios. E os donos do prédio tinham mesmo motivos para preocupação, pois até hoje, mesmo com um plano de segurança extremamente detalhado instalado durante a reforma dos anos 1970 (e que serviu de modelo para todo o país), o Edifício Praça da Bandeira é conhecido por ter muitas salas ociosas, com uma taxa de ocupação abaixo da média de prédios comerciais semelhantes no centro de São Paulo.

Em parte, isso parece ser devido ao trauma do incêndio, mas também a uma série de narrativas religiosas populares que apontam o lugar como maldito —aí incluído o filme de 1980, e o próprio episódio do *Linha Direta*<sup>13</sup>. Como veremos, o longa dirigido por Clery Cunha assumiu indiretamente essas narrativas sobre maldições, articulando o sensacionalismo do cinema de exploração, os códigos do filme-catástrofe e algumas inserções de cinema de horror, incorporando também elementos do melodrama religioso e do documentário (com o uso de longos trechos de cenas reais do trágico incêndio ocorrido em 1974), em um conjunto que ainda hoje causa espanto pela competência narrativa e pelo incômodo ético provocado pela mistura de mensagens kardecistas, relatos autobiográficos obtidos por fontes sobrenaturais e cenas terríveis de mortes reais. Assim, quarenta anos depois de seu lançamento, *Joelma 23.º andar* permanece como objeto de estudo interessante ao apresentar um amálgama de procedimentos do cinema popular brasileiro, transformando a catástrofe real em uma experiência ao mesmo tempo religiosa e midiática, atualizada por

---

<sup>11</sup> Conforme relato do cineasta Clery Cunha feito à autora em 06 de junho de 2020, em São Paulo, em entrevista semiestruturada realizada em plataforma virtual.

<sup>12</sup> O prédio está localizado na Av. Nove de Julho, n. 255, na região central da cidade de São Paulo.

<sup>13</sup> No episódio já mencionado do *Linha Direta*, por exemplo, é revelado o fato de que, antes da construção do prédio, uma casa localizada no mesmo terreno teria sido o cenário de um crime de assassinato. O mesmo programa põe em destaque o culto a vítimas nunca identificadas e sepultadas juntas em um cemitério da cidade de São Paulo.

elementos do documentário e do cinema ficcional de gênero. Neste trabalho, propomos uma análise descritiva do filme sob a luz dos conceitos de docudrama e de documentário de exploração, que nos ajudarão a traçar a singularidade do longa de Clery Cunha.

### **Algumas palavras sobre os filmes espíritas**

Quando se discute o cinema espírita, cabe delimitar inicialmente a posição que estamos atribuindo a esse fenômeno dentro de um campo mais amplo do cinema religioso. Esse campo foi descrito por autores como Jean-Claude Bernardet (1996) e Luiz Vadico (2010; 2015). Bernardet propõe uma distinção entre *filmes sobre religião* e *filmes religiosos* (1996: 193-194), enquanto Vadico, propõe uma separação entre *filme de assunto religioso* e *filme religioso*, elencando, para o segundo caso, características tais como o desejo de fortalecer a fé dos seus seguidores; a participação de consultores religiosos na produção (ou mesmo vinculação a instituição de origem religiosa); a conotação de “produto outro”, “puro”, “adequado” (2010: 09-10). Ainda que os estudos de Vadico estejam dedicados aos filmes cristãos, o autor destaca que aquilo a que ele denomina o *campo do filme religioso* pode abarcar vários gêneros sob essa definição (2010: 09). Aqui, quando falamos de filmes espíritas, estamos pensando em filmes religiosos conforme descritos por Vadico.

No Brasil, o espiritismo kardecista e suas variações encontraram um ambiente acolhedor desde o final do século XIX. Segundo dados do censo IBGE de 2010, declaravam-se espíritas 2% dos habitantes do Brasil, representando a maior comunidade espírita do planeta, com cerca de quatro milhões de pessoas. Esse quadro se amplia pela relação que se estabeleceu historicamente, no Brasil, entre o espiritismo e as religiões de matriz africana, como a umbanda e o candomblé, que englobam cerca de 0,5% da população,

de acordo com os dados do mesmo censo de 2010<sup>14</sup>. Note-se que tanto o kardecismo quanto as religiões de matriz africana contam ainda com um número muito expressivo de adeptos não declarados, possivelmente em virtude de seu caráter menos oficial, mas também dos constrangimentos sofridos no país. Situação agravada pelo notório recrudescimento em anos recentes da perseguição sistemática, principalmente às religiões de matriz africana, por parte de igrejas evangélicas neopentecostais, conforme reportado com frequência pela imprensa brasileira, e também observado em pesquisas acadêmicas como as de Sidney Nogueira (2020).

O espiritismo é caracterizado menos como religião no sentido estrito, e mais como doutrina religiosa, filosófica e científica, tal como concebida por seu fundador, o francês Allan Kardec, pseudônimo do educador, tradutor e escritor Hippolyte Léon Denizard Rivail (1804-1869). Conforme assinala o pesquisador Bernardo Lewgoy (2000:10), a doutrina de Kardec trouxe especificidades relativas tanto às práticas religiosas quanto à produção cultural. Segundo o autor, o espiritismo kardecista sempre manteve uma abundante literatura religiosa, sendo essencialmente, também, “uma religião letrada, no sentido de seu enraizamento em temas e emblemas que caracterizam a modernidade ocidental desde o século XIX, como o racionalismo iluminista, o cientificismo e o gênero romance” (2000:12). Para Lewgoy, o espiritismo “se apropria religiosamente desses fatores numa espécie de leitura cristã dessecularizante da ciência e da literatura” (2000: 12).

Essa tendência, no Brasil, traduziu-se não apenas em numerosa produção literária e teatral, mas também audiovisual, transmitida por radionovelas, telenovelas, programas jornalísticos de rádio e TV, filmes para *home vídeo* e para o cinema, atraindo de maneira variável tanto os fiéis interessados em refletir sobre suas crenças quanto espectadores curiosos por histórias fantásticas repletas de reencarnações, aparições e mundos espirituais

---

<sup>14</sup> Fonte: IBGE <<https://censo2010.ibge.gov.br/>>



paralelos. Como descrito por Cánepa e Suppia (2017) sobre as obras cinematográficas espíritas brasileiras:

O filme espírita brasileiro (...) tem oscilado entre o espetáculo e a produção de nicho; o gênero autônomo e a reapropriação de gêneros consagrados; a profissão de fé e a profissão do comércio. Em sua tentativa de superar múltiplas contradições (a problemática da fé, o dualismo corpo/espírito, o conservadorismo político, etc.), o filme espírita parece vagar entre dois mundos, a meio caminho entre o nicho dos espectadores convertidos e o grande público, entre a doutrinação e o espetáculo. E, dada a ampla aceitação do espiritismo no Brasil, pode-se sugerir que representações cinemáticas dessa doutrina têm sido também fundamentais no sentido de adaptar o repertório do público brasileiro a gêneros audiovisuais, como o horror e a ficção científica, ligados com frequência ao imaginário do espiritismo (Cánepa, Suppia, 2017: 81).

Como apontado em Cánepa e Suppia (2017: 83), referências temáticas menos programáticas ao espiritismo kardecista também podem ser encontradas ao longo de toda a história do cinema brasileiro, em comédias, melodramas e filmes de horror de assunto religioso, o mesmo ocorrendo com um grande número de novelas e séries radiofônicas e televisivas. Nos anos 1970 e começo dos 1980, no entanto, houve um destaque midiático particular a temas que atraem os fiéis do espiritismo, com uma grande quantidade de publicações (como a popular *Revista Planeta*, da Editora Três), telenovelas (como *Sétimo Sentido*, de Janete Clair, exibida pela Rede Globo em 1982) e filmes populares, entre os quais a comédia carioca *A viúva virgem* (Pedro Carlos Rovai, 1972); os filmes de horror eróticos paulistas *Excitação* (1976) e *Força dos sentidos* (1979), ambos de Jean Garrett, e *As filhas do fogo* (1978), de Walter Hugo Khouri; os melodramas *Uma estranha história de amor* (1979), de John Doo e *Médium – A verdade sobre a reencarnação* (1980), de Paulo Figueiredo.

Nesse heterogêneo grupo de filmes, *Joelma 23.º andar* é o único baseado em fatos históricos conhecidos e recentes, sendo que, justamente por isso, pôde

fazer uso de imagens documentais – contando, inclusive, com a participação do próprio Chico Xavier, filmado em seu sítio em Uberaba, Minas Gerais. Esse uso farto de imagens documentais – algumas produzidas para o próprio filme em Uberaba; outras aproveitadas de registros feitos por uma equipe de cinegrafistas no dia do incêndio; outras ainda reconstituições feitas com atores filmados nos próprios locais de acontecimentos históricos – é responsável pela singularidade dessa obra no cinema popular brasileiro e no próprio âmbito do cinema espírita.

### **Joelma, docudrama e documentário de exploração**

Em 1999, Alan Rosenthal afirmava, em seu trabalho *Why Docudrama? Fact-fiction on film and TV* [Por que docudrama? Fato-ficção no cinema e na TV] que “não importa se você os chame de *docudramas*, *dramadocs*, *fato-ficções* ou até de um nome mais exótico, uma coisa é clara: histórias baseadas na realidade, tiradas do noticiário, são o gênero de drama mais popular na televisão americana e britânica hoje” (1999: xv)<sup>15</sup>. Para o autor, o termo docudrama cobre uma enorme variedade de formas dramáticas, unidas por duas coisas: “todos são baseados ou inspirados na realidade (...) ou em eventos que aconteceram no passado recente ou não muito distante” (Rosenthal 1999: xv)<sup>16</sup>. Além disso, segundo Rosenthal, é notório que, para público e realizadores, os docudramas “parecem ter uma maior responsabilidade com a precisão e a verdade do que a ficção” (1999: xv)<sup>17</sup>.

De maneira geral, essa maior responsabilidade com a precisão apontada por Rosenthal faz com o que gênero seja tratado pela crítica com desconfiança.

---

<sup>15</sup> No original: “Whether you call them docudramas, drama-docs, fact-fiction dramas, or even something more exotic, one thing is clear: reality-based stories, taken from topical journalism, are the most popular drama genre on US and British television today.”

<sup>16</sup> No original: “Docudrama covers an amazing variety of dramatic forms, bound together by two things. They are all based on or inspired by reality (...) or by events that have happened in the recent or not too distant past”.

<sup>17</sup> No original: “Furthermore, they would seem to have a higher responsibility to accuracy and to truth than does fiction. In short, fact-fiction film can be considered a special genus, worthy of study in its own right.”

Como observa Derek Paget, “embora muitos formatos docudramáticos tenham surgido nos últimos anos, é difícil mudar a noção difundida de que o docudrama é tanto um mau drama quanto um mau documentário<sup>18</sup>” (2011: 01). Mas, para ele, esse preconceito pode nos fazer perder de vista um aspecto importante desses filmes, que é o fato deles desafiarem “a própria base do entendimento comum de documentário e de drama. Eles pedem que o público ajuste suas opiniões sobre essas formas fundamentais de entender o mundo.” (Paget, 2011: 01)<sup>19</sup>

Entre as inúmeras variações do docudrama que podemos apontar no cinema brasileiro recente, encontram-se filmes biográficos, tais como *Bezerra de Menezes* (Glauber Filho, Brasil, 2008) ou *Getúlio* (João Jardim, 2013); os que reconstituem fatos históricos importantes, como *O Paciente – O Caso Tancredo Neves* (Sergio Rezende, 2018); obras que recriam crimes e processos judiciais polêmicos, como *Jean Charles* (Henrique Goldman, 2009) e *Assalto ao Banco Central* (Marcos Paulo, 2011), entre muitos outros. Como destaca Fernão Ramos, no entanto, “o docudrama é fruído pelo espectador no modo ficcional de entreter-se (...) dentro do universo do *faz-de-conta*, embora aqui a realidade histórica module o *faz-de-conta*” (2008: 51). Para ele, a frequente confusão entre os campos do documentário e do docudrama vem do insistente interesse teórico e analítico por obras fronteiriças – e este não deixa de ser este o caso do filme que analisamos aqui.

Não nos cabe, no entanto, neste texto, discutir as possíveis limitações das abordagens do docudrama, já que *Joelma 23.º andar* se encaixa em qualquer definição que usarmos para o termo. Nossa questão principal, do ponto de vista teórico, é articular a noção de *docudrama* à de *documentário de exploração* no

---

<sup>18</sup> No original: “Although docudramatic formats have burgeoned in recent years, it is hard to shift the pervasive notion that docudrama is either poor drama and poor documentary.”

<sup>19</sup> No original: “The best new docudramas challenge the very basis of common understanding of both documentary and drama. They ask audiences to adjust their views of both these fundamental ways or making sense of the world”.

filme brasileiro aqui examinado, de tal forma que isso nos ajude a construir uma reflexão sobre o uso muito particular das imagens documentais.

O cinema de exploração, de modo geral, é um tipo de produção que se notabilizou desde o começo do cinema por abordar temas e fatos escandalosos, por vezes fazendo uso de falsas imagens documentais para intensificar seu aspecto ofensivo ou chocante. Em geral com baixo orçamento e distribuição em salas especificamente voltadas à exibição de obras consideradas proibidas ou inadequadas em alguma instância, esses filmes geraram, ao longo do século XX, um mercado que acabou dando origem, por exemplo, ao circuito de filmes pornográficos a partir da década de 1970, e também foi responsável pelo registro e circulação de obras censuradas por razões políticas e morais em diferentes contextos.

O preconceito que cerca o cinema de exploração se explica pelo objetivo que levava à sua realização: causar choque e capitalizar com a espetacularização do que antes era omitido pelos padrões de bom gosto das produções tidas como sérias ou voltadas a um tipo de entretenimento mais convencional. No caso dos documentários de exploração, chamá-los assim de certo modo reforça esse preconceito, já que “os limites entre as diversas vertentes que configuram este ‘outro’ documentário são bastante tênues, assim como o limiar que os separa da linha de frente dos filmes de não-ficção” (Reis, 2007: 14). No trabalho *É tudo verdade? A exploração no documentário e o documentário de exploração* (Reis, 2007) foram abordadas diversas categorias desse tipo de documentário: os “exóticos” feitos por pesquisadores colonialistas; os que exploram tragédias humanas; os que buscam diretamente as imagens de morte; os dedicados a temas sexuais; os que promovem, deliberadamente, farsas. Entre essas categorias, interessa-nos, para tratar de *Joelma 23.º andar*, a que trata da espetacularização da morte.

Se a representação da morte através de imagens é tão antiga quanto as técnicas de gravar, pintar e esculpir, o fato é que, com o desenvolvimento da fotografia, estabeleceu-se uma forma diferente de aproximação com a morte, e isso se intensificou à medida em que a evolução tecnológica deu maior mobilidade às câmeras, com a possibilidade de um imediatismo dos registros que merece ser observada com cuidado, como sugere Susan Sontag:

Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte. Como uma imagem produzida por uma câmera é, literalmente, um vestígio de algo trazido para diante da lente, as fotos superavam qualquer pintura como lembrança do passado desaparecido e dos entes queridos que se foram. Capturar a morte em curso era uma outra questão: o alcance da câmera permaneceu limitado enquanto ela tinha que ser carregada com esforço, montada, fixada. Mas depois que a câmera se emancipou do tripé, tornou-se de fato portátil e foi equipada com telêmetro e com uma modalidade de lentes que permitiam inéditas proezas de observação detalhada a partir de um ponto de vista distante, a fotografia adquiriu um imediatismo e uma autoridade maiores do que qualquer relato verbal para transmitir os horrores da produção da morte em massa (Sontag, 2003: 24-25).

A morte como espetáculo já rondava os filmes documentários desde o final do século XIX. Pensar em sua representação remete à reflexão de Vivian Sobchack (2005: 128), que assinala as mudanças radicais por que passou a significação social da morte e do morrer ao longo dos séculos, transformando-se de um evento social e público em uma experiência privada e antissocial. A morte, então, separada da vida social cotidiana, perdeu o seu aspecto natural e, ligada ao irracional, ao convulsivo, ao erótico, ao sexual e ao privado, derivou em um fascínio mórbido, sendo associada ao erótico e ao exótico.

As mortes espetaculares que vemos em *Joelma 23º andar* são apenas as mesmas filmadas no dia 01 de fevereiro de 1974 e televisionadas para o mundo. Elas foram captadas em 16mm pela equipe do repórter fotográfico de

televisão e cinegrafista Sebastião de Souza Lima, que trabalhava na época para a TV Excelsior em São Paulo, e que estava no centro de São Paulo naquele dia com alguns rolos de filme para cobrir uma outra pauta. Souza Lima vendeu essas imagens para emissoras jornalísticas do mundo todo, e elas chegaram a ser aproveitadas em documentários estrangeiros de exploração e em obras educativas de treinamento para prevenção de incêndios. Cinco anos depois, o próprio Souza Lima, de posse do livro *Somos Seis*, procurou o diretor Clery Cunha com o objetivo de retomar as imagens em um filme que reconstituísse o incêndio a partir dos relatos psicografados por Chico Xavier (Cunha; Cánepa, 2020).

Quando voltamos nossos olhos às imagens documentais do incêndio do edifício Joelma, temos diante de nós justamente aquilo que incomodava Sontag: uma espécie de luxúria diante da morte, com pessoas em absoluto desespero sendo queimadas vivas ou jogando-se de andares muito altos. Vemos ainda os corpos caídos nas calçadas, cercados de pessoas ao mesmo tempo chocadas e curiosas, algumas delas diante dos corpos de parentes e amigos vitimados pelas chamas. Trata-se de um registro do caos sem qualquer tipo de atenuação que poderia ser proporcionada pela direção de fotografia de um filme de ficção, ou mesmo de uma reconstituição feita para um documentário. Nas imagens, também percebemos a excitação dos cinegrafistas pela posição privilegiada para o registro.

Em *Joelma 23.º andar*, a equipe de Cunha incorporou essas imagens adotando um estilo de filme narrativo ficcional em que, com a ajuda de técnicos competentes (Cláudio Portioli na direção de fotografia; Jair Garcia Duarte na montagem; Shiyoso Tokutake na direção de arte; Darcy Silva na maquiagem e nos efeitos especiais) articulou as cenas documentais a outras, feitas com atores e figurantes. O efeito, como veremos, assusta tanto em termos da intensidade da experiência emocional quanto dos dilemas éticos inevitáveis diante do reuso, com fins dramáticos, daquelas imagens de morte que não

tinham qualquer sentido pré-determinado, e retrataram pessoas que jamais poderiam ter autorizado o registro do momento de sua morte. O uso dos arquivos de Souza Lima pelo cineasta e sua equipe se reveste, em *Joelma 23º andar*, de um sentido narrativo e religioso atribuído *a posteriori*, acompanhado de certo oportunismo comercial devido ao lançamento de *Somos Seis* e da ampla cobertura midiática da reinauguração do prédio em 1980. Trata-se, nesse sentido, de uma obra única no cinema brasileiro, e ao mesmo tempo de um filme sintomático de sua época, como veremos.

### ***Joelma 23.º andar*: análise descritiva**

Para Derek Paget, quando pensamos nas condições de recepção, “no nível funcional, o docudrama, o drama e o documentário compartilham território em vez de disputá-lo”<sup>20</sup> (2011: 08). Segundo o autor, esses filmes, desde sua apresentação em forma fictícia e dramática, “apontam para além da ficção, para um reino de não-ficção que já foi vivido”<sup>21</sup>. Paget observa que, em certo sentido, toda ficção aspira a essa condição, mas o docudrama literalmente ‘indexa’ a realidade explícita de maneira difícil de ignorar (2011: 09). Assim, segundo ele, “o docudrama procura sobrepor a equivalência emocional Stanislawiskiana de ‘E se...’ para uma indexação documentária de ‘Veja isso!’”, em geral através da reconstrução/re-encenação (Paget, 2011: 08-09)<sup>22</sup>. As observações do autor podem nos servir de mote para comentar a contraditória indexação (e também a ambivalência da própria concepção) de *Joelma 23.º andar*.

---

<sup>20</sup> No original: “At a functional level, for a viewing audience, the docudrama, the drama and the documentary share territory rather than dispute it.”

<sup>21</sup> No original: “From its ‘moment of presentation’ in fictional, dramatic form, docudrama points beyond the realm fiction to a realm of non-fiction that is already-lived. In one sense, all drama, all fiction, aspires of this condition, but docudrama quite literally indexes an explicit reality in ways difficult to ignore.”

<sup>22</sup> No original: “Thus,(...) the docudrama seeks to overlay Stanislawskian emotional equivalence of ‘As If’ with a documentary indexical ‘See This!’ (...) through reconstruction/re-enactment” (Paget, 2011: 08-09).

O filme começa fazendo referência à polêmica que o antecedeu, explorando o fato de estar voltado para um tema chocante que mobilizara a sociedade brasileira poucos anos antes. Numa cartela simples, avisa: “Partindo de um fato real (incêndio), este filme apresenta uma estória baseada no livro *Somos Seis*, psicografado por Chico Xavier. Os personagens do filme são fictícios, e qualquer semelhança com pessoas vivas ou mortas é mera coincidência”.

Após essa cartela (que, ressalte-se, traz a palavra “estória” em vez de “história”), segue-se um pequeno documentário expositivo (Figura 1) sobre o médium brasileiro Chico Xavier, descrevendo o processo de *psicografia* que teria dado origem ao livro *Somos Seis*. Aqui, adensa-se a contradição entre a ideia de “fato real (incêndio)” e “qualquer semelhança é mera coincidência”, pois o documentário sobre Chico Xavier endossa, pela *voice-over*, a noção da psicografia como um processo de revelação *post-mortem* de fatos ocorridos no mundo histórico. Assim, pelo raciocínio dos próprios narradores, um filme baseado em uma psicografia não poderia ser fictício, nem sua semelhança com pessoas vivas ou mortas poderia ser mera coincidência. Mas sigamos.

Depois de um minuto de projeção, o documentário expositivo é encerrado, e uma trilha-sonora de suspense e ação dá início aos créditos, com um texto de agradecimento à polícia e aos bombeiros da cidade de São Paulo. A narrativa começa com um *zoom in* de uma rua em direção a uma pequena casa, à noite, no dia 23 de fevereiro de 1972, véspera de outro incêndio ocorrido no centro de São Paulo, o do Edifício Andraus, localizado na Av. São João, que vitimou fatalmente vinte e duas pessoas. Dentro dessa casa, a jovem Lucimar (Beth Goulart) assiste, junto com sua família, a algumas imagens da transmissão dos desfiles de Carnaval do Rio de Janeiro, mas decide dormir mais cedo.

Quando ela vai para o seu quarto, produz-se uma *mise en scène* por meio de clichês de cenas de suspense, na qual a câmera vai se aproximando de Lucimar, que tem o sono agitado. As tomadas da personagem emolduram uma

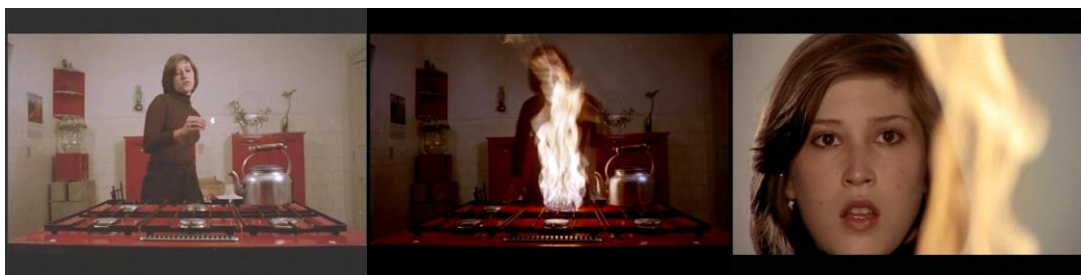


sequência de pesadelo em que ela vê a si mesma correndo em direção a um incêndio em um grande edifício. Para essa sequência, o fotógrafo Cláudio Portioli encontrou um recurso interessante para combinar as imagens reais às do pesadelo de Lucimar: captou imagens para o filme em preto e branco, montando-as com imagens do incêndio do edifício Joelma em viragem vermelha (Figuras 2 e 3), dando à sequência um caráter visualmente horrífico, pelo menos se levarmos em conta a simbologia da cor vermelha em sua relação com as ideias de sangue e fogo.



Figuras 1, 2 e 3: Cenas do pesadelo de Lucimar. *Joelma 23.º andar*. Fonte: DVD

Em seguida, temos uma elipse temporal para o começo do ano de 1974, quando Lucimar consegue um emprego no edifício Joelma e volta a ter sonhos estranhos. No primeiro, vê apenas o trabalho beneficente de Chico Xavier (em nova inserção de cenas documentais usadas no documentário expositivo da abertura, o que reforça o vínculo com o médium), mas acorda bastante assustada. Mais adiante, ela protagonizará outra cena perturbadora (que não é esclarecida, no filme, como sonho ou realidade), na qual uma simples tentativa de acender uma chaleira parece uma estranha premonição sobre o descontrole do fogo (Figuras 4, 5 e 6). Na cena, percebe-se a música de suspense (retirada diretamente da trilha sonora do filme *Psicose*, de Alfred Hitchcock, realizado em 1960), e a simetria das formas e cores, com destaque novamente ao vermelho como um *leitmotiv* referente às premonições da protagonista.



Figuras 4, 5 e 6: Cenas do terceiro pesadelo de Lucimar. *Joelma 23.º andar*. Fonte: DVD

Mas Lucimar não é apenas uma jovem perturbada por premonições. Ela também é apresentada como uma colega simpática e divertida, cujas aventuras junto às outras pessoas que trabalham no prédio vão definindo o perfil das futuras vítimas do incêndio, nos moldes dos *filmes-catástrofe*. Aparentemente, essas tramas paralelas compensam a falta de um par romântico e/ou de antagonistas para a heroína, elementos recorrentes nesse gênero. A esse respeito, cabe fazer algumas observações, pois, no mesmo ano do fatídico desastre do Joelma, um grande filme-catástrofe de ficção obtivera enorme sucesso ao redor do mundo, inclusive no Brasil, ampliando o alcance imaginário desse incêndio, e marcando uma tendência de filmes-catástrofe baseados em temas de paranoia urbana que seriam marcantes nos anos 1970. Estamos falando de *Inferno na Torre* (*The Towering Inferno*, John Guillermin, EUA, 1974), filme que teve enorme impacto no Brasil, gerando inclusive um derivado brasileiro realizado na Boca do Lixo: *Noite em Chamas* (Jean Garrett, 1978), sobre o qual falaremos mais adiante.

Em termos narrativos, *Joelma 23.º andar* segue em parte o modelo de *Inferno na Torre* no trecho que se dá entre o documentário inicial e o melodrama religioso final. Esse modelo basicamente acompanha diversos personagens e seus destinos enquanto nos prepara para a catástrofe. Após trinta e três minutos de projeção, uma cartela colocada sobre a imagem da casa de Lucimar nos lembra de que estamos diante de um docudrama: “São Paulo, sexta-feira, 1º de fevereiro de 1974” (Figura 7). Neste dia, o edifício Joelma

ardería em chamas das 9 horas da manhã até o final da tarde, matando quase duas centenas de pessoas, entre elas a jovem Lucimar/Volquimar.



Figura 7: O filme Joelma – 23º andar chega ao dia do incêndio.

*Joelma 23.º andar.* Fonte: DVD

Enquanto vemos o dia começar normalmente no prédio, uma sequência de cenas em vários escritórios chama a atenção para os relógios que se aproximam das nove horas. Exatamente quando um dos relógios toca nove badaladas, um ar-condicionado abaixo do escritório de Lucimar tem um curto-circuito (Figuras 8 e 9). Então, a heroína e seus colegas percebem que os equipamentos eletrônicos nos quais trabalham não estão funcionando. O fogo começa em seguida, provocando uma grande correria (Figura 10). Lucimar e seus amigos tentam descer as escadas, mas estas já estão em chamas. A partir desse momento, a narrativa se acelera, e o filme passa a articular, todo o tempo, imagens ficcionais e documentais, provocando, deliberadamente, confusão entre reconstituição e realidade.



Figuras 8, 9 e 10: Reconstituição do incêndio no interior do prédio. *Joelma 23.º andar*. Fonte: DVD

As imagens do incêndio do Joelma que foram aproveitadas pela produção já eram bastante conhecidas do público. Neste artigo, optamos por usar apenas frames de planos gerais ou de registros de pessoas que sobreviveram, mas o filme usa abundantemente imagens de morte, como já descrevemos. O uso das imagens feitas no dia do incêndio chega ao ápice na sequência em que um colega de Lucimar, Marcos (interpretado por Luiz Carlos Braga), que ficara sozinho numa sala em chamas, pendura-se na janela e acaba descendo dois andares do edifício, pelo lado de fora, para salvar uma moça que quer se jogar. A sequência monta imagens documentais com as cenas reconstituídas, ganhando impressionante dinamismo, conforme se percebe nas imagens a seguir (Figuras 11, 12 e 13).



Figuras 11, 12 e 13: Montagem com cenas documentais do incêndio e reconstituição.  
*Joelma 23.º andar*. Fonte: DVD.

Dentro do prédio, a situação está cada vez pior. Sem conseguir descer as escadas, Lucimar, suas colegas e outras dezenas de pessoas começam a subir para o terraço, vivendo momentos de pavor e sofrimento entre as chamas. Entre os que se jogam pela janela, outros que simplesmente se

entregam ao fogo e aqueles que tentam sobreviver a qualquer preço, Lucimar procura manter a calma e, em determinado momento, torna-se serena – com isso, o filme reproduz o relato psicografado. Para descrever esse processo vivido pela personagem e manter o caráter espetacular, a produção contou com o técnico de efeitos especiais Darcy Silva, que realizou um trabalho ao mesmo tempo econômico e realista (Figuras 14, 15, 16).



Figuras 14, 15 e 16: Lucimar e suas colegas preparam-se para morrer. Maquiagem e efeitos ficaram a cargo dos técnicos liderados por Darcy Silva. *Joelma 23.º andar*. Fonte: DVD.

Junto a Darcy Silva, note-se que o fotógrafo Cláudio Portioli também buscou articular a textura das imagens feitas para o filme em 35mm à das imagens em 16mm captadas pela equipe de Souza Lima (Cunha; Cánepa, 2020). Para isso, foi feito uso de filme 35mm ISO 500, para obter uma granulação mais semelhante à do filme 16mm (Cunha; Cánepa, 2020).

Enquanto o fogo vai sendo, finalmente, controlado pelos bombeiros, várias histórias paralelas são contadas, e o filme *Joelma 23.º Andar* passa a dar destaque a cenas de corpos queimados ou mutilados, colocando em evidência, mais uma vez, o trabalho de Darcy Silva. Em uma dessas histórias paralelas, Alfredo (interpretado por Ed Carlos), irmão de Lucimar, leva a mãe deles, Lucinda (Liana Duval), a um hospital da região central, para começarem a procurar pela jovem. Nesse hospital, também começam a chegar os feridos. Sem notícias de Lucimar, Alfredo e a mãe decidem ir até o Instituto Médico Legal. Lá, Alfredo, consternado, encontra o corpo da irmã, mas é incapaz de contar à mãe o que viu. Porém, no carro, Lucinda recebe a visita do espírito da filha, que lhe explica o que houve e “transporta” a mãe para o local de sua

morte. Então, terminada a longa exposição de cadáveres, o filme faz uma elipse de dois anos, e retorna ao melodrama dos trinta minutos iniciais, só que agora com mais ênfase ao aspecto religioso da narrativa.

A católica Lucinda chama seus filhos e uma amiga para contar a visão que teve no dia do incêndio e dizer que não suporta mais a dúvida sobre o contato de Lucimar. Ela diz estar decidida a visitar o Chico Xavier, e pede a ajuda de todos para ir ao centro espírita dirigido pelo médium em Uberaba, MG. Todos vão à cidade mineira (para isso, são usadas imagens documentais da visita dos atores ao centro espírita de Uberaba), e lá se encontram com ele. Então, Chico dá instruções sobre como a família deverá se comunicar com Lucimar, e acaba também psicografando uma carta da moça. Nessa carta, Lucimar conta que, ao morrer, fora resgatada por espíritos de luz e, numa espécie de hospital espiritual, teria recebido a permissão de seu avô para procurar sua mãe, dando enfim sentido à sua triste história (Figuras 17, 18 e 19).



Figuras 17, 18 e 19: A chegada de Lucimar ao mundo espiritual. *Joelma 23.º andar*. Fonte: DVD.

### Joelma e seu tempo

*Joelma 23.º andar* é um dos longas-metragens estruturalmente mais complexos feitos na Boca do Lixo e, segundo seu diretor, contou com um orçamento três vezes superior à média dos filmes lá realizados (Cunha; Cánepa, 2020). Nessa época, filmes em episódios como *Noite das taras* (1980), da produtora Dacar, de Davi Cardoso, atraíam milhões de pessoas para os cinemas com tramas simples, poucas locações, muita nudez e cenas de

sexo simuladas. A estreia do filme de Cunha – uma das raras produções da Boca que não contava com cenas eróticas – foi aguardada com grande expectativa pelo público e pela imprensa, com diversas matérias e artigos publicados durante a superprodução. O desempenho nas bilheteiras foi próximo do esperado para as produções de maior sucesso do cinema brasileiro naquele período: segundo dados da Ancine, 837.936 pessoas assistiram ao filme nos cinemas<sup>23</sup> – mas esses dados costumam ser subestimados pela precariedade dos registros na época.

Após a estreia, porém, a repercussão na imprensa foi pequena: poucos críticos escreveram sobre o filme, e os que o fizeram não foram muito simpáticos à produção. Em 10 de abril de 1980, por exemplo, Miguel Pereira, no *Jornal O Globo*, do Rio de Janeiro, disse que *Joelma 23º andar* era “rasteiro, mal realizado, óbvio e redundante” –tendência repetida pelos críticos que deram algum espaço ao longa de Cunha. Naquele momento, o incômodo com o sensacionalismo, além da má vontade generalizada para com o cinema da Boca, talvez tenha obliterado as qualidades técnicas e a importância do tema para o seu público. Não por acaso, pouco depois do lançamento do filme, seu diretor, que atuava como cine-jornalista e diretor de televisão desde os anos 1970, passaria a dirigir programas policiais no SBT, sendo mais tarde um dos criadores do marcante *Aqui e Agora*, telejornal apresentado pelo jornalista Gil Gomes e exibido entre 1991 e 1997, e notabilizado por colocar suas equipes em situações extremas em meio a tiroteios, perseguições e batidas policiais.

Destaque-se que, antes do longa de Cunha, pelo menos mais um filme da Boca do Lixo buscara representar um grande incêndio na região central de São Paulo, mas sua concepção estava mais voltada a uma crônica da vida paulistana. Trata-se do já mencionado *Noite em chamas* (1978), dirigido por Jean Garrett e escrito por ele em colaboração com Carlos Reichenbach e Luiz

---

<sup>23</sup> Conforme tabela disponibilizada no Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual <<https://oca.ancine.gov.br/cinema>> pela ANCINE – Agência Nacional do Cinema.

Castelini. A trama central de *Noite em Chamas* se desenvolve em uma única noite, contemplando múltiplas histórias paralelas que transcorrem nas dependências do fictício Hotel Passport. O elemento que costura as tramas é a vingança de João (Tony Ferreira), funcionário responsável pela manutenção dos elevadores do prédio, contra os patrões que negligenciaram o socorro a um colega vítima de acidente fatal.

*Noite em Chamas* obteve relativo sucesso de bilheteria – atraindo cerca de seiscentos mil espectadores<sup>24</sup> – mas também não agradou aos críticos. Na contramão deles, no entanto, Jean-Claude Bernardet tentou apontar, na época, algumas contradições que, se faziam *Noite em Chamas* falhar tanto como crônica quanto como filme-catástrofe, também revelavam algo sobre seu sentido (Cánepa; Monteiro, 2019: 66-67). Ao longo do texto, Bernardet buscava reconhecer o que *Noite em Chamas* era capaz de revelar sobre a sociedade brasileira em comparação com o modelo do filme-catástrofe americano: “No filme brasileiro, sente-se a vontade de evitar o conflito (...). O fato é que, quando se inicia o incêndio, já não há mais ninguém no prédio (a não ser o incendiário). Portanto, não pode haver catástrofe. E isto, indiscutivelmente, não é do modelo americano” (Bernardet, 1978).

Se em *Noite em Chamas* havia o desejo não realizado de catástrofe, apontado por Bernardet, em *Joelma 23.º andar*, a catástrofe – real – é apresentada em construção dramática convencional e com todos os detalhes possíveis, pois o que não fora captado no dia do incêndio foi reconstituído para o filme. Não parece haver o que não pudesse ser mostrado, tanto no que se refere à catástrofe humana quanto ao pesadelo urbano. No entanto, o enfrentamento entre possíveis responsáveis pelo incêndio e suas vítimas (que ocorre em *Inferno na Torre* e em outros filmes-catástrofe hollywoodianos), também não aparece em *Joelma 23.º andar*. O filme evita a responsabilização dos

---

<sup>24</sup> Conforme tabela disponibilizada no Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual <<https://oca.ancine.gov.br/cinema>> pela ANCINE – Agência Nacional do Cinema.



administradores do prédio ou das autoridades, dando à tragédia tons sobrenaturais e apaziguadores mediados pelo melodrama espírita. O aspecto documental do filme se reveste, então, de maior expressão, fazendo do filme um discurso religioso sobre a tragédia baseado em diferentes “provas” materiais: a psicografia, as imagens reais, a presença de Chico Xavier. Assim, a forma como o filme conjuga elementos aparentemente díspares faz dele uma experiência cinematográfica não apenas incomum, mas também reveladora de um imaginário social ao mesmo tempo fatalista, violento, profundamente religioso e marcado pela expressão midiática do cinema de gênero.

### **Conclusão**

*Joelma 23º andar* reúne documentário, filme-catástrofe e melodrama religioso. Ele também traz conquistas técnicas para o cinema popular paulista, além de dilemas éticos que fazem dele uma obra singular. O fato que nos chamou a atenção para elaborar este texto é que algo de perturbador permanece a respeito desse filme, pois sua força depende fundamentalmente da dupla posição de uma reencenação ficcionalizada e do resgate de cenas traumáticas obtidas no mundo histórico. Com isso, o filme reúne práticas do docudrama e do documentário de exploração, dois gêneros pouco usuais no cinema da Boca do Lixo, muito mais voltado ao *sexploitation*. A intensidade das imagens de *Joelma 23º andar*, aliada ao modelo popular do filme-catástrofe, ao discurso do melodrama religioso e às fantasmagorias do cinema de horror nos legam uma combinação que revela algo sobre a cultura cinematográfica, jornalística e religiosa na qual esse filme foi gestado, fazendo dele um objeto interessante para investigações futuras que levem em conta mais detalhadamente seu ambiente de recepção nos anos 1980 e a ressignificação produzida pelo mercado audiovisual espírita nos anos 2000.

## Bibliografia

- Bernardet, Jean-Claude (1978). “Nosso cinema-catástrofe ainda é desanimador” en *Última Hora*, Rio de Janeiro, 25 set.
- Bernardet, Jean-Claude (1996). “Cinema e religião” en XAVIER, Ismail (Org.), *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago.
- Cánepa, Laura; Suppia, Alfredo (2017). *O filme espírita entre dois mundos* en *ALCEU*, v. 17 - n.34, jan./jun.
- Cánepa, Laura; Monteiro, Tiago (2019). “Noite em chamas, os anos 1970 sob as lentes de Jean Garrett” en *SIGNIFICAÇÃO*, São Paulo, v. 46, n. 52, jul-dez.
- Cunha, Clery; Cánepa, Laura (2020). Entrevista semi-estruturada concedida em 05 de junho de 2020, em São Paulo.
- Lewgoy, Bernardo (2000). *Os espíritas e as letras: um estudo antropológico sobre cultura escrita e oralidade no espiritismo kardecista*. Tese (Doutorado) Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Lewgoy, Bernardo (2004). “O livro religioso no Brasil recente: uma reflexão sobre as estratégias editoriais de evangélicos e espíritas” en *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião*, ano 6, n. 6.
- Paget, Derek (2011). *No way other way to tell it: docudrama on film and television*. 2. ed. Manchester: University of British Columbia Press.
- Priori, Mary Del (2014). *Do outro lado – A História do sobrenatural e do espiritismo*. São Paulo: Editora Planeta.
- Nogueira, Sidnei (2020), *Intolerância religiosa*. São Paulo: Pólen.
- Ramos, Fernão Pessoa (2008). *Mas, afinal, o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC.
- Reis, Lucio (2007) *É tudo verdade? A exploração no documentário e o documentário de Exploração*. Tese de Doutorado em Multimeios. Campinas: UNICAMP.
- Rosenthal, Alan (1999). *Why Docudrama? Fact-fiction on film and TV*. Southern Illinois University Press.
- Sobchak, Vivian (2005). “Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário” en RAMOS, Fernão (Org.), *Teoria contemporânea do Cinema: Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Sontag, Susan (2003). *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Stoll, Silvia (2004). *Espiritismo à brasileira*. São Paulo: Edusp/Orion.
- Vadico, Luiz Antonio (2015). *O campo do filme religioso*. Jundiaí: Paco Editorial.

Vadico, Luiz Antonio (2010). "O campo do filme religioso" en *Anais do XVIII Encontro da Compós* (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação), Rio de Janeiro.

Xavier, Francisco Cândido (2015). *Somos Seis*. 23ª edição. São Bernardo do Campo: GEEM.

---

\* Laura Loguercio Cánepa é doutora em Multimeios (UNICAMP) e docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Contato: [laurapoa@hotmail.com](mailto:laurapoa@hotmail.com).

\*\* Lúcio Reis é Doutor em Multimeios (UNICAMP). Contato: [lucreis@yahoo.com.br](mailto:lucreis@yahoo.com.br).