

**DESAFIAR A GRAVIDADE**  
incertezas, trânsitos e rumos para quedas.

# Anais de textos completos



SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL – SOCINE

# **Anais de textos completos do XXIV Encontro Socine**

E828

Estudos de Cinema e Audiovisual Socine (24., 2021: Rio de Janeiro, RJ)

Anais de textos completos do XXIV Encontro da SOCINE [recurso eletrônico] / organização editorial Cristian Borges... et al. Rio de Janeiro: SOCINE, 2021.

1.178 p.

Tema: Desafiar a gravidade: incertezas, trânsitos e rumos para quedas.

Evento realizado no período de 25 a 29 de outubro de 2021 pela Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM-Rio, de forma virtual.

ISBN: 978-65-86495-03-4

1. Cinema. 2. Cinema brasileiro. 3. Cinema latino-americano. 4. Cinema - Produção e direção. I  
Título.

CDD 791.43

---

## **ORGANIZAÇÃO EDITORIAL**

Cristian Borges  
Ramayana Lira de Sousa  
Amaranta Cesar  
Gabriela Machado Ramos de Almeida  
Pedro Peixoto Curi

## **EDIÇÃO**

Sancler Ebert

## **DIRETORIA DA SOCINE GESTÃO 2019-2021**

Presidente: Cristian Borges (USP)  
Vice-Presidente: Ramayana Lira de Sousa (UNISUL)  
Secretária: Amaranta Cesar (UFRB)  
Tesoureira: Gabriela Machado Ramos de Almeida (ESPM-SP)  
  
Secretário Executivo: Sancler Ebert

## **CONSELHO DELIBERATIVO**

### ***Docentes***

Adriana Mabel Fresquet (UFRJ)  
Catarina Amorim de Oliveira Andrade (UFPE)  
Edileuza Penha de Souza (UnB)  
Eduardo Tulio Baggio (UNESPAR)  
Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim (UFRJ)  
Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro (UFBA)  
Maria Helena Braga e Vaz da Costa (UFRN)  
Mariana Baltar Freire (UFF)  
Milena Szafir (UFC)  
Patricia Furtado M. Machado (PUC/RJ)  
Rafael de Luna Freire (UFF)  
Rogerio Ferraraz (UAM)  
Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior (USP)  
Sylvia Beatriz Bezerra Furtado (UFC)  
Thalita Cruz Bastos (UNISUAM)

### ***Discentes***

Ana Caroline de Almeida (UFPE)  
Jocimar Soares Dias Junior (UFF)

## **CONSELHO FISCAL**

Fábio Raddi Uchôa (UTP)  
Mannuela Ramos da Costa (UFPE)  
Miriam de Souza Rossini (UFRGS)

## **COMITÉ CIENTÍFICO**

Angela Prysthon (UFPE)  
Consuelo Lins (UFRJ)  
Fernando Morais (UFF)  
Flávia Seligman (UFPeI)  
Lisandro Nogueira (UFG)  
Marise Berta de Souza (UFBA)

## ENCONTROS DA SOCINE

XXIV	2021	ESPM (Rio de Janeiro - RJ)
XXIII	2019	Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Porto Alegre - RS)
XXII	2018	Universidade Federal de Goiás (Goiânia - GO)
XXI	2017	Universidade Federal da Paraíba (João Pessoa - PB)
XX	2016	Universidade Tuiuti do Paraná (Curitiba - PR)
XIX	2015	Universidade Estadual de Campinas (Campinas - SP)
XVIII	2014	Universidade de Fortaleza (Fortaleza - CE)
XVII	2013	Universidade do Sul de Santa Catarina (Palhoça - SC)
XVI	2012	Centro Universitário Senac (São Paulo - SP)
XV	2011	Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro - RJ)
XIV	2010	Universidade Federal de Pernambuco (Recife - PE)
XIII	2009	Universidade de São Paulo (São Paulo - SP)
XII	2008	Universidade de Brasília (Brasília - DF)
XI	2007	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (RJ - RJ)
X	2006	Estalagem de Minas Gerais (Ouro Preto - MG)
IX	2005	Universidade do Vale do Rio Dos Sinos (São Leopoldo - RS)
VIII	2004	Universidade Católica de Pernambuco (Recife - PE)
VII	2003	Universidade Federal da Bahia (Salvador - BA)
VI	2002	Universidade Federal Fluminense (Niterói - RJ)
V	2001	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Porto Alegre - RS)
IV	2000	Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis - SC)
III	1999	Universidade de Brasília (Brasília - DF)
II	1998	Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro - RJ)
I	1997	Universidade de São Paulo (São Paulo- SP)

#### **COMISSÃO ORGANIZADORA ESPM**

Andreson Silva de Carvalho  
Antoine Nicolas Gonod D'Artemare  
Gabriel Filgueira Marinho  
Hadija Chalupe da Silva  
Lia Bahia Cesário  
Marcela Dutra de Oliveira Soalheiro Cruz  
Pedro Butcher  
Pedro Peixoto Curi  
Simplício Neto Ramos de Souza  
Tainá Xavier  
Talitha Gomes Ferraz  
Vinícius Augusto Carvalho

#### **EQUIPE ESPM**

##### **Marketing:**

Carolina Marques de Almeida Magalhães  
Leonardo César  
Hallan Aguiar

##### **Programação do site:**

Diogo Tavares Robaina  
Marcello Roberto de Paula Rosau de Almeida

#### **AGÊNCIA**

Origem Comunicação  
Coordenadores:  
Adriane Figueirola Buarque de Holanda  
Luiz Alberto Nascimento Cavalheiros  
Diretor de Criação:  
Djalmir Junior  
Diretora de Planejamento:  
Laura Waite  
Diretor de Arte:  
Vinicius Valle  
Audiovisual:  
Felipe Barbosa de Moraes

#### **REALIZAÇÃO**

ESPM  
SOCINE

#### **APOIO**

Cinestesia  
Origem  
StudioD

#### **Monitores**

Alícia Fávaro Salomão  
Ana Carolina Mesquita Santos  
Ana Clara Velhote Gadelha  
Ana Maria Lacerda Ambrozio  
Bianca Aparecida Vedovato da Silva  
Bruna Calor de Oliveira  
Carlos Sebastião Vieira de Noronha  
Clara Camera Nascimento  
Clara Medeiros da Fonseca  
Elisa Nunes de Paula  
Felipe Barbosa de Moraes  
Felipe Vellasco Considera  
Gabriel Jardim Motta Muzzi  
João Pedro dos dos Santos  
João Victor Dantas Leone Rio  
Julia Ayalla Moura Braga  
Laura Coelho Werneck  
Lorena Rosa Sampaio Peres  
Lucca Favoreto Peixoto  
Luiza Rafaella Farias da Silva  
Marcela Coutinho Sendas  
Maria Fernanda Santos Teixeira  
Mariana Mendes Salles  
Paula de Almeida Guimarães  
Pedro Polycarpo Péres de Oliveira  
Raquel Larios Cavalcanti  
Sabrina Kamenetz  
Sara Cristina Corrêa Ferreira  
Tércio Bonifácio de Melo Ferreira  
Victoria do Nascimento Toledo Moraes

# Desafiar a gravidade: incertezas, trânsitos e rumos para quedas

Todos conhecem a história: enquanto observava a lua e pensava no que a mantinha no céu, Newton viu uma maçã cair do seu pomar. Compreendeu, então, que a lua não estava suspensa e estática, mas que caía continuamente.

Mais tarde, Einstein propôs que a gravidade seria responsável por regular o movimento de objetos inertes.

Para a cosmologia, a gravidade é o que faz com que a matéria dispersa se aglutine, e, uma vez aglutinada, se mantenha intacta. É isso que permite a existência da maior parte dos objetos que conseguimos ver no universo.

Do ponto de vista prático, é mais simples: a gravidade é a força que dá peso às coisas na Terra e faz com que caiam ao chão.

Estamos em queda. Não pela força da gravidade apenas, mas pela gravidade das coisas. Pelo peso de estarmos parados, confinados, isolados e inertes diante de um dos momentos mais graves da história, agravado, ainda, por outras forças que também exigem uma enorme resistência.

Estamos em queda, diante das incertezas do Audiovisual, que procura diferentes formas de viabilizar a criação e a produção de novas obras, enquanto vê o público crescer por múltiplos mercados e plataformas. Que, no Brasil, é atacado mesmo ocupando a quinta posição no ranking das atividades economicamente mais relevantes do país.

Caímos até mesmo nas falhas de conexão de internet. “Você está mutado!”, “estão me ouvindo?”, “está travando um pouco, melhor desligar o vídeo”. Telas desligadas, na iminência da queda, em aulas que também tiveram que buscar outros meios.

Como alerta Ailton Krenak em Ideias para adiar o fim do mundo: “Isso é um abismo, isso é uma queda. Então a pergunta seria: ‘Por que tanto medo assim de uma queda se a gente não fez nada nas outras eras senão cair?’ Já caímos em diferentes escalas e em diferentes lugares do mundo. Mas temos muito medo do que pode acontecer quando a gente cair. Sentimos insegurança, uma paranoia da queda porque as outras possibilidades que se abrem

exigem implodir essa casa que herdamos, que confortavelmente carregamos em grande estilo, mas passamos o tempo inteiro morrendo de medo. Então, talvez o que a gente tenha de fazer é descobrir um paraquedas. Não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos”.

Foi o movimento que nos trouxe até aqui: o movimento dos frames, dos quadros, tirados de sua estabilidade quando colocados juntos. A palavra Cinema, irmã da Cinemática, da Cinética, e, hoje, em trânsito, como sempre esteve, mutante. Transitamos do mudo para o sonoro, do preto e branco para o colorido, do analógico para o digital. Mais mutações e maravilhas.

Quando a Alice de Carroll cai no buraco do coelho ela adentra outros mundos, outros possíveis narrativos, outras lógicas. Uma espécie de transe que nos prepara pra um transitar entre esses mundos, em constante queda. O trânsito e a transitoriedade são a própria experiência da queda, eternamente ressignificada. A experiência de quem narra – e também de quem frui as múltiplas narrativas – em múltiplas telas, múltiplas identidades.

Enquanto caímos, caem também muitos dos padrões e normas que não nos servem mais e que precisamos abandonar. Essa queda, por sua vez, revela não apenas a urgência de diversos rumos, mas rostos, vozes e narrativas outrora ignorados e oprimidos.

Na aviação, costuma-se dizer que o voo de uma aeronave é uma queda controlada de um ponto de partida a um determinado destino.

Propomos, então, reflexões sobre possíveis rumos para fazer, pensar e ensinar audiovisual. Sem deixar que a velocidade das coisas nos impeça de ver o que acontece, mas aproveitando o movimento.

Para terminar, lembramos as palavras de Fernando Sabino em Encontro Marcado: “Fazer da interrupção um caminho novo. Fazer da queda um passo de dança, do medo uma escada, do sono uma ponte, da procura um encontro”.

Que possamos procurar juntos nesse próximo encontro da Socine.

X X X V



SUMARIO



18	<b>Teoria do cinema e métodos para pesquisa de vídeo nas redes sociais</b> Adil Giovanni Lepri	105	<b>Decolonialidade, indigenização e resistência no cinema indígena da Amazônia</b> Angela Nelly Gomes
25	<b>Mito e cinema em <i>Antígona – a resistência está no sangue</i> (2019) de Sophie Deraspe</b> Alex Beigui	111	<b>Uma breve história local entre as imagens fixas e em movimento</b> Annádia Leite Brito
31	<b>A outra face do arquivo, tocar a história</b> Alexandre Kenichi Gouin	117	<b>Do “<i>Menino Maluquinho</i>” a um novo modelo narrativo no cinema infantil</b> Arthur Fiel
37	<b>Investigando quadros de dor: uma pedagogia para a imagem da catástrofe</b> Alice Andrade Drummond	123	<b>A República dos Espectros</b> Arthur Lins
44	<b>Reflexões sobre cinema e pintura em <i>Retrato de uma jovem em chamas</i></b> Aline de Caldas Costa Camila Lacerda Lopes	130	<b>Fazer cinema na pandemia com Olhares (Im)Possíveis. Notas sobre “Ano 2020”</b> Arthur Medrado
52	<b>Mulher Trans* Tornada: o documentário como narrador do corpo desviante</b> Aline Rebouças Azevedo Soares	138	<b>Perfil e narrativas das protagonistas de filmes comerciais brasileiros</b> Bárbara Malta Rabello
59	<b>Amor de mãe e a pandemia: remediações narrativas e estilísticas</b> Álvaro André Zeini Cruz	144	<b>Lichtspiel Opus1 e Symphonie Diagonale: análise de dois exemplos de música visual</b> Marcus Vinicius Fainer Bastos
67	<b>O silêncio audível sobre Alice Guy</b> Amanda Lopes Fernandes	150	<b>Uma Cinemateca de grandes novidades: festivais e ineditismo no MAM/RJ</b> Bianca Salles Pires
75	<b>“Fiel e verdadeira”? Adaptação literária num filme de Margarida Gil”</b> Ana Isabel Soares	156	<b>Agenda da Secretaria do Audiovisual de 2003 a 2014</b> Caio Kelly
81	<b>O Fundo Setorial do Audiovisual e o Estado da Bahia: estudo de caso</b> André Ricardo Araujo Virgens	162	<b>Análise fílmica e intermedialidade: considerações sobre <i>Bróder</i></b> Caio Lamas
93	<b>Uma ilha rodeada de terras: o ostracismo paraguaio e <i>El pueblo</i></b> Andréa C. Scansani	168	<b>Montagem Audiovisual em tempo real online</b> Caio Victor da Silva Brito Milena Szafir Nilo Lima Wilker Paiva
99	<b>A geo-história na trilogia de Patricio Guzmán</b> Andréa França Patrícia Cunegundes Guimarães		

# Anais de textos completos

## SUMÁRIO

- 175 **Coletivo Audiovisual Munduruku nas redes de resistência e autonomia**  
Camila Dutervil
- 181 **Sonário do Sertão: imaginário, patrimônio e territorialidade do acervo sonoro**  
Camila Machado Garcia de Lima
- 186 **A paisagem nos documentários de Jia Zhangke como dialética da imagem**  
Camilo Soares
- 191 **(Des)identificação e diferença em *Martírio* (Vincent Carelli, 2016)**  
Carlos Eduardo da Silva Ribeiro
- 197 **A Inscrição do lauretê – Tecnoestéticas, Cosmotécnicas**  
Carlos Frederico Buonfiglio Dowling
- 203 **Fabulação e Memória no Filme *Ensaio - Análise de Coração de Cachorro***  
Carolina Gonçalves Pinto
- 209 **Corpos que ameaçam: as mulheres no filme *O jardim das espumas* (1970)**  
Carolina de Oliveira Silva
- 215 ***A morte branca do feiticeiro negro: a imagem-arquivo como re-existência***  
Catarina Andrade  
Ricardo Lessa Filho
- 221 ***Sois belle et tais-toi: Manifesto da atuação feminina autoral***  
Catarina de Almeida
- 227 **Gender/Genre. Imagens da homossexualidade no cinema argentino e brasileiro (1950-1970). Patologização, universos criminais e contra-discursos**  
Cecilia Nuria Gil Mariño
- 233 **Impacto das políticas na cadeia produtiva do cinema: Portugal e Brasil**  
Cláudio Bezerra
- 239 **Naquele estranho mês de março de 2016: o espectador de cinema e o *Jornal Nacional***  
Consuelo Lins  
Caio Bortolotti Batista
- 245 **Cantar para curar a Terra: algumas notas sobre o filme yanomami *Urihi Haromatimapë***  
Cristiane da Silveira Lima
- 251 **A Cinematografia Brasileira Híbrida: Metodologias e Constelações**  
Cristiane Moreira Ventura
- 258 **Document[ação] paratextual: teoria de cineastas e crítica genética**  
Cristiane Wosniak
- 264 **O utópico e disruptivo nas imagens de *Branco Sai, Preto Fica***  
Cyntia Gomes Calhado
- 272 **O intemporal nas músicas experimentais de *Pátio* (1959), de Glauber Rocha**  
Damyler Cunha
- 278 **O filme *Biutiful* e a imagem-cristal**  
Dandara Ferreira  
Lorena Figueiredo
- 286 **Filmes para quedas: a incerteza como dispositivo no documentário**  
Daniel Leão
- 292 **Experiências de ensino e práticas audiovisuais remotas em tempos pandêmicos**  
Deisy Fernanda Feitosa
- 298 **MONTAGENS GESTÁLTICAS: espectadores-interlocutores**  
Denize Araujo  
Luciano Marafon
- 305 **“Mãe dos netos” Afeto, memória e identidade no cinema**  
Edileuza Penha de Souza

# Anais de textos completos

- 311 **Guitar Days e Time Will Burn: uma análise sobre os documentários de indie rock no Brasil**  
Eliza Dias Möller
- 318 **Quando você olha para mim, para quem eu olho? A direção de arte e as dimensões do ver**  
Elizabeth Motta Jacob
- 324 **Montagem sobreposta: de Movie-Drome (1965) a 3x3D (2013) e 3X3D (2015)**  
Fabiano Pereira de Souza
- 330 **Cinema e segregação racial nos Estados Unidos no período silencioso**  
Fabio Luciano Francener Pinheiro
- 336 **Cinema ou propaganda? Uma leitura de dois filmes sobre o impeachment**  
Fabio Silvestre Cardoso
- 342 **Silvio Tendler e a criação artística em contexto pandêmico**  
Fabiola Bastos Notari
- 348 **Hierofonia: O Som do Sagrado e a Voz de Deus**  
Fabrizio Di Sarno
- 355 **Reality Show: Narrativas de Survivor e Big Brother Brasil**  
Felipe Lopes
- 361 **A montagem guiada pelo acaso: dois vídeos de Brígida Baltar**  
Fernanda Bastos
- 367 **A trajetória da Orient Cinemas no mercado exibidor brasileiro**  
Filipe Brito Gama
- 373 **Panóptico Invertido: democratizar o audiovisual pela narrativa de rede.**  
Filippo Pitanga Goytacaz Cavalheiro
- 379 **O Lugar da Cenografia no Espaço Cênico Televisivo**  
Flavia Yared Rocha
- 392 **La sed y la imagen, sequía en el cine latinoamericano de la modernidad**  
Francisco Javier Ramírez Miranda
- 398 **Joon-ho Bong, Dario Argento e cinema de gênero: uma leitura existencialista**  
Gabriel Costa Correia
- 401 **Vanguarda Realista: primeiras divergências da Cahiers du Cinéma**  
Gabriel Linhares Falcão
- 408 **Ponto de vista distorcido para histórias desconfortáveis: Fábulas ruins (Favolacce, Damiano e Fabio D’Innocenzo, 2020)**  
Gabriela Kvacek Betella
- 414 **Criação de trilhas por Inteligência Artificial e bibliotecas digitais**  
Geórgia Cynara Coelho de Souza
- 420 **O Palácio dos Anjos : Mercado financeiro e meretrício de luxo**  
Geraldo Blay Roizman
- 426 **Escada pro palhaço: direção de arte, comédia slapstick e cultura material**  
Gianna Gobbo Larocca
- 435 **O cinema negro lgbt+ e queer no Brasil: breve introdução**  
Gilberto Alexandre Sobrinho
- 440 **A “caixa” do cinema e a sociedade na abordagem jornalística de Bacurau**  
Gilmar Hermes
- 446 **Inventar mundos no cinema e na educação**  
Gisella Cardoso Franco
- 452 **Ambiente sonoro e gravação de campo - práticas interdisciplinares**  
Guilherme Farkas



## SUMÁRIO

- 458 **A cidade e o corpo: considerações sobre os espaços e os observadores na obra *Rebels of the Neon God* (1992)**  
Guilherme Henrique Gooda Antônio
- 465 ***Triste trópico: Antropofagia e a Peste de Artaud***  
Guiomar Ramos
- 471 ***Rashomon* e a imagem-movimento**  
Guryva Cordeiro Portela
- 477 **Luta e sonho yanomami. Davi Kopenawa em 6 documentários brasileiros**  
Gustavo Soranz
- 483 **A mulher prostituta no documentário *Mulheres da Boca***  
Hanna Henck Dias Esperança
- 489 **Novos procedimentos: roteiro e encenação em *Moscou***  
Helena Oliveira Teixeira de Carvalho
- 495 **Estilo e fusão sonora de Christopher Nolan**  
Ian Costa Cavalcanti
- 501 **Cinema de ficção científica pernambucano: uma análise de *Carro Rei***  
Inana Maria Sabino Fernandes da Silva
- 507 **Do ponto de vista ao ponto de ver: camerar o cinema para sair de si**  
Isaac Pipano
- 513 **Sobre a Estética da Aproximação**  
Isabel Alencar de Castro
- 521 **O Anjo Exterminador no Mundo de 2020**  
Ivan Capeller
- 527 **Sobre lugares, fronteiras e afetos**  
Janie K. Pacheco
- 532 **Recursos do horror: uma introdução ao olhar de descontinuidade sobre o gênero e seus artifícios**  
João Antonio Ribeiro Neto
- 539 **Cenografia e Videografia na TV Cultura**  
João Paulo Amaral Schlittler
- 550 **A frescura de Oscarito em *Aviso aos Navegantes* (Watson Macedo, 1951)**  
Jocimar Dias Jr.
- 556 **"It's all true" revisitado - Análise do Memorando de maio de 1942**  
Josafá Marcelino Veloso
- 562 **Outros videodançaes: experimentações audiovisuais entre o coreográfico e o fílmico**  
Joubert de Albuquerque Arrais
- 568 **Autenticidade e intimidade: categorias feministas no pornô *Bed Party***  
Julia Dias Alimonda
- 574 **O fantástico no longa-metragem *Vida de Menina* de Helena Solberg**  
Juliana Soares Mendes
- 580 **A luz de Nora**  
Julianna Nascimento Torezani
- 589 **A experiência do vídeo na produção audiovisual rondoniense**  
Juliano José de Araújo  
Sávio Luís Stoco
- 598 **Uma leitura bissexual do filme *Les Rendez-Vous D'Anna***  
Julie de Oliveira
- 604 **Experimentando cinema na escola a partir de paisagens em desaparecimento**  
Katharine Rafaela Diniz Nunes
- 610 **As Doenças da Mídia: contágio infodêmico no cinema de horror**  
Klaus'Berg Nippes Bragança
- 617 **O Imaginário e Direção de Arte em "Os Pássaros" de Alfred Hitchcock.**  
Laís Bravo Serra

# Anais de textos completos

- 643 **Encenando e cantando a tragédia já conhecida**  
Leandro Afonso
- 648 **Comentários introdutórios sobre a abolição da arte de Alain Jouffroy**  
Leonardo Esteves
- 653 **A Nostalgia como guia narrativo e estético do filme *O Menino e o Mundo***  
Letícia Coelho Lenz Cesar
- 660 **A passagem do grupo do *Instituto de Cinematografia pelo Brasil***  
Letícia Gomes de Assis
- 666 **A filosofia de Ntu na websérie *Cartas de Maio (2018)***  
Liliane Pereira Braga
- 672 **A produção de *Tnconfidência Mineira* nos periódicos brasileiros**  
Lívia Maria Gonçalves Cabrera
- 678 **A produção audiovisual do MST como sujeito coletivo do fazer fílmico.**  
Luara Dal Chiavon
- 684 **A gravidade e a graça: a produção cinematográfica de Chris Kraus**  
Lucas Procópio de Oliveira Tolotti
- 690 **O cinema no ensino de artes remoto na Educação Básica**  
Luciano Dantas Bugarin
- 696 **Comparando *La Jetée* e derivados, *Interstelar* e *Organismo***  
Lueluí de Andrade
- 702 **Em busca dos espaços outros**  
Luiz Fernando Wlian
- 707 **Gênero e poder nos personagens de *Casa Grande e Que Horas Ela Volta?***  
Luíza Buzzacaro Barcellos
- 714 **Fora de ordem, fora da ordem fuga do real e desejo de transcendência**  
Lyana Guimarães Martins
- 720 **A canção na estrada do Cinema Nacional: análise de canções que compõe o imaginário das estradas interligando a produção cinematográfica brasileira**  
Manoel Magalhães
- 727 **A projeção na tela grande e a percepção do erro de continuidade**  
Márcia Bessa [Márcia C. S. Sousa]  
Wilson Oliveira Filho
- 733 **O ser como invenção – Das dramaturgias da memória às simulações de si em curtas autobiográficos**  
Márcio Henrique Melo de Andrade
- 739 **Um “pé” quebrado e uma vitrine estilhaçada: a pandemia na exibição brasileira**  
Márcio Rodrigo Ribeiro
- 746 **Identidade atomizada em *Cabra marcado e Peões*: o passado ilumina o presente.**  
Marco Antonio Visconte Escrivão
- 753 **Cinema e Arte-Educação: *Basquiat – traços de uma vida***  
Maria Cristina Mendes
- 760 **Objetificação do corpo feminino no filme “Mãe!”**  
Maria Eduarda Santos Medeiros
- 768 **Imaginações utópicas e paisagens distópicas do espaço urbano**  
Maria Helena Braga e Vaz da Costa
- 773 **Questões de classe, racismo e religiosidade no filme *Jubiabá***  
Maria Neli Costa Neves



## SUMÁRIO

- 778 **A taxonomia deleuzeana para a imagem-movimento em *Relatos do mundo***  
Maria Ogécia Drigo  
João Paulo de Carvalho dos Reis e Cunha
- 786 **Paradoxos da visibilidade: a melancolia da imagem no databending**  
Mariana Dias Miranda
- 792 **Da reativação da escuta na formação audiovisual**  
Marina Mapurunga
- 798 **Quando o cinema na escola emerge como mafuá**  
Marina Mayumi Bartalini
- 804 **Cabronas e Badasses: as três vidas de Teresa Mendoza**  
Marina Soler Jorge  
Mario Caillaux
- 816 **Cinema e Educação: elaboração de memória e luta da favela do Vidigal**  
Marta Cardoso Guedes
- 822 **A noite do informante: cinematografia em cenas noturnas**  
Matheus Andrade
- 829 **Amor de Mãe e a representatividade da maternidade negra**  
Matheus Effgen Santos  
Gabriela Santos Alves
- 835 **O Corpo Nordestino: Bacurau, O Nordestern e o Cinema Háptico.**  
Matheus de Arruda Morais
- 842 **“A Cilada com Cinco Morenos”: Pérola Negra do Cinema Mato-grossense**  
Mauricio Pinto
- 852 **O pensamento da cor na direção de arte audiovisual**  
Milena Leite Paiva
- 858 **Melancolia e nostalgia em *Twin Peaks – O Retorno***  
Milton do Prado Franco Neto
- 864 **O baixo orçamento no Brasil como urgência do tempo: o exemplo do cinema gaúcho**  
Miriam de Souza Rossini
- 870 **O abraço do mundo – experiência e fazer da experiência na direção de arte**  
Monica Palazzo
- 876 ***La grammaire de la grandmère* ou da oralidade como poética cinematográfica**  
Morgana Gama de Lima
- 882 **Culinária e gastronomia, afeto e distinção: discursos negociados na TV**  
Nara Lya Cabral Scabin
- 888 **Arquivos inacabados: Estudos estéticos comparados das artes populares em filmografias da América Latina**  
Natacha Muriel López Gallucci
- 899 **Cinema e ancestralidade: as esferas de criação dos cinemas negros**  
Natália Lopes Wanderley
- 907 **Zumbis, glitch e pandemia: o derretimento do corpo em Guli Silberstein**  
Nicholas Andueza
- 913 **Possibilidades fílmicas do corpo com deficiência no espaço escolar (ou por uma nova poética do corpo)**  
Odair Rodrigues dos Santos Junior
- 920 **Quebrando as regras do jogo – Leitura semiótica da vinheta de abertura**  
Patrícia Machado Fernandes
- 927 **A história dos filmes espantados: o documentário, o ensaio, o silêncio**  
Patricia Rebello da Silva

# Anais de textos completos

- 933 **O território artístico nas obras de Iole de Freitas, Letícia Parente e Sônia Andrade.**  
Paula Nogueira Ramos
- 939 **Retratos e esquemas em filmes brasileiros com vários protagonistas**  
Pedro Oliveira G. de Arruda
- 945 **Potencialidades de um Suburbanismo Fantástico Brasileiro**  
Pedro Artur Baptista Lauria
- 952 **Táticas projetuais de Lina Bo Bardi na cenografia de *A Compadecida***  
Rafael Blas
- 960 **Processos e formas coletivas de cine em Marta Rodríguez e Jorge Silva**  
Rafael de Amorim Albuquerque e Mello
- 967 **Conjugar intermitências: entre o dito e o indizível**  
Rafael de Souza Barbosa
- 974 **O repertório musical pós-golpe em "Bethânia bem de perto: A Propósito de um show"**  
Rafael Saar da Costa
- 981 **As sombras, o corpo feminino e o voyeur de Julio Bressane**  
Raquel Cristina Ribeiro Pedroso
- 987 ***Live-streaming, saved footage e montagem em Present.Perfect.***  
Regiane Akemi Ishii
- 992 **Seria *Órí* um filme do domínio do ensaio?**  
Reginaldo do Carmo Aguiar
- 998 **Questões estéticas sobre a modalidade da produção audiovisual pandêmica.**  
Régis Orlando Rasia
- 1004 **Notas sobre um Apocalipse: Pasolini, Salò e os Escritos corsários**  
Renato Trevizano dos Santos
- 1009 **Como analisar o efeito sonoro fílmico: Uma proposta metodológica**  
Roberta Ambrozio de Azeredo Coutinho
- 1015 **Aportes para novas miradas: O cinema de César González**  
Roberta Filgueiras Mathias
- 1021 **O cinema de invenção brasileiro contemporâneo no Zero4 Cineclub**  
Roberto Ribeiro Miranda Cotta
- 1027 **Sons do demônio em *Possuídos***  
Rodrigo Carreiro
- 1032 **A escrita audiovisual entre jogo teatral, jogo eletrônico e filme-jogo**  
Rodrigo dos Santos Estorillio
- 1038 **O "filme estrutural" e o "problema dos três corpos"**  
Rodrigo Faustini dos Santos
- 1044 **Comunidades em Negativo: caminhos da coralidade no cinema**  
Rodrigo Leme
- 1050 **Helena Ignez: guerreira nômade hipersensível**  
Samantha Ribeiro de Oliveira
- 1056 **Intermedialidade na videodança: a singularidade inicial**  
Samuel Leandro de Almeida
- 1063 ***Tatuagem, outras imagens e fantasmas***  
Samuel Macêdo do Nascimento
- 1068 **O circuito de Darwin pelos cineteatros do Rio de Janeiro (1914-1932)**  
Sancler Ebert
- 1074 **A diegese permeável no cinema experimental**  
Sandro de Oliveira



## SUMÁRIO

- 1080 **Ensino remoto emergencial: uma experiência promissora no IFB**  
Roberval de Jesus Leone dos Santos
- 1085 **O sacrifício das bandeiras no debut do Estado Novo**  
Sayd Mansur
- 1092 **A figura da ruína no cinema brasileiro contemporâneo**  
Tainá Xavier
- 1098 **A vila do documentário: uma dinâmica econômica para o documentário**  
Teresa Noll Trindade
- 1102 **Práticas culturais de públicos em festivais de cinema**  
Tetê Mattos
- 1108 **Da Sinfonia ao Réquiem: atualizações das imagens de um gênero urbano**  
Thaís Itaboraí Vasconcelos -
- 1115 **A experimentação sonora de Alejandro González Iñárritu em 11'09"01-September 11 (2002)**  
Thais Rodrigues Oliveira
- 1122 **A película como recurso narrativo em Era Uma Vez Em Hollywood**  
Thalita Fernandes de Sales
- 1128 **Exibidores ambulantes em Campos dos Goytacazes, de 1897 a 1905**  
Tiago Bravo Pinheiro de Freitas Quintes
- 1134 **1975: o ano do lobisomem no Cone Sul**  
Tiago José Lemos Monteiro
- 1139 **Desejo e desilusão - Melodramas romanescos na Hollywood dos anos 50**  
Victor Cardozo Barbosa
- 1145 **Aborto e direitos reprodutivos em Grey's Anatomy**  
Virgínia Jangrossi
- 1154 **Provocar corpo, disparar diferenciações: relatos de um cinema de grupo**  
Viviane de Carvalho Cid
- 1160 **A Terra e os transe: subjetividades políticas no cinema de Glauber**  
Vladimir Lacerda Santafé  
Bruno Fabri
- 1170 **O cinema ao longo do Vale do Itajaí (sc): espaços de cultura e desenvolvimento regional**  
Yasmin Lopes Müller  
Renata Rogowski Pozzo

# Anais de textos completos





**SOCINE**  
**XXIV**

# Teoria do cinema e métodos para pesquisa de vídeo nas redes sociais<sup>1</sup>

Film theory and research methods  
for video on social networks

**Adil Giovanni Lepri<sup>2</sup>**

(Doutor em Cinema e Audiovisual – UFF)

**Resumo:** Neste trabalho pretende-se realizar uma reflexão teórico-metodológica que aponte para caminhos de investigação do vídeo nos Sites de Redes Sociais (SRS) como objeto a partir dos estudos do cinema. Propõe-se conjugar as ideias da poética do cinema (BORDWELL, 2012; THOMPSON, 1988), com o conceito de *affordances* (DAVIS e CHOUINARD, 2017) e técnicas de visualização de dados imagéticos massivos (MANOVICH, 2017).

**Palavras-chave:** Teoria do cinema; Metodologia; Sites de Redes Sociais; Audiovisual.

**Abstract:** This paper intends to put forth a theoretical and methodological reflection that points to ways of researching video in social networking sites (SNS) as an object through the lens of cinema studies. I propose to conjugate the ideas of the poetics of cinema (BORDWELL, 2012; THOMPSON, 1988), with the concept of *affordances* (DAVIS e CHOUINARD, 2017) and massive imagetic data visualization (MANOVICH, 2017).

**Keywords:** Film theory; Methodology; Social Networking Sites; Audiovisual.

## Introdução

Diversos estudos quantitativos têm demonstrado sistematicamente a prevalência da imagem, e do vídeo em particular, nos Sites de Redes Sociais (SRS). No entanto, as análises destes objetos audiovisuais no campo da comunicação tendem a se concentrar majoritariamente em identificar padrões semânticos em grandes quantidades de publicações através da análise de conteúdo, ou em realizar cartografias de redes (LEWIS et al, 2020; DOS SANTOS; CHAGAS, 2018; WELBOURNE; GRANT, 2016). Embora seja inegável a contribuição destas metodologias, ao utilizá-las exclusivamente perde-se boa parte do objeto, o caráter audiovisual em si mesmo. Dessa forma, a análise textual parece ser um caminho interessante a se trilhar para analisar os vídeos em questão, sendo possível então pensar em uma poética do cinema voltada ao estudo da composição de programas de efeitos e a atividade do espectador, a partir de Bordwell (2012), aplicada ao vídeo nos SRS. Nesse sentido, aceitando

1 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Perspectivas metodológicas em estudos de cinema e audiovisual.

2 - É doutor pelo Programa de Pós Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense e pesquisador do Nex - Núcleo de estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais.

a premissa de que a análise fílmica é uma ferramenta apropriada para apreender os vídeos nos SRS, ainda é preciso dar conta de um problema de pesquisa importante: a formação do *corpus*.

No trabalho com o audiovisual nos SRS a questão da escala é claramente um obstáculo ainda intransponível para dar conta de coleções de objetos. A pergunta então é como analisar um objeto que é, por definição, massivo e efetivamente “infinito” – porque constantemente ampliado em uma velocidade incomparável ao cinema e a TV<sup>3</sup> – utilizando a análise fílmica? É possível analisar de forma representativa canais e criadores de conteúdo individuais ou tendências? Quais são as estratégias possíveis para a formação de um *corpus* manejável para o tipo de pesquisa qualitativa que a análise textual exige? Quais elementos para-textuais como títulos e descrição, miniaturas e redes de recomendação analisar e por quê?

Para começar a apontar caminhos para as repostas a essas perguntas, mas sem a pretensão de exaurir as possibilidades teórico-metodológicas para manejar o objeto, este artigo faz uma breve revisão teórica de alguns autores que trabalham no campo das redes sociais e empreende uma pequena e inicial coleta de dados do canal de Guilherme Boulos no período de sua campanha para a prefeitura de São Paulo em 2020.

## **Affordances e análise fílmica no YouTube**

Pensar a circulação de conteúdo nos SRS é um desafio que se torna mais complexo ao se deparar com a opacidade de seus algoritmos de recomendação e apresentação de conteúdo. Para Rieder et al (2017): “Enquanto o YouTube pode não se conformar aos sonhos de uma comunicação e hierarquias horizontais, no topo, mais frequentemente, está uma nova elite que prospera através da controvérsia e do dissenso.”<sup>4</sup> (p. 64) Os autores ainda argumentam que as diferentes instâncias algorítmicas, o vernáculo da plataforma e ciclos de atenção funcionam de um modo interconectado que vai muito além da mera produção de dados para os algoritmos, constituindo o funcionamento do YouTube de tal forma que não é possível dissociar criação e circulação de conteúdo.

Nesse sentido, o conceito de *affordances* é importante para compreender estas plataformas de maneira mais adequada. Para Davis e Chouinard (2017) *affordances* se referem a como plataformas são permissivas ou constrictivas com os usuários, colocando as possibilidades em um espectro que vai da exigência pelo cumprimento de certas ações até a recusa da capacidade de realizar outras. Se centrado em *como* as *affordances* funcionam os autores propõe um modelo que pode capturar a variabilidade no modo como estas mediam entre características e resultados de determinados artefatos.

3 - Segundo o site Statista, em 2020 foram colocadas em média 30 mil horas de conteúdo no site por hora. Disponível em: <https://www.statista.com/statistics/259477/hours-of-video-uploaded-to-youtube-every-minute/> Acesso em 12 jan. 2022.

4 - No original: “While YouTube may not conform to dreams of horizontal communication and flat hierarchies, sitting on top, more often than not, is a new elite that thrives on controversy and dissent”

Lewis et al (2020), por exemplo, propõem um olhar para o YouTube a partir de como a relação entre diferentes *affordances* pode condicionar os vídeos criados no site e fazer emergir qualidades materiais que moldam o comportamento de usuários em uma plataforma chave para prospectivos influenciadores e celebridades online desenvolverem e monetizarem audiências, o Programa de Parcerias do YouTube.<sup>5</sup>

As autoras trazem inúmeros apontamentos interessantes sobre os objetos que abordam, no entanto, a sua chave metodológica acaba por perder boa parte do caráter audiovisual do objeto em si ao fazer uma análise focada em transcrições dos vídeos. Embora possa se argumentar que os objetos em questão – vídeos resposta – são dominados pela fala, há que se indagar que particularidades expressivas o vídeo traz nesses objetos. O usuário que entra em contato com estes conteúdos não se depara com texto ou apenas som, mas sim com uma obra audiovisual. Nesse sentido olhar para a articulação da linguagem audiovisual, mesmo que de forma conjugada com uma análise retórica ou discursiva parece indispensável, mesmo que o uso dessa linguagem não seja particularmente chamativo ou refinado.

### **Poética do cinema e análise fílmica nos SRS**

Para Bordwell (2012), grosso modo, a forma artística é como um princípio organizador que trabalha não no conteúdo, mas nos materiais. Destes materiais, os princípios relevantes criam um todo que visa atingir efeitos e a questão central da poética do cinema é então: como filmes são feitos para gerar certos efeitos? Assim, o autor define a atuação da poética em duas áreas de inquérito, a poética analítica, que estuda os materiais e formas de filmes para trazer à tona os princípios que os compõem, ou seja, promove explicações funcionais; e a poética histórica, que se concentra no estudo de princípios de feitura de filmes em contextos históricos particulares, se concentrando em análise de filmes, mas também de normas e práticas do ofício.

Nessa esteira Thompson (1988) aponta, a partir de um diálogo com os Formalistas Russos e da mobilização de uma concepção de estética kantiana, que filmes e outras obras de arte nos mergulham em um tipo de interação não-prática e brincante, renovam as percepções e outros processos mentais pois não possuem nenhuma implicação prática. A autora argumenta pela necessidade do analista olhar não para um conjunto de estruturas formais estáticas – como uma posição “vazia” formalista ou “arte pela arte” – mas ao invés disso, para uma interação dinâmica entre essas estruturas e uma hipotética reposta do espectador a elas, pensando, assim como Bordwell (2012), na apreensão de uma obra audiovisual como um processo de dar deixas para uma resposta espectral altamente ativa. A ênfase no papel do espectador já presente no trabalho dos dois autores se torna ainda mais fundamental ao pensar o contexto do audiovisual nos SRS, pois nas plataformas o próprio consumo de cada usuário torna-se um elemento imprescindível para a circulação dos vídeos, servindo como base para os sistemas automatizados de ranqueamento e de recomendação.

No YouTube por exemplo, o processo de consumo se transforma em um tipo de trabalho de curadoria e avaliação imperceptível dos usuários. O trabalho espectral é extremamente relevante na constituição do próprio cenário produtivo da plataforma como um todo, pois como discutido anteriormente, as instâncias algorítmicas do YouTube e seu impacto na circulação de conteúdo são indissociáveis da produção de conteúdo em si.

A autora ainda destaca a necessidade de se pensar no que ela chama de *backgrounds* (ou contextos), para realizar as análises de maneira menos abstrata. Para os fins de pensar um método de análise apropriado ao vídeo nos SRS, este reparo que a autora faz pode ser oportuno para indicar uma comparação com a noção de *affordances* apresentada anteriormente. Analisar um conjunto de vídeos a luz de determinadas *affordances* pode trazer resultados e *insights* diferentes e igualmente relevantes, embora não generalizáveis.

## **Visualização de dados imagéticos massivos e a formação de *corpus***

Indo de encontro à discussão feita na seção anterior e apontando para o cerne do problema apresentado inicialmente neste artigo Manovich (2017a) argumenta que a pesquisa em artefatos únicos e o “*close reading*” eram lógicos para o contexto do século XX onde o consumo de mídia era majoritariamente de trabalhos únicos. O autor desenvolveu em diversos artigos e publicações então o que ele chama de “*Cultural Analytics*”, um estudo quantitativo de padrões culturais em diferentes escalas utilizando métodos de raspagem de conteúdo automatizado na internet e visualização de imagens em grande escala. O projeto de visualização de grandes coleções de fotos do Instagram realizado em 2016 é um exemplo deste método que é em primeiro lugar sobre poder efetivamente visualizar estes conjuntos massivos de informação imagética.

Nesse sentido, dois argumentos se apresentam sobre o por que acredito que os métodos apresentados por Manovich sejam mais apropriados para a formação de *corpus* do que para uma análise efetiva de objetos audiovisuais. O primeiro já é colocado pelo próprio autor, ao destacar que estatística é sobre apresentar um sumário e desconsiderar o restante como ruído a ser descartado. Em segundo lugar é necessário apontar para a dificuldade de se analisar objetos audiovisuais a partir dos métodos automatizados e de aprendizado de máquinas utilizados pelo autor para compreender coleções de fotos, por exemplo. Embora muito tenha se avançado nas ferramentas computacionais para a análise de vídeos de forma automatizada, ainda não é possível realizar análises significativas a partir delas.

Dito isso, a seguir apresenta-se uma breve e inicial coleta de dados do canal de Guilherme Boulos no YouTube durante o período da campanha para prefeitura de São Paulo em 2020 a título de uma espécie de “protótipo metodológico” desta primeira fase de formação de *corpus* e identificação de problemas de pesquisa de modo indutivo.

Com a utilização da ferramenta de raspagem de dados YouTube Data Tools (Rieder, 2015) foram coletadas informações de 269 vídeos publicados no canal Guilherme Boulos<sup>6</sup> entre agosto e outubro de 2020. O primeiro aspecto interessante da coleta é a visualização das miniaturas em forma de mosaico, a partir do método de Manovich (2017b).



Figura I. Mosaico de miniaturas do canal Guilherme Boulos. Elaboração do autor.

Chamam atenção neste mosaico dois aspectos, que podem ser desenvolvidos e analisados. Em primeiro lugar a maior parte das miniaturas traz o rosto de uma pessoa, majoritariamente o próprio Boulos, e em segundo lugar é predominante o uso das cores da campanha, roxo e amarelo. Embora possam parecer constatações óbvias, são dados relevantes e podem levar a outros *insights* interessantes a partir de investigações mais detalhadas.

Quase todos os vídeos estavam categorizados como “Notícias e política”, exceto 25 *lives* que estavam na categoria “Entretenimento”. Esta informação já pode apontar para uma avenida interessante de investigação, que deve tentar compreender o por que desta diferença, se é uma questão da plataforma (uma *affordance* de exigência) ou se foi uma escolha livre da equipe do candidato.

Foram identificados apenas 5 vídeos com mais de 100 mil visualizações, sendo 3 trechos de Boulos na mídia tradicional (em debates e sabatinas) e 2 de um conteúdo nativo: seu programa recorrente “Café com Boulos”. É interessante perceber que os 2 “Café com Boulos” são sobre *fake news* e jornalismo, temas “quentes” daquela eleição, sugerindo que os ciclos de atenção são de fato elementos importantes na popularidade de vídeos na plataforma, como apontam Rieder et al (2017).

A partir deste levantamento uma série de decisões diferentes poderiam ser tomadas para a formação de um *corpus* direcionado para uma análise fílmica nos moldes apresentados na seção anterior. Podem se tomar os vídeos mais assistidos, ou os menos assistidos, os mais comentados, os com maior incidência de “não curti” ou a partir de desvios de padrão

nas miniaturas, por exemplo. Pode-se também pensar em analisar um conjunto de vídeos similares na visão do algoritmo do YouTube fazendo um método de “bola de neve” a partir de vídeos recomendados ligados a um determinado vídeo escolhido do canal.

## Considerações finais

Este artigo pretendeu fazer reflexões iniciais para uma abordagem do campo de estudos do cinema e audiovisual para o vídeo como objeto de investigação nos SRS. Para isso defendeu-se o uso de um método indutivo (BORDWELL, 2012) baseado em uma poética do cinema levando em conta os contextos (THOMPSON, 1988), entendidos como comparáveis, no caso das redes, as *affordances*. A ideia é poder pensar em dispositivos e funções nas obras em relação com o contexto da plataforma, utilizando como estratégia de formação de *corpus* e elaboração de problemas de pesquisa métodos de raspagem de dados na internet e de visualização em massa de dados imagéticos (MANOVICH, 2017b).

## Referências

- BORDWELL, David. *Poetics of cinema*. Routledge, 2012.
- DAVIS, J.; CHOUINARD, J. “Theorizing affordances: From request to refuse.” *Bulletin of Science, Technology & Society*, v. 36, n. 4, p. 241-248, 2016.
- DOS SANTOS, João Guilherme Bastos; CHAGAS, Viktor. “Direita transante: enquadramentos pessoais e agenda ultraliberal do MBL.” *Matrizes*, v. 12, n. 3, p. 189-214, 2018.
- FIGUEIREDO, Flavio et al. “Does content determine information popularity in social media? A case study of YouTube videos’ content and their popularity”. In: *Proceedings of the SIGCHI conference on human factors in computing systems*. 2014. p. 979-982.
- LEWIS, Rebecca et al. “‘We Dissect Stupidity and Respond to It’: Response Videos and Networked Harassment on YouTube.” *SocArXiv*. November 1. doi:10.31235/osf.io/veqyj, 2020.
- MANOVICH, Lev. “Aesthetics, ‘Formalism’, and Media Studies.” In L. Ouellette, & J. Gray (org) *Keywords in Media Studies*, p. 9-12, 2017.
- \_\_\_\_\_. “Automating aesthetics: Artificial intelligence and image culture.” *Flash Art International*, v. 316, p. 1-10, 2017b.
- \_\_\_\_\_. “Notes on Instagrammism and mechanisms of contemporary cultural identity” Sl: Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>, 2016.
- \_\_\_\_\_. “Visual Semiotics, Media Theory, and Cultural Analytics” Disponível em: [http://manovich.net/content/04-projects/103-visual-semiotics/manovich\\_visual\\_semiotics](http://manovich.net/content/04-projects/103-visual-semiotics/manovich_visual_semiotics), 2017a.
- NIEBLER, Valentin; KERN, Annemarie. “Organising YouTube: A novel case of platform worker organising.” Berlin: Friedrich-Ebert-Stiftung, 2020.
- RIEDER, Bernhard. “YouTube Data Tools (Version 1.22)” [Software], 2015. Disponível em: <https://tools.digitalmethods.net/netvizz/youtube/>. Acesso em 12 de jan. de 2022.
- RIEDER, Bernhard; MATAMOROS-FERNÁNDEZ, Ariadna; COROMINA, Òscar. “From ranking algorithms to ‘ranking cultures’ Investigating the modulation of visibility in YouTube search results.” *Convergence*, v. 24, n. 1, p. 50-68, 2018.
- THOMPSON, Kristin. *Breaking the glass armor: Neoformalist film analysis*. Princeton University Press, 1988.

WELBOURNE, Dustin J.; GRANT, Will J. "Science communication on YouTube: Factors that affect channel and video popularity." *Public understanding of science*, v. 25, n. 6, p. 706-718, 2016.



# Mito e cinema em *Antígona* – a resistência está no sangue (2019) de Sophie Deraspe<sup>7</sup>

Myth and cinema in *Antigone* – resistance is in the blood (2019) by Sophie Deraspe

Alex Beigui<sup>8</sup>  
(Doutorado – UFOP)

**Resumo:** A apropriação e atualização fílmica do mito de Antígona pela diretora canadense Sophie Deraspe abre espaço para a discussão acerca do não lugar dos imigrantes. Faz-se urgente pensar a reescrita e a apropriação não apenas a partir de uma abordagem comparada tradicional em que se pese, sobretudo, pensar os níveis de proximidade e similitude entre a obra referente e as obras recriadas, mas e, sobretudo, pensá-las através de uma comparação diferencial.

**Palavras-chave:** Antígona, mito, reescrita, cinema, Sophie Deraspe.

**Abstract:** The appropriation and filmic updating of the myth of Antigone by the Canadian director Sophie Deraspe opens space for the discussion about the non-place of immigrants. It is urgent to think about rewriting and appropriation not only from a traditional comparative approach in which the levels of proximity and similarity between the referent work and the recreated works are considered, but, above all, to think about them through a differential comparison.

**Keywords:** Antigone, myth, rewriting, cinema, Sophie Deraspe.

O importante quando pensamos as relações que envolvem o jogo apropriativo teatro e cinema hoje corresponde em larga escala com o desenvolvimento histórico dos estudos comparativos entre linguagens. O fenômeno migratório de uma determinada arte para outra arte configura-se como recurso de longa data, o que aponta para um dialogismo cultural fundante que envolve também e, sobretudo, os meios de recepção, edição e leitura envolvidos nos processos de reconfiguração e dinamicidade de gênero. A tragédia grega enquanto gênero aponta para uma estrutura relativamente fechada. Tal estrutura torna suas releituras e reconfigurações, com raras exceções, fortemente presas ao conteúdo e à temática, fios condutores do olhar criativo composicional. Nesse sentido, reconhecemos mesmo em obras atualizadas e reapropriadas a força dessa moldura estrutural. Parece-nos importante reconhecer que se essa “moldura estrutural” que nos faz reconhecer o mito trágico independente da leitura, sobre o mito, proposta, é ela também e, paradoxalmente, que permite a mobilida-

7 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Tradução e adaptação: abordagens comparatistas.

8 - Pós-doutorado em Dramaturgia pela Université de Lausanne - Suíça; Doutor em Letras (Dramaturgia Comparada - Literatura Brasileira) pela USP; Mestre em Artes Cênicas pela UFBA; Graduado em Letras pela UFPB. Atualmente atua como Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFOP - PPGAC e no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFOP-PPGEL. Líder do Grupo de Pesquisa no CNPq: DRAMATIC - Grupo de Pesquisa em Dramaturgia: Teorias, Intermédias e Cena cultural.

de e flexibilidade de abertura e reconfiguração histórica. Ou seja, é a permanência e coerência estrutural que torna o mito trágico capaz de ser revisitado; em certa medida desviado, abrindo-o como dispositivo crítico de seu e de outros tempos.

De Édipo Rei de Pier Pasolini (1967) a *Medeia* de Lars von Trier (1988) pode-se detectar uma certa literalidade do mito trágico, cuja intertextualidade se faz por aproximação e uma certa subalternidade à temática e ao conteúdo mítico. Evidentemente que embora essa estrutura discursiva esteja expressa em importantes reconfigurações da tragédia para o cinema, ela não é imune a desvios e alterações que, embora não modifiquem o sentido do mito, torna-o plástico e o situa em diferentes contextos enunciativos e performativos. É o caso, por exemplo, de reescrituras dentro do próprio gênero teatral, tais como as peças de Bertolt Brecht e de Jean Anouilh, baseadas na Antígona de Sófocles. O aspecto leitoral presente nos diferentes modos por meio dos quais dramaturgos (as), diretores (as) exploram as camadas do mito trágico demonstra que o princípio do trágico está pautado na experiência de sofrimento ou como melhor esclarece-nos Raymond Williams no sentido da ação revolucionária advinda dessa experiência de sofrimento.

A ação trágica não é, no seu sentido mais profundo, a confirmação da desordem, mas a compreensão, a experiência e a resolução dessa desordem. Em nossa própria época, esta ação é geral e o seu nome usual é revolução. Temos de ver o mal e o sofrimento na desordem efetiva, que torna necessária a revolução, e na luta desordenada contra essa desordem. Temos que reconhecer o sofrimento em uma experiência imediata e próxima, e não encobri-lo por meio de uma busca de nomes e definições. Nós, no entanto, seguimos a ação em sua totalidade: não apenas o mal, mas os homens que lutam contra o mal; não apenas a crise, mas a energia que ela libera, o espírito que nela nos é dado conhecer. Estabelecemos as conexões porque essa é a ação da tragédia, e o que descobrimos no sofrimento é, mais uma vez, revolução, porque reconhecemos no outro um ser humano – e qualquer reconhecimento desse tipo é o começo de uma luta que será uma contínua realidade em nossas vidas, porque ver a revolução desta perspectiva trágica é o único meio de fazê-la persistir (WILLIAMS, 2002, p. 114).

Mesmo em releituras próximas ao texto trágico, as reescrituras apontam para intertextos culturais, políticos, ideológicos e estéticos que rasuram o espaço liso de transposição de uma linguagem para outra. Não se trata só da intertextualidade no sentido da presença de um texto no outro, mas de um movimento de pergunta e resposta que os textos trágicos provocam e dinamizam. Dentro dessa perspectiva, de um mesmo texto podem surgir diferentes elementos enunciativos que ampliam e deslocam suas camadas de sentido e remodelam suas práticas de interação. A co-presença de um texto/obra em outro texto/obra extrapola a relação emissor/receptor, convidando-nos para o que Ute Heidmann denominou “Comparação Diferencial” (HEIDMANN, 2014). O principal diferenciador entre o método da comparação tradicional e o da comparação diferencial reside na passagem de uma prática

comparativa por analogia e semelhança que aproximam obras de diferentes contextos para uma prática comparativa pautada na diferença e nos distintos modos como o mito se insere em diferentes culturas.

O modo como a *obra-base*, ou podemos chamar *de obra-gatilho*, aponta mecanismos disjuntivos ou de irrupção, assegurando a alteridade da reescrita, força-nos a nos afastar da tendência à universalização do mito e, especificamente, do mito trágico, que quando universalizado limita seu inesgotável potencial. A ideia de não universalização dos clássicos surge na contemporaneidade como forma de crítica contra a visão folclorista e aos estudos que abordaram nos anos de 1960 e 1970 as fábulas dos Irmãos Grimm e os contos de La Fontaine e de Perrault sob a ótica de uma pretensa originalidade e sob a rigidez de categorias classificatória, baseadas na reafirmada herança aristotélica. Ute Heidmann demonstra através de extensa análise que no processo de reescrita de uma obra também estão em jogo às estratégias de criação de novos gêneros em seus respectivos contextos enunciativos e discursivos. Para a autora:

A noção de discurso implica que todo texto é indissociável do seu contexto de enunciação e que ele constrói os seus efeitos de sentido em estreita relação com ele. Este pressuposto constitui uma contribuição essencial para o comparatismo literário, pois abre-lhe um campo de investigação intercultural que é o seu. A perspectiva discursiva convida-nos a comparar os contos relativamente aos seus modos (forçosamente diferentes) como se ligam aos seus contextos socioculturais discursivos repetitivos (HEIDMANN, 2014, p.29).

Ainda, para Ute Heidmann, o texto canônico sofreu ao longo do tempo modos de interpretação descontextualizados, ou seja, da primeira enunciação até a última, as obras sofrem modificações que vão da edição, passando por prefácios, a re-enunciações. O que nos salienta e esclarece Heidmann é que uma obra não é só uma versão datada da obra que lhe antecede, mas cada obra carrega suas marcas contextuais, socioletos, variações, desvios, supressões, acréscimos, particularidades de linguagem e de estilo que contradizem uma classificação ou rótulo universalizante que a prende a determinado gênero ou categoria.

Com base na introdução acima, o mito trágico de Antígona, bem como a tragédia Antígona de Sófocles quando reescritos em diferentes contextos enunciativos revelam aspectos fundantes da necessidade de construção dos comparáveis. Comparar no sentido de demarcar as diferenças em relação ao referente e não como necessidade de meramente apontar semelhanças. Seguindo a lógica de Dominique Maingueneau, lembremos que o discurso possui uma organização para além da frase, possuindo uma intenção de co-presença entre instâncias de enunciação e não só entre emissor e receptor. Em outras palavras o discurso assume uma posição no mundo (MAINGUENEAU, 2008). A película de Sophie Deraspe permite-nos dizer que o mito de Antígona é reconstruído em novo contexto discursivo de enunciação, provocando alterações e efeitos de sentido ou como melhor definiu Maingueneau “deslizamentos de sentido”.

O filme canadense *Antígona - a resistência está no sangue* está organizado em torno de uma família argelina de imigrantes que tenta sobreviver e vencer os preconceitos da imigração. Após a prisão do irmão Polinices, decorrente de um confronto com a polícia, Antígona resolve trocar de lugar com ele na prisão, visando evitar a sua deportação. A política de eliminar os corpos indesejáveis ressoa como linha de atuação da protagonista Antígona, despertando a comoção e a adesão de apoiadores nas redes sociais. Sabe-se que até 1940 as normas de migração eram mais flexíveis, sobretudo na França. Os imigrantes tornaram-se uma presença-problema com o aumento do êxodo e conseqüentemente do controle policial sobre os argelinos. A partir de 1962, as restrições à liberdade de circulação se tornaram cada vez mais intensas e efetivas, sobretudo, contra os argelinos não só na França, mais em outros países alvo dos argelinos.

Conhecedora desse contexto, Sophie Deraspe reescreve Antígona, apropriando-se do mito como um dispositivo de denúncia e de reconfiguração, provando que o gênero não determina a obra. Um mesmo mito pode questionar e fragilizar as regras de “originalidade”, de “traduzibilidade” e de “fidelidade”, assim como, potencializar as possibilidades de remodulação discursiva em função do contexto social e político.



Cena do filme em que Antígona conversa com a avó argelina. O diálogo de duas gerações.  
Fonte: <https://www.opentapes.org/2021/10/29/antigone-an-exclusive-clip-from-sophie-deraspes-film/>

A maior parte dos estudos enfatiza e coloca a figura de Antígona como mito sacrificial, como representante de uma lei divina em oposição à lei dos homens, defendida por seu tio Creonte. No entanto, para evitar generalizações e um sentido único e universal do mito, é preciso pensar o lugar de entrada, enquanto leitor e criador, em cada intertexto produzido. Torna-se preciso marcar uma “diferença” em relação aos intertextos em que o mito aparece como estrutura principal. Antígona é uma personagem muito individual e marca a partir de sua singularidade um espaço ético, poético, religioso e político de liberdade e de aprisionamento do feminino para além do campo do trágico. Penso que desde as modernas *mise en écritures* dos textos de Sófocles, por Brecht e por Anouilh, surgem as condições de enunciação. Em outras palavras, o texto como dispositivo e potência para exploração de questões que assolam os problemas humanos, sociais, políticos e estéticos.

Se o mito é uma ação narrativa, no processo de reescrita, interessa não apenas a sua tipologia ou taxionomia, mas sua capacidade de transformação a partir do diálogo com iconografias e dispositivos culturais. É preciso atentar para a perspectiva sincrônica que en-

volve a escrita e a leitura de mitos em outros campos possíveis de atuação. Ao analisar os esquemas estruturais propostos por Lévi-Strauss, Greimas e Propp, Claude Calame chama-nos atenção para o rito de passagem presente nos mitos gregos (CALAME, 2013). Desse modo, Antígona se apresenta simultaneamente como figura religiosa e política. O filme de Deraspe aprofunda os contornos dessa premissa em outra moldura. Como disse Heiner Müller, a quem também devemos uma reescritura do mito literário de *Hamlet* (1603): todo processo de criação envolve o diálogo com os mortos. Em outras palavras, uma memória-moldura com o passado. O dramaturgo Heiner Müller, com tal assertiva, sinaliza a necessidade de dialogar com a tradição sem por ela ser colonizado e alienado de seu próprio tempo.

O autor de *Die Hamletmaschine* (1797) aponta para a necessidade de evitar a reprodução de um sentido universal dos clássicos. É importante compreender, como bem aponta Claude Calame (2013), a língua como expressão concreta do sentido e o mito como forma de pensamento; como expressão de um eu e de um coletivo que estão em permanente dinamicidade. Para enfatizar as inúmeras versões personificadas de Antígona é preciso construir dispositivos cenográficos na sua reconfiguração, não apenas de uma linguagem artística para outra, como para o campo conceitual. É o que fez Judith Butler ao utilizá-lo como dispositivo conceitual em seu *Antigone's Claim: kinship between life and death* (2002). Esse processo como bem denominou Ute Heidmann (2014) constitui um “diálogo intertextual”, a partir do qual é possível marcar diferenças nas obras e melhor demonstrar a dinamicidade dos gêneros. Antígona é um objeto de estudo situado dentro e fora de seu contexto de surgimento, representa um gatilho e um disparo rumo a múltiplas possibilidades transdiscursivas..

Em nossa experiência prática e teórica, a questão da reescritura envolve, como no caso de Henry Bauchau (1997), autor das obras *Antigone - roman* (1997) e *OEdipe sur la route* (1990), um projeto artístico que possibilita a modificação do gênero literário, segundo as leis da própria enunciação como forma de estetização do texto. Na tradução brasileira do texto grego, por exemplo, realizada por Guilherme de Almeida, a obra de Antígona contém o caderno de anotações do tradutor, suas marcas e alterações. O mesmo ocorre com o filme dirigido por Sophie Deraspe, cujos signos verbais reconfigurados nele presente são relidos segundo a cultura de seu tempo e redimensionados, como é o caso emblemático da cena do ônibus com o nome Édipo Rei.

É importante observar, nessa perspectiva, os níveis de deslocamento, de condensação e de inversão de um texto/obra para outro texto/obra, bem como o contexto social, histórico e discursivo de cada produção. A releitura ou recriação, nesse caso, torna-se um ato performativo sobre o texto. Só assim é possível compreender a experimentação e de certo modo a descontextualização e (re)contextualização do mito presentes nos processos de reescritura, sejam elas textual, cênica, visual, performática, musical, cinematográfica etc... .

## Referências

BAUCHAU, Henry. *Antigone (roman)*. Paris: Actes Sud, 1997. Letras, 2006.

BLUTER, Judith. *O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte*. Trad. André Ce-

chinel. Florianópolis-SC: EDUFSC, 2014.

BRECHT, Bertolt. *Antígona*. Biblioteca Virtual Omegalfa, 2013.

CALAME, Claude. "Pour une anthropologie historiques des récits héroïques grecs: Comparaison différentielle et pragmatiques poétiques.". In: *Mythes (re)configurés: création, dialogues, analyses*. Lausanne, CLE - Unil, 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética do performativo*. Trad. Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu negro, 2019.

HEIDMANN, Ute. *Diálogos intertextuais e interculturais*. Trad. Maria de Jesus Cabral; João Domingues. Coimbra: Edições Pedagogo, 2014.

HEIDMANN Ute. *Mythes (ré)configure's: création, dialogues, analyses*. Lausanne, CLE-UNIL, 2013.

HEIDMANN, Ute. *Poétique comparée des mythes*. Lausanne: Payot, 2003

MAIGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

ROSENFELD, Kathrin. *Antígona, intriga e enigma: Sófocles lido por Hölderlin*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

STEINER, Georges. *Antígonas*. Trad. Miguel Serras Pereira. Rio de Janeiro: Relógio D'Água Editores, 1995.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify. Trad. Betina Bischof, 2002.

VIEIRA, Guilherme de Almeida Trajano. *Três tragédias: Antígona, Prometeu prisioneiro, Ajax*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

# A outra face do arquivo, tocar a história<sup>9</sup>

The other face of archive, to touch history

Alexandre Kenichi Guin  
(Doutorando – UFRJ)<sup>10</sup>

**Resumo:** Esta comunicação se propõe em apresentar no trabalho de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi uma forma singular de tensionar os documentos da história que possui forte teor político. Mostraremos como, ao colocar em relevo as dimensões plásticas do arquivo, os artistas possibilitam outras formas de se relacionar com as imagens do passado. Por meio de uma relação agora ancorada na sensação, as dimensões discursivas do arquivo se encontram subvertidas, apresentando assim outros mundos possíveis.

**Palavras-chave:** Imagem de arquivo; Montagem; Desvio; Sensação.

**Abstract:** This paper aims to present in the work of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi a unique way to tense the documents of history with a strong political content. We will show how, by highlighting the plastic dimensions of the archive, the artists make possible other ways of relating to the images of the past. Through a relationship now anchored in sensation, the discursive dimensions of the archive are subverted, thus presenting other possible worlds.

**Keywords:** Archival image; Montage; Détournement; Sensation.

Esta comunicação se propõe em apresentar uma forma singular de tensionar a imagem de arquivo, a partir da análise do filme *Su tutte le vette è pace* (1998) de Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. O longa-metragem aborda a condição de soldado na linha de frente do conflito da Primeira Guerra Mundial através da retomada de imagens de propaganda realizadas pelas nações beligerantes. Mas especificamente, são soldados austro-húngaros e italianos que são apresentados pelas imagens, nas montanhas dos Alpes.

O filme é composto de três partes distintas, cada uma sendo identificada por uma cartela sucinta (a única informação dada de forma explícita pelo filme sobre as imagens). Enquanto as duas primeiras partes acompanham soldados austro-húngaros em duas montanhas diferentes da região, a terceira parte, que corresponde à segunda metade do filme, apresenta por sua vez imagens de soldados italianos em operações nessa mesma região. Embora grande atenção seja dada ao trabalho sonoro, é principalmente na reelaboração dessas imagens que vai se encontrar a apropriação e a restituição do documento. É na montagem que vai se desdobrar o trabalho crítico dos artistas. Assim, antes da primeira imagem de arquivo ser exposta, os artistas desvendam, através de uma cartela, aquilo que poderíamos chamar de seu método: “Busca do indivíduo, do ‘soldado homem’, nos arquivos

9 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Cinema experimental: histórias, teorias e poéticas.

10 - Doutorando em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (CAPES), com pesquisa sobre a montagem de imagens de arquivo no cinema experimental. Atua como tradutor e é editor da Revista Eco-Pós

representando as massas anônimas. Nos detalhes, nos pormenores, as expressões, a microfisionomia, os comportamentos dos indivíduos. Retomados através do 'corpo ferido' do material de nitrato. Nos Alpes <sup>11</sup> <sup>12</sup>.

A reelaboração das imagens é operada através da câmera analítica, um aparelho construído pelos próprios artistas, cujo propósito é evidenciar e subverter o discurso presente nas imagens. Inspirada da técnica de cópia fotográfica por contato, ela vai permitir refilmar os filmes encontrados, fotograma por fotograma, podendo assim operar nestes últimos através de técnicas como: reenquadramento, ampliação de detalhes, alteração de velocidade. No filme, esses procedimentos são empregados de forma a fazer ressurgir os rostos dos soldados através de close, buscando assim distinguir, dentro das massas anônimas das tropas de soldados, a figura do "soldado homem". Esses procedimentos nos apresentam a humanidade dos soldados através dos seus rostos, nos dando a ver de forma nítida os traços distintivos de cada um, os constituindo agora como indivíduos singulares e não mais como meros soldados.

Vamos abordar aqui a primeira parte do filme, que nos apresenta soldados austro-húngaros nos Alpes, mais especificamente no monte Pasubio, através de uma estrutura narrativa bem clara. A sequência, principalmente colorida de vermelho, e com alguns planos em azul, começa com imagens de soldados subindo a montanha, carregando material nas costas e com a ajuda de animais de carga. Uma vez em cima, os soldados, com suas pás, limpam a área cheia de neve. Seguem alguns momentos de "descontração" em que os soldados comem e fumam juntos, olhando para a paisagem. Esse momento mais tranquilo é, de repente, interrompido pela imagem de um jovem soldado lançando uma granada, o que nos traz de volta a realidade da linha de frente. Há em seguida uma sequência em que os componentes de peças de artilharia estão sendo empurrados, puxados com cordas pelos soldados. Uma vez a peça de artilharia montada, o combate pode começar. Vem então uma longa sequência de um ataque dos soldados em plena montanha. Alguns soldados caem mortos. Outros, feridos, são resgatados pelas equipes médicas.

Por mais narrativas que seja essa sequência de imagem, é possível identificar nela diversos momentos em que o trabalho da câmera analítica se faz mais visível, notadamente através de repetições e alterações de velocidade, buscando assim distinguir, dentro das massas anônimas dos soldados, a figura do "soldado homem". E por figura, quer-se mesmo dizer aqui os rostos dos soldados. Esses momentos mais analíticos, em que o trabalho de montagem dos artistas faz sobressair os rostos desses homens, são geralmente colocados em relevo pela banda-sonora.

11 - Tradução nossa: "Ricerca dell'individuo, dell "soldato uomo" nell'archivio raffigurante masse anonime. Nei dettagli, nei particolari, le espressioni, la microfisionomia, i comportamenti dei singoli. Ripresi attraverso il "corpo ferito" del materiale nitrato. Sulle Alpi"

12 - Um cartela similar se encontra no início do filme *Images d'Orient - Tourisme Vandale* (2001): "Iconografia do Orientalismo no cinema documental. Europeus entrando no 'quadro exótico'. Uma viagem à Índia em tempo de graves tensões anticoloniais. Primeiro turismo de elite realizado entre 1928 e 1929 que prepara o fenômeno do turismo de massa 'vândalo'. Decomposição das imagens em busca de gestos, comportamentos, atitudes dos Ocidentais no Oriente."



Vamos trazer aqui um exemplo de um momento em que os rostos são evidenciados pela câmera analítica, que se encontra entre a sequência em que os soldados carregam as peças de artilharia e a do combate final. Depois do clarinete tocar por um longo momento, impregnando as imagens de um tom triste e dramático, o silêncio se impôs. Três soldados passam um por um em frente à câmera. Não há aqui nenhum trabalho de repetição e de recomposição, embora o enquadramento seja certamente criado pelos artistas. Mas é na velocidade de passagem que se faz presente um grande trabalho de intensificação, nos apresentando as imagens fotograma por fotograma. Os rostos dos três soldados preenchem literalmente a imagem, deixando ver assim nitidamente seus traços e suas expressões. O rosto do segundo soldado aparece tão ampliado que, a partir de um certo momento, ele nem cabe mais no enquadramento. No momento em que o rosto do segundo soldado está presente na tela, um coro misto começa a realizar vocalizos em homorritmia, em modo menor, um modo que impregna as imagens de um tom triste. De novo, o aspecto trágico da guerra e da vida de cada um desses soldados se encontra salientado pela banda-sonora e pela montagem que, ao nos mostrar uma tal amplificação dos rostos dos soldados, nós dá a sensação que eles estão ao alcance da nossa mão, como se pudéssemos tocá-los.



Figura 1: Fotogramas de *Su tutte le vette è pace* (1998) – 2a parte

Assim, se o filme apresenta um fio condutor bastante linear, observa-se que o emprego dos procedimentos da câmera analítica permite constituir uma outra estrutura, não narrativa mas sensorial, que aflora por meio da dimensão tátil das imagens, promovida notadamente através da criação de close. O close é um elemento destacado por Jean Epstein como a própria “alma do cinema” (1974, p.65). Num ensaio intitulado “Grossissement”, o cineasta francês faz sentir seu talento poético ao descrever o efeito produzido por esta técnica:

O close altera o drama pela impressão de proximidade. *A dor está ao alcance da mão. Se esticar o braço, eu te toco, intimidade.* Conto os cílios deste sofrimento. Eu poderia sentir o gosto dessas lágrimas. Nunca, antes, um rosto havia se inclinado assim sobre o meu. Ele me segue, de perto, e sou eu que o persigo, cara a cara. Nem mesmo o ar existe entre nós, eu o como. Ele está em mim como um sacramento. *Acuidade visual máxima*<sup>13</sup>. (EPSTEIN, 1974a, p.98, grifo nosso)

A dimensão tátil do close é também comentada por Patrick de Haas, que destaca um efeito de “encarnação” da imagem, devido à redução drástica da distância necessária para o bom funcionamento da representação, parecendo assim que a imagem da coisa ou do corpo pode se tornar diante dos nossos olhos a própria coisa ou o próprio corpo. Esse efeito reforça a presença física dos rostos assim como a conexão estabelecida com o espectador, em decorrência dessa aproximação. De Haas prossegue: “O close, e a fortiori o big close, revogando a distância espacial dentro da qual se desdobra o cone do olhar, faz explodir o quadro da representação, oferecendo as coisas ao tato, esmagadas no olho<sup>14</sup>” (DE HAAS, 2011, p.464).

Desse modo, a montagem proporciona às imagens do conflito uma nova força que se desdobra nessa dimensão sensorial, nessa dimensão tátil dos rostos presentes na tela. Se esse impacto se aproxima em alguns aspectos da noção de punctum desenvolvida por Barthes em *A câmera clara* (onde ele fala de uma ferida inominável, uma forma que possui uma força de expansão, chegando até a falar de uma “imobilidade viva” (1984b, p.78)), encontramos em “*Le troisième sens*” (1970), ensaio publicado na revista *Cahiers du cinéma*, uma melhor aproximação através do “sentido obtuso”.

Pensado para o cinema, o sentido obtuso possui fortes afinidades com o punctum, pois como ele se situa fora da linguagem, se desdobrando numa dimensão mais sensorial do que lógica. Disseminado no espaço da diegese, ele possui igualmente um forte potencial em contrariar a narrativa:

É evidente que o sentido obtuso é a própria contranarrativa; disseminado, irreversível, preso à sua própria duração, ele apenas pode fundar (caso o sigamos) um outro corte, diferente daquele dos planos, sequências e sintagmas (técnicos ou narrativos): um corte inaudito, contralógico e no entanto verdadeiro<sup>15</sup>. (BARTHES, 1992, p.56)

13 - Tradução nossa: “Le gros plan modifie le drame par l'impression de proximité. La douleur est à portée de main. Si j'étends le bras, je te touche, intimité. Je compte les cils de cette souffrance. Je pourrais avoir le goût de ses larmes. Jamais un visage ne s'est encore ainsi penché sur le mien. Au plus près il me talonne, et c'est moi qui le poursuis front contre front. Ce n'est même pas vrai qu'il y ait de l'air entre nous ; je le mange. Il est en moi comme un sacrement. Acuité visuelle maxima”

14 - Tradução nossa: “Le gros plan, et **a fortiori** le très gros plan, en annulant la distance spatiale dans laquelle se déploie le cône du regard, fait exploser le cadre de la représentation en offrant les choses au toucher, écrasées sur l'œil.”

15 - Tradução nossa: “Il est évident que le sens obtus est le contre-récit même ; disséminé, réversible, accroché à sa propre durée, il ne peut fonder (si on le suit) qu'un tout autre découpage que celui des plans, séquences et syntagmes (techniques ou narratifs) : un découpage inouï, contre-logique et cependant « vrai ».”

Barthes sugere a ideia de “seguir” não uma ação ou um personagem, mas esse terceiro sentido, obtendo-se assim “uma outra temporalidade, nem diegética nem onírica, ter-se-á um outro filme” (BARTHES, 1992, p.57). É essa ideia que o filme coloca em prática ao se apoiar numa estrutura paralela à diegese, uma estrutura alicerçada no terceiro sentido, e que constitui assim uma contranarrativa da história.

O trabalho minucioso de montagem dos artistas opera assim um desvio do material original de propaganda, assemelhando-se àquilo que Guy Debord e Gil Joseph Wolman chamaram de “desvios menores”, numa espécie de manifesto publicado em 1956 e intitulado *Mode d'emploi du détournement* (Manual de instruções do desvio). “Menores”, não por serem desvios menos importantes que os desvios da outra categoria, chamados de “abusivos”, mas por se caracterizarem pelo “desvio de um elemento que não tem importância própria e que extrai todo o seu sentido da aparição que lhe é imposta<sup>16</sup>” (DEBORD, 2006, p.223). Como colocou o filósofo Gilles Deleuze, a aparição de um rosto é a aparição de um mundo possível. Assim, ao colocar em relevo os rostos dos soldados, que estavam inicialmente perdidos no material original, os artistas fazem assim ressurgir as individualidades dentro das massas de soldados, como anunciado inicialmente pelo próprio filme, e fazem surgir outros mundos possíveis, diferentes do mundo que as imagens originais pretendiam representar, outras histórias:

Há, nesse momento, um mundo calmo e repousante. Surge, de repente, um rosto assustado que olha alguma coisa fora do campo. Outrem não aparece aqui como um sujeito, nem como um objeto, mas, o que é muito diferente, como um mundo possível, como a possibilidade de um mundo assustador. Esse mundo possível não é real, ou não o é ainda, e, todavia, não deixa de existir: é um expressado que só existe em sua expressão, o rosto ou um equivalente do rosto. (DELEUZE, 1992a, p.27)

## Referências

BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Note sur la photographie. Paris: Cahiers du Cinéma - Gallimard - Seuil, 1980.

\_\_\_\_\_. “Le troisième sens”. In: *L’obvie et l’obtus - Essais critiques III*, Paris: Points, Essais, 1992.

BLÜMLINGER, Christa. *Cinéma de seconde main*. Esthétique du remploi dans l’art du film et des nouveaux médias. Paris: Klincksieck, 2013 (2009).

DE HAAS, Patrick. *Cinéma absolu*. Avant-garde. 1920-1930. Marseille: METTRAY editions, 2018.

DEBORD, Guy-Ernest e WOLMAN, Gil Joseph. “Mode d’emploi du détournement”. In: DEBORD, G. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2006. pp. 221-229.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Cinema 1. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma 1921-1953*. Tome 1 : 1921-1947. Paris: Éditions Seghers, (1974).

<sup>16</sup> - Tradução nossa: “[...] détournement d’un élément qui n’a pas d’importance propre et qui tire donc tout son sens de la mise en présence qu’on lui fait subir.”



GIANIKIAN, Yervant e RICCI LUCCHI, Angela. *Notre caméra analytique*. Paris, post-éditions / Centre Pompidou, 2015.

TOFFETTI, Sergio. Yervant Gianikian Angela Ricci Lucchi. Florença-Turim: Hopefulmonster - Museo Nazionale del Cinema, 1992.

# Investigando quadros de dor: uma pedagogia para a imagem da catástrofe<sup>17</sup>

Investigating frames of pain: a pedagogy for the image of catastrophe

Alice Andrade Drummond<sup>18</sup>  
(Mestranda – USP)

**Resumo:** A partir da análise das primeiras imagens veiculadas sobre os rompimentos das barragens de minério de ferro ocorridos em Minas Gerais, discuto uma pedagogia para a imagem da catástrofe em tempos de suposta visibilidade total. Como dá-se o conhecimento de um evento opaco por meio das imagens? Este trabalho é parte da pesquisa em andamento que venho realizando no mestrado e também de um filme autoral que busca investigar por dentro da própria imagem uma apreensão para a catástrofe.

**Palavras-chave:** Pedagogia da imagem, metodologia de análise, rompimento de barragens, Mariana e Brumadinho, A Prata e a Cruz.

**Abstract:** Based on the analysis of the first images published about the ruptures of iron ore dams that occurred in Minas Gerais, I discuss a pedagogy for the image of catastrophe in times of supposed total visibility. How can we learn about an opaque event through images? This work is part of the ongoing research that I have been carrying out in my master's degree and also for an authorial film that seeks to investigate within the image itself an apprehension of the catastrophe.

**Keywords:** Pedagogy of the image, analyses methodology, breaking of dams, Mariana e Brumadinho, The Silver and The Cross.

## Sobre as primeiras imagens dos rompimentos

Algumas inquietações sobre nossa maneira de ver, produzir e analisar imagens de eventos catastróficos motivam este trabalho. Vivemos em um tempo em que não há como virarmos o olhar e recusarmos as imagens de desastres que nos chegam a todo momento por múltiplas telas. É evidente também que a nossa formação tem sido cada vez mais mediada por imagens. Nada disso é uma novidade sabemos, no entanto, ao passo que o fluxo imagético se expande em escalada exponencial, torna-se perceptível que – e talvez justamente por isso – poucos de nós dispomos de tempo ou condições para elaborar sobre o que de fato as imagens têm a nos mostrar. O que restaria então para a imaginação e criação

17 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: ST Cinema e Educação - sessão 2.

18 - Realizadora, diretora de fotografia e professora de fotografia. Mestranda com bolsa CAPES no Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA - USP.

artística, quando tudo parece já ter sido filmado por todas as lentes e ângulos? Como propor imagens que forcem o pensamento frente a suposta transparência imagética de nossos tempos em contraste com uma apreensão tão opaca do real (XAVIER, 2005)?

Aqui procuro discutir uma metodologia para a análise e produção de imagens sobre os rompimentos das barragens de rejeitos de minério de ferro ocorridos em 2015 e 2019 em Minas Gerais. Os rompimentos das barragens de Fundão em Mariana e da Mina do Feijão em Brumadinho resultaram em centenas de mortes, destruíram e desabrigaram dezenas de povoados, aniquilaram rios, espécies animais e vegetais e ainda hoje provocam traumas irreparáveis nos atingidos, além da constante reatualização de impactos químico-biológicos incomensuráveis. São os maiores crimes socioambientais da história recente do país.

Mesmo assistindo às inúmeras imagens transmitidas pela TV sobre o rompimento da barragem de rejeitos de Fundão, foi a partir da percepção de certa incredulidade nas imagens do ocorrido que ainda nos fins de 2015 me desloquei à cidade de Mariana. A fim de transpassar minha dificuldade em compreender a catástrofe em curso, somei-me à empreitada de filmar no local o que se evidenciava para minha câmera. De imediato, notei também nas imagens que eu produzia uma angustiante inabilidade em retratar e dar forma ao que de fato ocorrera e continuava ocorrendo ali. Foi partindo do impasse, que colocava minhas imagens emaranhadas àquelas tão eloquentes e diversas que eu seguia assistindo por todas as telas, que percebi que, mesmo ali presente, restava ainda um obstáculo para a apreensão da catástrofe e seus desdobramentos. Por mais imagens que houvesse, a catástrofe não era tão visível como poderia parecer. O que se passara naquele local era até então inimaginável, no entanto continuávamos recebendo uma enxurrada de imagens do ocorrido. Era até então inimaginável, no entanto um novo rompimento logo ocorreu ali próximo, em Brumadinho, causando um número ainda maior de mortes e suscitando imagens ainda mais disseminadas do momento exato do rompimento.

A cobertura midiática destes crimes ofereceu-nos cenas absurdas que superaram o imaginário de um filme-catástrofe ou de um filme de ficção científica. E o que mais me intrigava foi ver que algumas das cenas já apontavam para uma investigação feita na própria imagem: intervenções gráficas, de valor de plano e de ritmo que funcionaram como uma análise do quadro dentro do próprio quadro. Vimos planos reescalados por movimentos de *zoom in*, reprises de trechos em *slow motion*, grafismos sobre as imagens destacando partes do quadro.

A união das cenas se fazia a partir de uma miríade de imagens de diferentes resoluções, proveniências e texturas: filmagens feitas sobre helicópteros do corpo de bombeiros em resgate, ou mesmo as aéreas realizadas pela equipe das emissoras de TV, imagens das câmeras de segurança da empresa responsável pela barragem, a Vale S/A, e ainda aquelas registradas pelos atingidos enquanto fugiam para não serem soterrados. Junto a isso, foi também constante o uso de infográficos sobre mapas da região, tudo sempre articulado a uma voz *over* que didaticamente propunha explicar o inexplicável.

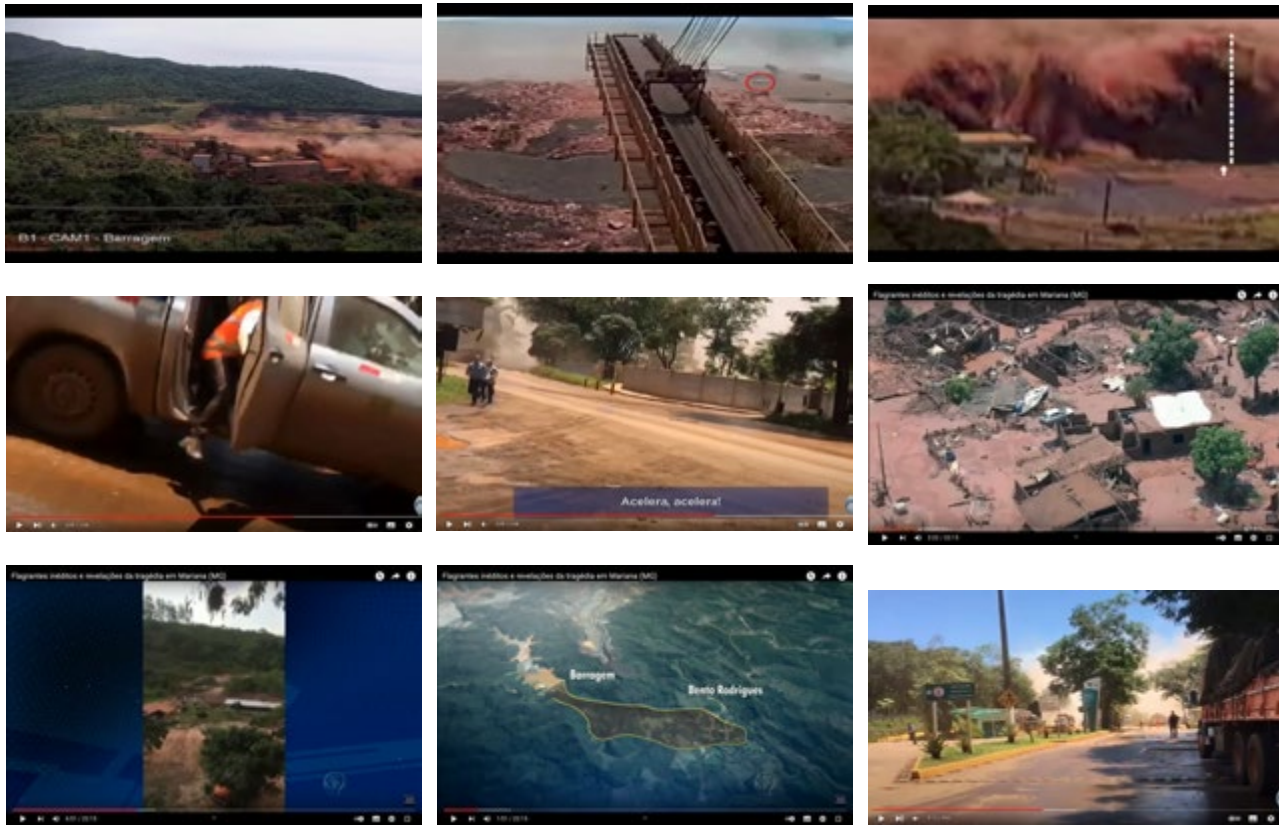


Figura 1: Mosaico de imagens transmitidas pela TV.

1ª fileira - Rompimento da barragem de Fundão em Mariana (MG). FONTE: RecordTV, Domingo Espetacular (8/11/2015).

2ª fileira - Imagens da câmera de segurança da mineradora Vale S/A sobre o rompimento da barragem em Brumadinho (MG). FONTE: TV Globo, Jornal da Globo (25/01/2019).

3ª fileira - Imagens feitas por Leandro Dias, trabalhador terceirizado da mineradora Vale S/A. FONTE: Rede Mais (RecordTV), Mais Notícias (31/01/2019).

Mas majoritariamente não vimos na articulação entre as imagens uma relação entre o rompimento, a mineração e a comercialização do minério de ferro. Muito menos vimos uma elaboração sobre a representação e reprodução imagética dos desastres e suas relações com a expansão na produção e circulação de imagens própria da nossa época. Claro está que este não é o objetivo de uma cobertura jornalística feita no calor da hora, são articulações muito mais comuns e próprias ao cinema. Ainda assim, estes registros, ao serem reeditados e retrabalhados, mesmo que com certa reverência ao sensacionalismo, desvelam-nos uma potência analítica das e pelas imagens a qual o cinema pode e deve fazer uso. “Isto é, de analisá-las, decompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciá-las dos clichês linguísticos que elas suscitam enquanto clichês visuais” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 37), promovendo nesse gesto relações potentes entre a produção cinematográfica e uma compreensão política de nosso tempo.

## Catástrofe x Desastre

Como lançar mão dessa multiplicidade de formatos e olhares, das ditas imagens amadoras, na intenção de ir contra a mera reiteração da dor e do desastre em si? O que se altera na produção e pensamento críticos quando não apenas filmamos a “dor dos outros” (SONTAG, 2003) mas também gravamos nossa própria dor? Tendo sempre em vista que as imagens sobre os rompimentos não cessaram e que proveem de distintos suportes técnico-

-midiáticos – vídeos amadores de internet, reportagens de grandes redes televisivas, filmes de cinema – enxergo nessa multiplicidade não apenas documentos fundamentais à compreensão dos eventos, mas uma relação intrínseca na construção de como, numa sociedade mediada por imagens, vemos e percebemos a realidade.

E para endereçar possibilidades de respostas às perguntas feitas acima, achei por bem distinguir dois momentos destes acontecimentos no tempo e, por conseguinte, dois tipos de imagens sobre estes acontecimentos: as imagens de desastres e as imagens de catástrofe.

Catástrofe, por sua acepção inicial na tragédia clássica, é o desfecho ou consumação de uma ação quando após um acontecimento funesto e decisivo essa ação se restabelece retomando a estabilidade. A palavra *katastrophé*, de origem grega, é formada pelo prefixo *kata* que indica “para baixo” e o radical *strophén* indicando “virar”, ou seja, uma reviravolta, um *movimento* que vai para baixo mas que retorna. Não seria, portanto, um fim em si, mas um cenário que das trevas reacende inaugurando a partir dali novos paradigmas. De acordo com seu significado pelo dicionário Aurélio, na definição teatral, após a catástrofe, “a ação se *esclarece inteiramente* e se estabelece o equilíbrio moral” (FERREIRA, 1986, p. 296).

A palavra *desastre*, de origem greco-latina, surge da junção do prefixo *dis*, significando “oposto ou contrário”, com o sufixo *aster*, significando “astro, estrela”. Os desastres poderiam ser compreendidos como um mau agouro vindo dos céus. Na sua ocorrência teríamos algo de obscuro diante de nós, ainda que essa obscuridade seja ocasionada pelo excesso de luz.

Tendo isso em vista, entendo o *desastre* como sendo o instante pontual, o momento específico em que ocorre o episódio terrível e que não podemos compreendê-lo por completo. Por ser tão estridente, algo se fecha diante de nossa capacidade de apreensão – nos casos de Minas Gerais, o desastre seria o rompimento da barragem em si.

Por *catástrofe* e sua noção cíclica de retorno, levo em conta o que engloba o entorno de um desastre, ou seja, as circunstâncias pregressas por trás do evento e as consequências de sua ocorrência. Ainda que uma imagem obviamente não dê conta de abarcar todas as consequências de um desastre, uma vez que elas não cessam de se reatualizarem, na análise do evento catastrófico são as articulações formais e conteudísticas das imagens que podem esclarecer seu contexto.

Os rompimentos das barragens de rejeitos de minério em Minas evidenciam como ainda hoje nos surpreendemos com novas e distintas consequências daquelas as quais no início poderíamos prever. Portanto, para eventos catastróficos a imagem que procura elaborar sobre a catástrofe me parece mais sagaz do que aquela que, preponderantemente, reitera o desastre. Diante disso, como poderíamos, mesmo absortos com o volume imagético do desastre, analisar e fomentar imagens que nos traga essa noção de História?



## Buscando aprendizado com um método farockiano

Ao perceber nas minhas próprias imagens certa insuficiência em abordar a catástrofe resolvi filmar o que pudesse revelar-me algo de histórico daquela região. Foi unindo as imagens sobre o início da mineração em Minas Gerais às imagens arquivo, as das minas, as das pedras preciosas, das igrejas, da arquitetura em geral e do povo dali que, aos poucos, puder ver pela forma mesma que eu as articulava como aqueles rompimentos se relacionavam e nos ensinavam sobre a colonização do nosso país e a formação do estado das minas gerais.

A fim aplicar uma metodologia capaz de melhor instruir sobre um evento catastrófico, tomo emprestado o método proposto por Harun Farocki em sua videoinstalação “A Prata e a Cruz” (2010). A obra foi comissionada para a exposição “Principio Potosí”, abrigada na ex-metrópole pelo Museo de Arte Reina Sofía em Madrid, cujo intuito era pensar o passado colonial da América espanhola e suas reminiscências veladas, ou nem tão veladas assim, nos dias atuais.

No vídeo, Farocki analisa a pintura “Descrição do Cerro Rico e Imperial Vila de Potosí” (1758) de Gaspar Miguel de Berrío, destrinchando-a, afim de compreender a História e o hoje daquela região. Para tal, nos pouco mais de 17 minutos, o cineasta executa uma dissecação de fragmentos da pintura para depois recompô-los, interpretando-a a partir desse procedimento em sua tela de vídeo frequentemente divide em duas. De um lado ele nos mostra um plano aberto da pintura e do outro destaca apenas um trecho, como num plano detalhe. Muda o ritmo, filma a cidade de Potosí hoje e a compara com o antes. Em *off* discute o que se pensa e como se vê. Pois como Farocki constata escavando a obra de Berrío, assim como na arqueologia, “novos métodos também são necessários para investigar imagens” (FAROCKI, 2010, A Prata e A Cruz).

A prata foi levada da Bolívia para a Espanha, a cruz foi imposta pelos espanhóis aos trabalhadores escravizados indígenas. É a pedra que sai do forno desenvolvido pelos indígenas aquela mesma que ergue os muros das igrejas católicas da vila. De um lado cores e detalhes dos trabalhadores livres assalariados e membros da corte – eles merecem distinção em suas vestimentas, já os trabalhadores escravizados, do outro lado, não passam de traçados em negro, indistintos entre si. Na direita uma tela preta para representar a ausência das antigas casas dos trabalhadores forçados nos dias atuais, na esquerda as ruínas das casas imperiais foram mantidas como relíquia histórica. Cada pedaço da pintura importa: “sobre o quadro de Berrío ainda há muito a descobrir e muito a interpretar” (FAROCKI, 2010, A Prata e A Cruz).

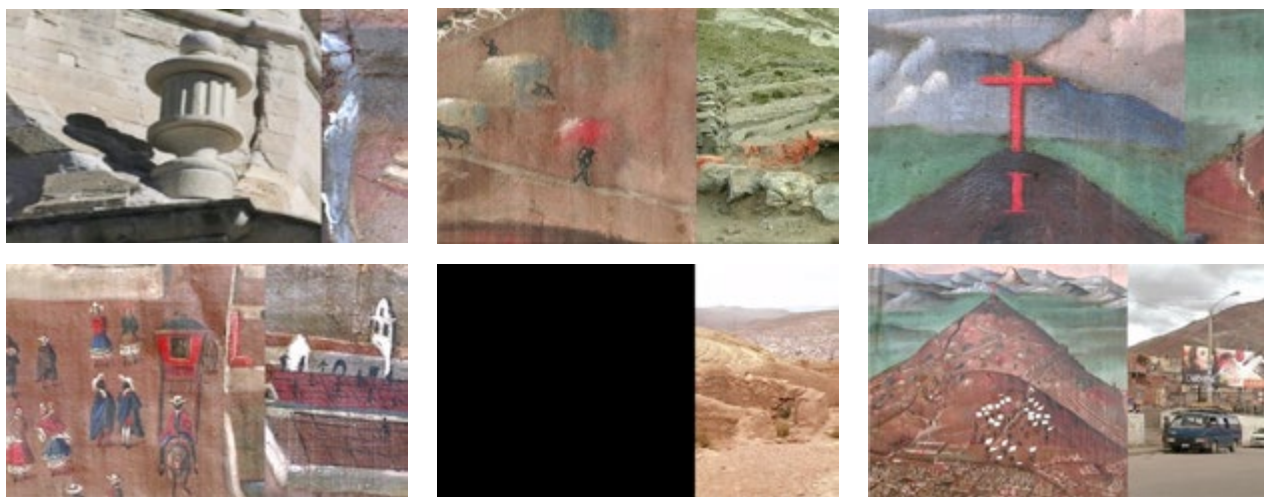


Figura 2: Mosaico de planos de "A Prata e a Cruz" (2010).

Se o interesse é aprender sobre uma catástrofe por meio das imagens, Farocki é um exemplar professor. Hal Foster vê em seus filmes-ensaio um caráter pedagógico, que ao investigarem a História nos oferecem “uma dimensão forense e um imperativo mnemônico”. Para o autor, assistir às articulações filmicas de Farocki é como estar vendo as representações com ele e pela primeira vez, pois “somos convidados a pensar essas relações o mais dialeticamente possível, com a compreensão tática (se atentarmos para ética da voz fílmica) de que o quebra-cabeça continuará aberto no final” (FOSTER, 2021, p. 124).

Sigo aqui também a ideia de pedagogia por imagens sugerida por Serge Daney (2005) em seu elucidador ensaio *O terrorizado: pedagogia godardiana*. Essa pedagogia caracterizaria certas obras de Jean-Luc Godard feitas como uma lição escolar, pensando a sala de cinema com uma sala de aula. Daney relembra que a geração de Godard foi *formada* nas cinematecas e pela cinefilia, mas que, após o maio de 68, o cineasta via a sala de cinema como um “local ruim”, onde se ia para “encher a vista e, deste feito, se cegar, ver muito e mal”. Diante da crescente desconfiança da “sociedade que secreta mais imagens e sons do que se pode ver e digerir (a imagem desfila, foge, escapa)”, Godard traz em suas obras “o diálogo do filme em recitação, a voz em *off* em curso magistral, a filmagem em trabalhos dirigidos [...] e o cineasta em professor escolar, em repetidor ou vigilante” (DANEY, 2005, s/p.).

Recentemente, Luís Flores (2019), na esteira de Daney, imputou uma noção de pedagogia também à obra de Harun Farocki. Podemos pensar que a “pedagogia farockiana” atua por meio de um escrutínio rigoroso das imagens restituindo sentidos com elas, e como o próprio cineasta afirma, desconfiando delas. Como atenta Flores, temos no trabalho de Farocki “um projeto de estudo da imagem, por assim dizer, um pensamento por imagens, que se vale dos meios das próprias imagens (em movimento) para decompô-las, voltando suas forças contra si mesmo” (FLORES, 2019, p. 727).

Se pensarmos com Ailton Krenak, líder indígena da região do Rio *Watu* – o Rio Doce destruído pelo rompimento em Mariana – quando diz que “a gente não faz outra coisa nos últimos tempos senão despencar. Cair, cair, cair. Então por que estamos grillados agora com a queda?” (KRENAK, 2015, p. 16), para aprender com as imagens sobre uma catástrofe e suas relações com o tempo, precisamos encarar a queda histórica e o modo como a vemos. Fazer então um levantamento das distintas imagens que circulam nos diversos meios, a fim de compreender a que de fato elas se destinam, quais foram suas premissas. A partir daí, esmiuçar aquelas que mais chamam a atenção, creio que uma boa dose de intuição valha aqui, aquela intuição que anda de mãos dadas com o aprendizado passado e com o trabalho que esquadrinha o quadro. Creio que assim seremos capazes de pensar e produzir imagens que nos tragam mais lições da catástrofe e, por consequência, lições de história.

## Referências

- DANEY, Serge. O terrorizado: pedagogia godardiana. *Contracampo*: revista de cinema, n. 75-76, s/p., 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*: o olho da história, I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- FAROCKI, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 2019.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- FLORES, Luís. Como enganar um míssil teleguiado: pedagogia farockiana. *Anais de Textos Completos do XXIII Encontro SOCINE* [recurso eletrônico] / Organização editorial Angela Freire Prysthon... [et al.]. São Paulo: SOCINE, 2020.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico*: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

# Reflexões sobre cinema e pintura em *Retrato de uma jovem em chamas*

Reflections on cinema and painting in  
*Portrait of a young woman on fire*

Aline de Caldas Costa  
Camila Lacerda Lopes

**Resumo:** estudo do filme *Retrato de uma jovem em chamas* (2019), de Céline Sciamma, refletindo sobre cinema e pintura com foco em direção de fotografia, direção de arte e a pintura de Artemisia Gentileschi (1593-1656). Trata-se de pesquisa bibliográfica e análise fílmica, apontando resultados referentes aos usos dos planos e movimentos, das cores nos cenários e figurinos, das luzes e diferentes temperaturas de cor, e a relação entre ações da trama e a trajetória biográfica e estilística de Gentileschi.

**Palavras-chave:** cinema; pintura; linguagem cinematográfica; arte barroca.

**Abstract:** study of the film *Portrait of a young woman on fire* (2019), by Céline Sciamma, reflecting on cinema and painting with a focus on photography direction, art direction and the painting of Artemisia Gentileschi (1593-1656). This is a bibliographic research and film analysis, pointing out results regarding the uses of planes and movements, colors in sets and costumes, lights and different color temperatures, and the relationship between plot actions and Gentileschi's biographical and stylistic trajectory.

**Keywords:** cinema; painting; cinematographic language; baroque art.

*Não estavam longe do rebordo superior da Terra. Cheio de amor, com medo de que Eurídice desfaleça e ansioso por vê-la, Orfeu volta o olhar. Logo ela sai de novo. De braços estendidos, lutando por que a agarrem e por ela se agarrar, a infeliz apenas agarra a inconsistência do ar*

Ovídio

*Ele escolheu a lembrança de Eurídice*

Marianne

A narrativa de Orpheu e Eurídice comparece no filme *Retrato de uma jovem em chamas* (SCIAMMA, 2019) de maneira direta, quando Marianne lê o trecho em epígrafe para Heloïse e Sophie. Contudo, também comparece de três maneiras indiretas - i) materializando a imagem do caminhante que vai à frente de seu amor, ii) repetindo a história de rupturas indesejadas e iii) ilustrando uma sociedade patriarcal em que apenas os homens assinam oficialmente as artes e ciências, como se as mulheres não fossem também autoras.

Em contraposição, a narrativa fílmica de Céline Sciamma cria um espaço de contestação, dando voz às mulheres da trama e apresentando outra interpretação ao desfecho do poema, conforme a segunda epígrafe. A história se passa na França do século XVII, quando as mulheres eram enviadas pela família a conventos ou a casamentos arranjados. A morte da primeira filha da Condessa fez seu fado recair sobre a segunda. De volta ao castelo para se casar com um estrangeiro de origem nobre, Heloïse torna-se reclusa e recusa-se a posar para o pintor que a retrataria como presente ao futuro esposo. A opção encontrada pela Condessa foi contratar uma pintora - pessoa familiarizada a pintar em anonimato.

Céline Sciamma, roteirista e diretora geral (DG) do filme, convidou Claire Mathon para conduzir a direção de fotografia (DF), recebendo cinco prêmios de melhor cinematografia: prêmio *Boston Society of Film Critics*, prêmio *César Award*, prêmio *Los Angeles Film Critics Association*, prêmio *National Society of Film Critics* e prêmio *New York Film Critics Circle* de melhor direção de fotografia.

Dentre as escolhas da DG e da DF, destaca-se os planos e a iluminação. A cena da travessia de Marianne até a ilha do castelo foi filmada em câmera objetiva, comunicando um ponto de vista impessoal (MASCELLI, 2010). A câmera está a bordo do barco, sujeita ao balanço do mar, resultando em planos instáveis, curtos, de enquadramento fechado. Em terra firme, Marianne aparece pequenina em planos abertos, longos e estáveis. A união de planos longos/estáveis e curtos/rápidos comunica uma relação com a pintura, pois o plano estático longo favorece a contemplação; o plano curto e rápido lembra o retrato.

Um ritmo vem dessa escolha: planos fechados, instáveis e curtos trazem a lume a tensão, o perigo de morte; planos abertos, estáveis e longos comunicam a jornada de aproximação de Marianne com a atmosfera em torno de Heloïse.

Esse ritmo se mantém na cena do primeiro encontro das protagonistas. Heloïse aguarda pela acompanhante de costas, ao pé da escada, coberta por uma capa azul de estampa preta. É um plano longo, aberto, em ângulo *plongée*. Ao perceber a aproximação de Marianne, a moça sai do castelo e caminha a passos rápidos até entrar em corrida rumo ao penhasco. É um plano gravado em câmera subjetiva, à mão, colocando o olhar pessoal de Marianne diante do espectador. A imagem é progressivamente instável, com enquadramentos fechados. Marianne teme que Heloïse esteja tentando suicídio. Heloïse freia a corrida e olha para Marianne. Heloïse, como Orpheu, segue à frente e, na iminência de transitar entre mundos, olha para trás. Heloïse, diferente de Orpheu, quando se volta para trás, vive um novo encontro com a vida, pois saciou seu antigo desejo de correr.

O enquadramento fechado as coloca frente a frente, depois lado a lado, em sobreposição. Trata-se de uma conhecida *mise en scène* - ao tempo em que aproxima, mescla as duas mulheres em um só perfil. O plano ganha um sentido maior, intelectual e afetivo. “Entra em jogo uma explicitação de sentido pela imagem, a tela funcionando como um local para o qual os significados e as emoções se canalizam em formato intensificado” (OLIVEIRA Jr., 2013, p. 23). O quadro condiciona a cena, limita-o, *a priori*, mas também intensifica sua potência dramática, associando à imagem um olhar, um ponto de vista.

A câmera em ângulo *plongée* separa o ambiente entre as protagonistas. Marianne, acima, sob a luz, vem até Heloïse, abaixo, sob a treva. Já no penhasco, a câmera é posicionada em “ângulo plano” (MASCELLI, 2010, p. 44), na altura dos olhos das duas atrizes. Em um cenário natural, elas são trazidas para o mesmo mundo, terreno e iluminado.

Não era essa a luz planejada por Sciamma e Mathon, mas foi a luz que elas encontraram na locação. “Fomos lá porque queríamos o céu cinza e estava muito ensolarado. E nós sentimos, OK, é uma bênção para o filme. Deve ser luminoso” (SCIAMMA, 2020a). As cenas ao ar livre e no aposento/ateliê de Marianne contam com luz branca, sugerida como luz natural diurna, com alta temperatura de cor. Como o castelo de *La Chapelle-Gautier* é uma construção histórica do século XVII, os equipamentos ficaram sobre uma plataforma externa, lançando luzes ao ambiente cênico desde as janelas. Por dentro, cortinas de cetim, difusores e rebatedores criam uma luz suave.



Figuras 01 e 02: estrutura de iluminação suspensa externa e de difusão no interior da locação

Fonte: Margaux de Paint Preuve



Figura 03: Marianne e Heloïse

Fonte: Print do filme

O resultado foi uma iluminação difusa à pele de ambas. “Eu tentei tirar a ênfase da direcionalidade da luz trabalhando em uma suavidade abrangente [...] e. Era como se a luz emanasse dos rostos” (SCIAMMA, 2020a). A luz, o enquadramento e o gesto com as mãos (fig. 03) são típicos da pintura do autorretrato. Em entrevista, Sciamma diz:

CS: Descobri que houve um momento incrível na história da arte [...] pouco antes da Revolução Francesa, quando surgiu o cenário artístico feminino, por causa da moda dos retratos. Havia centenas de pintoras naquela época. Há uma hipótese de que as mulheres realmente inventaram o autorretrato porquê...

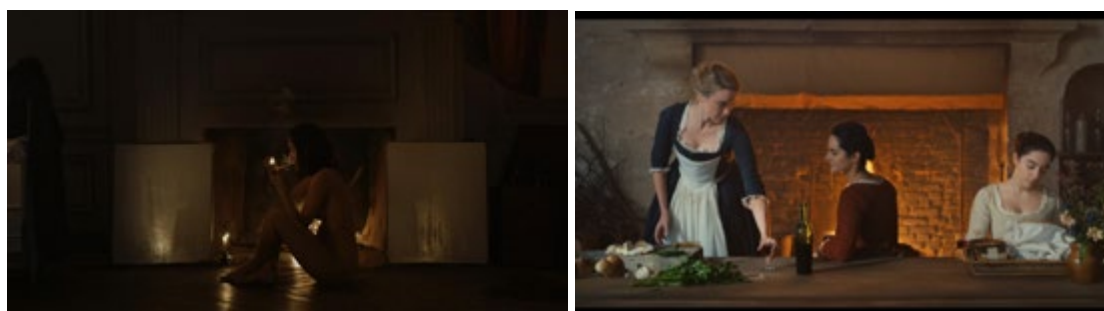
IS: Elas não tinham mais ninguém para pintar (SCIAMMA, 2020b).

Sciamma descobriu várias pintoras que tiveram que lidar com o anonimato. “Tive muita vontade de contar suas histórias quando descobri essas mulheres, que haviam sido esquecidas pela história da arte” (SCIAMMA, 2020b). Ela destaca o autorretrato de Judith Leyster, pintora holandesa cuja obra foi integralmente atribuída ao marido. A luz irradia do sorriso de Leyster e os elementos na tela são destacados por uma luz suave.



Figura 04: Autorretrato. Judith Leyster - 1648.  
Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/judith-leyster>

Essa atmosfera de luz também está em cenas noturnas do filme, intensificando o amarelo rumo à baixa temperatura de cor do fogo. A entrada dessa cor na visualidade fílmica é um esforço da DF e da DA para promover a “imersão do espectador visitante em um espaço visual significativo” (HAMBURGER, 2014, p. 15). Trata-se de manter um padrão de iluminação anterior à luz elétrica (fator histórico), de criar um ambiente intimista (fator psicológico), de criar relações de força entre os sujeitos e as coisas que participam do seu mundo (fator intelectual), de favorecer as emoções em lugar das informações (fator afetivo) e de comunicar o fortalecimento do vínculo entre as mulheres (fator político).



Figuras 05 e 06: Efeito de luz do fogo  
Fonte: prints do filme

Do mesmo modo que a luz provém de Leyster na tela, a luz parece emanar das atrizes no plano. “Há uma chama - seja fisicamente lá ou você a ouve - em quase todos os planos [...]. É o fogo entre as duas mulheres. É o fogo dentro delas” (SCIAMMA, 2020a).

E há mesclas dos dois tipos de iluminação no mesmo plano (fig. 06). A luz do dia incide sobre Heloïse, que prepara o alimento; a chama que o cozinha destaca Marianne a degustar o vinho; uma luz lateral coloca Sophie em um estado de alheamento à rotina doméstica

através do bordado manual. “A luz é capaz de refletir a imagem e estampar a cena, criando novas relações de espacialidade e visualidade” (HAMBURGER, 2014, p. 41). Ao alternar o universo visual das personagens, a DA destaca a diferença de classes sociais entre elas: a fidalga cozinha, a artista contempla e a criada produz uma arte.

Os figurinos, assinados por Dorothée Guiraud, possuem referências pictóricas: “Sempre me inspiro indiretamente nas pinturas” (GUIRAUD, 2020). As vestimentas de Marianne possuem marrom, ocre e ecru; Os tons de azul e preto dos olhos e vestimentas de Heloïse envolvem Marianne desde a travessia por mar até o cenário dos aposentos/ateliê. O uso de um LUT para imagens diurnas reforçou o tom ciano nas imagens, cooperando para inserir Marianne nas cores que remetem a Heloïse. Entretanto, o inevitável afastamento das duas leva ao uso de vestimentas em cores alternadas: Marianne traja uma capa azul e preta em uma exposição de artes, onde encontra uma nova tela de Heloïse vestida em tons de ecru e ocre. Na tela que Marianne expõe, Orpheu veste um manto azul e Eurídice traja um vestido branco. As trocas afetivas entre elas ficam eternizadas no corpo uma da outra.

Tanto Heloïse quanto Gentileschi usam vestido verde em seus retratos (fig. 07, 08, 09). Segundo Mary D. Garrard, sobre a pintura de Gentileschi:

na *Alegoria da Pintura*, Artemisia propôs uma mudança na agência de gênero. Compartilhando com suas predecessoras uma consciência das possibilidades criativas dentro de uma convenção divisiva, Artemisia preenche a lacuna entre o real e o ideal, dotando uma mulher real com um poder icônico. Esta importante pintura, central para a história das mulheres, apresenta um modelo de integração psíquica dentro de uma estrutura social que dicotomizou as mulheres - uma fusão de cura e reintegração das metades divididas do eu (GARRARD, p. 224, 2020, tradução nossa).



Figura 07: Artemisia Gentileschi, *Alegoria da Pintura*. 1638 - 40, óleo s/ tela.  
Fonte: GARRARD, Mary D. (2020, p. 223)

Artemisia está ativa e à vontade em seu ofício, sem qualquer traço de pose convencional ou olhar para o observador. Ela quebra convenções pictóricas e sociais de sua época.

Heloïse foi retratada em duas condições: primeiro, à revelia, seguindo as convenções da pintura, cujo resultado ela considerou “sem vida” (fig. 08).





Figura 08: Retrato de Heloïse pintado por Marianne às escondidas  
Fonte: prints do filme

Quando aceita posar, a postura e semblante para o retrato é uma construção de ambas. Ela observa sua pintora e amante, sem qualquer espaço para pensamentos a respeito do futuro marido, a ser presenteado com o retrato.



Figura 09: Pose que Heloïse e Marianne escolhem para o retrato final  
Fonte: prints do filme

Assim como as protagonistas emergem nas cores uma da outra, as linguagens fílmica e pictórica também o fazem. Cada plano lembra a estética da pintura. O sensor de largo aspecto faz a imagem fílmica ganhar dimensões semelhantes a 35mm, lembrando um enorme quadro, rico em profundidade de campo. O uso da câmera Red Monstro 8K VV combinada a lentes Leitz Thalia trouxe um tom acetinado e de pictorialidade aos rostos.

Essa atmosfera da pintura estática na imagem fílmica em movimento põe em diálogo também as estéticas do clássico e do barroco da pintura. Sendo assim, “A influência da pintura é forte em todo o filme: Sciamma e Claire Mathon inspiraram-se em pintores dos séculos 18 e 19, como Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Adélaïde Labille-Guiard e a retratista Élisabeth Louise Vigée Le Brun (para citar alguns)” (GUIRAUD, 2020).

A respeito da característica barroca identificada no filme, uma analogia pode ser encontrada no trabalho de Artemísia Gentileschi (1593-1656). Podemos associar a personagem Marianne com a vida e obra de Gentileschi, que também foi sucumbida ao forte patriarcado vigente da época por não poder, por um tempo, exercer para a sociedade o ofício da pintura. Muitos de seus trabalhos, assim como os da personagem Marianne, foram atribuídos à

autoria de seu pai (figura masculina), pois Gentileschi é filha de um pintor que percebeu o talento de sua descendente e, ao saber da condição tradicional da época de limitar a atuação artística feminina, realizou tal feito de assinar suas telas. Mesmo assim, no município de Florença, na Itália, “em 1615 Artemisia solicitou matrícula na guilda dos artistas, a Accademia del Disegno, para ser membro, e em 1616 ela ingressou na prestigiosa academia fortemente masculina como sua primeira pintora” (GARRARD, 2020, p. 27, *tradução nossa*), o que reforça a sua importância e papel na História da Arte.

O estilo barroco de Gentileschi conta com marcantes luzes incidindo dramaticamente sobre corpos femininos, enquanto os ambientes permanecem sob contrastes escuros. Além disso, as atmosferas das luzes do filme, principalmente nas cenas à noite, remetem diretamente à iluminação barroca dos trabalhos da pintora italiana.

Além das luzes, outra característica marcante do trabalho de Artemisia que aparece no filme é o da performance para se retratar na tela. Tanto Artemisia em seus autorretratos, quanto Marianne ao dar aula para suas alunas, colocam roupas e indumentárias para posar e serem pintadas. No filme, as luzes amarelas se apresentam na etapa de trabalho secreto de Marianne, assim como em seus momentos de investigação sobre Heloïse e na parceria que elas prestam à Sophie quando decide interromper sua gestação, ou seja, em momentos obscuros; as luzes brancas estão nos cenários naturais ou entram pelas janelas em cenas internas da segunda etapa de trabalho de Marianne e ainda quando ela vive momentos amorosos com sua modelo: tudo está às claras.

Observa-se ainda a relação das protagonistas com a leitura. Na cozinha, Marianne lê para Heloïse e Sophie a narrativa de Orpheu e Eurídice, a qual se entrelaça à história de Marianne e Heloïse: amantes separados por uma fatalidade e, quando da oportunidade de um reencontro, a escolha pela memória em lugar da presença física, mortal e vulnerável. É interessante pensar também em como os elementos plásticos da dramaticidade barroca estão presente nas trocas afetivas entre Heloïse e Marianne que ficaram eternizadas no corpo uma da outra e na pintura.

## Bibliografia

GARRARD, M. D. Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe. Reaktion Books: Londres, 2020

GUIRAUD, D. *The 'Portrait Of A Lady On Fire' Costume Designer On Dressing The Female Stars Of 2020's Most Talked-About Film*. Vogue UK. Entrevista concedida a Susan Devaney. Reino Unido, Fev/2020. Disponível em <https://www.vogue.co.uk/arts-and-lifestyle /article/portrait-of-a-lady-on-fire-costumes> Acesso Ago/2021

GOMBRICH, E. H. A história da arte. Rio de Janeiro, LTC, 2013.

HAMBURGER, V. I. O desenho do espaço cênico: da experiência vivencial à forma. São Paulo: ECA/USP, 2014. Dissertação.

MASCELLI, J. V. Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem. São Paulo: Summus, 2010.

OLIVEIRA JR., L. C. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papyrus, 2013.

SCIAMMA, C. *'Portrait of a Lady on Fire' Cinematography: The Perfect 18th Century Digital Painting*. IndieWire, EUA. Entrevista concedida a Chris O'Falt. Fev/2020a. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2020/02/portrait-of-a-lady-on-fire-cinematography-claire-mathon-celine-sciamma-1202214143/> Acesso em Abr/2021.

SCIAMMA, C. *No man's land: Céline Sciamma on Portrait of a Lady on Fire*. Sight & Sound Magazine. Entrevista concedida a Isabel Stevens, Reino Unido, Fev/2020b. Disponível em: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/portrait-lady-fire-celine-sciamma-female-sex-art-solidarity> Acesso em Ago/2021.

# Mulher Trans\* Tornada: o documentário como narrador do corpo desviante<sup>19</sup>

Trans\* Tornada Woman: the documentary  
as a narrator of the deviant body

Aline Rebouças Azevedo Soares<sup>20</sup>

(Doutoranda – Universidade Federal do Ceará)

**Resumo:** Neste trabalho, analiso narrativas biográficas de pessoas trans\* no documentário brasileiro contemporâneo. A partir do estudo de três filmes – *Katia, o filme* (2012), *Lembro mais dos corvos* (2018) e *Bixa Travesty* (2018) – ; em que há envolvimento de pessoas trans\* nas produções, penso o documentário como “profanador de dispositivos”. A metodologia articula análise fílmica e análise imanente do discurso.

**Palavras-chave:** análise fílmica; dispositivo, documentário; mulher trans; profanação.

**Abstract:** In this work, I analyze biographical narratives of trans\* people in contemporary Brazilian documentary. Based on the study of three films – *Katia, the film* (2012), *I remember more about the crows* (2018) and *Bixa Travesty* (2018) – in which there is involvement of trans people \* in the productions, I think of documentary as a “desecrator of devices”. The methodology articulates film analysis and immanent discourse analysis.

**Keywords:** film analysis; device, documentary; trans woman; desecration.

A partir de *Lembro mais dos corvos* (2019), de Gustavo Vinagre; *Katia, o filme* (2012), de Karla Holanda e *Bixa Travesty* (2018), de Claudia Priscilla e Kiko Goifman, penso o caráter subversivo que o documentário pode assumir, trazendo a ideia do documentário como “profanador de dispositivos”, segundo as concepções de Giorgio Agamben (2005; 2007).

Em *Katia, o filme* (2012) são expostas certas intervenções da protagonista Katia Tapeety, como quando ela explica às pessoas que cumprimenta na rua a presença da câmera: “é a gravação do filme de *Kátia*”; ou quando diz, não num pedido, mas num comando: “filma eu descendo a escada”. *Bixa Travesty* (2018) profana diversos dispositivos, como as opressões do patriarcado, da cisheteronormatividade e da religião, estruturas reguladoras dos corpos e do desejo. Linn da Quebrada usa os dispositivos utilizados pelo homem para profaná-los e, assim, transgredir a padronização e a exclusão de corpos que eles promovem, esvaziando-os de sentido e reconfigurando-os, politizando-os. Julia Katherine conta em *Lembro*

19 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Cinema e audiovisual queer: corpos desviantes e sensibilidades dissidentes.

20 - Doutoranda em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC) com bolsa Funcap-CE. Mestre em Comunicação (UFC). Graduada em Comunicação Social pela Universidade de Fortaleza (Unifor).

*mais dos corvos* que roubava filmes quando trabalhou em uma locadora de fitas VHS, entre outras histórias que fluem numa fala que confunde o inventado com partes de sua trajetória de vida.

No documentário, o encontro com o outro é acompanhado por um atravessamento que se constitui nas possibilidades de descobertas, incertezas, estranhamentos, ou mesmo nas impossibilidades (COMOLLI, 2008). Manter a presença da câmera e de pessoal técnico no enquadramento, preservar ruídos “acidentais”, como o latido de um cachorro ou o toque de um telefone são indicativos de uma produção que prima pela “verdade da filmagem” (COUTINHO, 1997) e também uma forma de mostrar legitimidade, indicando, por vezes, uma finalidade crítica daquela produção. Acredito que essas características tornam o documentário um profanador de dispositivos. Colocar em evidência o que é cortado em outras formas audiovisuais revela ou denuncia a continuidade aparente de cenas com a qual estamos acostumados, além de apontar como essa continuidade pode ser manipulada de acordo com as intenções ou efeitos que se pretendem atingir com a obra. Ironicamente, vale a ressaltava de que mostrar “ruídos” de gravação não isentam o documentário de ter seu próprio fio condutor narrativo montado e editado.

A metodologia articula análise fílmica (VANOYE, 2006) e análise imanente do discurso, e se norteia pelo primado do objeto (ADORNO, 2003), sendo amparada por uma pesquisa bibliográfica que vem se desenvolvendo em paralelo, com obras de Jacques Aumont, Bill Nichols, Warburg, Fernão Ramos, Georges Didi-Huberman, entre outros.

Identifiquei diversificações na forma fílmica e narrativa nos três documentários, em relação a obras que não trazem colaborações na produção/ planejamento de pessoas trans\* nos créditos. No entanto, o atravessamento do olhar cisheteronormativo se manifesta na ausência de pessoas trans\* na direção de todas as obras do corpus e, nos casos de crédito no roteiro, somente constam em coautoria com pessoas cis. Esta análise trouxe a possibilidade de pensar um atravessamento da cisgeneridade no olhar da câmera.

## **Mulheres TransTornadas**

Kátia Tapety tornou-se conhecida por ser a primeira mulher trans\* a ocupar um cargo político no Brasil, cumprindo três mandatos como vereadora em Colônia do Piauí, estado do Piauí. *Kátia, o filme* (2012) é produto de 20 dias de convivência da diretora e equipe com Kátia e seus afazeres. A câmera se esforça em acompanhar os passos dessa personagem que se movimenta com desenvoltura na pequena cidade. Ela caminha na beira da estrada conduzindo pela corda um jumento de carga, enquanto é cumprimentada pelos passantes, a carro, a pé ou bicicleta. Ouvimos alguém dizer “vereadora do povo”, designação que parece se confirmar com um comentário que ela faz, em tom de confiança: “tô pegando a estrada ruim, pro governador ver só buraco”.

Deve ser difícil acompanhar seus passos, assim como por vezes não é fácil saber qual das mulheres conduz o ritmo do filme: se Karla, a diretora, ou Kátia, a protagonista. Essa confusão sobre “de quem é o documentário” pode ser uma fronteira rica de possibilidades de diálogos, trocas, aprendizados e resistências que se constituem no documentário.

Katia diz, olhando para a câmera: “filma eu descendo a escada”.

A descida das escadas é um tipo de cena comum em filmes clássicos hollywoodianos ou contemporâneos de época, reservada a personagens que constituíam o tipo “jovem heroína”. Podemos encontrar cenas assim em *E o vento levou* (1939), *Rebecca* (1940), *Titanic* (1995), *Cinderela* (2015), ou, ainda, numa versão transgressora em *Crepúsculo dos deuses* (1950). É um tipo de cena que têm finalidade de destacar a protagonista do filme.

Durante um evento importante e pomposo, em um momento em que o salão já conta com muitos dos convidados, a mocinha aparece de cima, e desce as escadas, elegantemente vestida, esbanjando graça e beleza. Todas as atenções voltam-se a ela. Possivelmente haverá um rapaz, o mocinho, à sua espera, no fim da escada, que tomará sua mão e a levará para dançar ou irá conduzi-la ao cumprimento dos presentes.

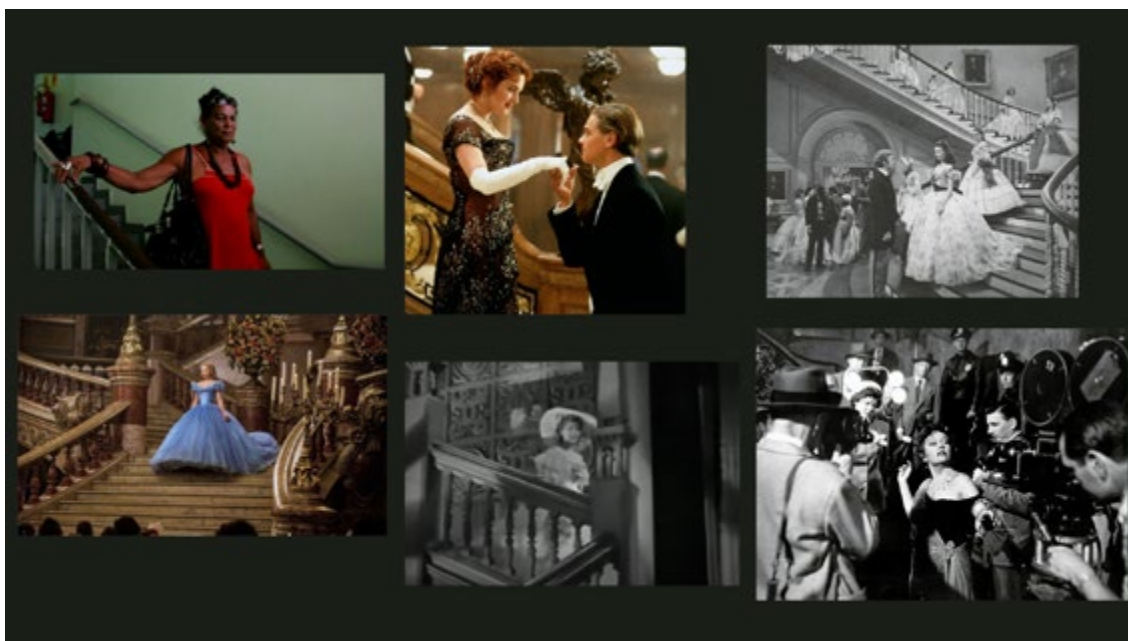


Figura 1: Em sentido horário, a partir do canto superior esquerdo: *Katia, o filme, Titanic, E o vento levou, Cinderela, Rebecca e Crepúsculo dos Deuses.*

Fonte: capturas de tela obtidas e montadas pela autora.

Kátia dirige-se à câmera e orienta a produção de uma cena cuja finalidade é voltar todas as atenções do espectador para a protagonista. No entanto, numa subversão do *star system* – à semelhança de *Crepúsculo dos Deuses* –, Kátia não está sendo apresentada em uma grande festa, mas está saindo do escritório do juiz da cidade. Não há um “mocinho” esperando por ela no pé da escada. Protagonista de si, desceu sozinha e foi filmada porque assim o quis. Kátia profanou a estrutura do dispositivo cinema.

Ao pensar o documentário como um dispositivo a partir do conceito de Giorgio Agamben (2005), vemos que o autor se fundamenta no entendimento de Michel Foucault sobre dispositivos enquanto estruturas reguladoras e disciplinadoras de corpos – escolas, prisões, manicômios, entre outras – para ampliar esta noção, de modo que sejam contempladas determinadas normas e costumes sociais mais abstratos, como o uso de telefones celulares. Mídias, e mais especificamente mídias audiovisuais, portanto, estariam dentro da concepção de Agamben sobre dispositivos, visto que elas são estruturas que sugerem uma série de normalizações de comportamentos e regulações da vida, bem como legitimam certas condutas do corpo, enquanto desmotivam ou mesmo condenam outras. Podemos, então, considerar o documentário um dispositivo, pois ele possui as seguintes características:

(...) qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fabricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder e em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos (AGAMBEN, 2005, p. 13).

O documentário, no entanto, possui certas especificidades que podem conferir-lhe um *status* de dispositivo profanador de dispositivos, a partir, também, da ideia de profanação elaborada por Agamben (2007) e, por conseguinte, da proposta de profanação dos dispositivos como via de desarticulação do sistema socioeconômico capitalista. O autor aponta a profanação (no sentido de tirar do “lugar sacro/cristalizado/santificado”) destes dispositivos como uma maneira de desativá-los.

Aquilo que é da conta do sagrado, discute Agamben (2007), é inacessível ao homem, mantendo-se eterno e intocado, visto que perpetua-se como é desde que passa a existir dessa maneira. Tecnologias são desenvolvidas, governos caem e outros se erguem, mas os dispositivos que sustentam a máquina antropológica reguladora da vida persistem. Profanar esses dispositivos, portanto, para Agamben (2007), implica em esvaziá-los de seu sentido primevo e subvertê-los. O autor menciona o exemplo de uma criança que encontra uma caneta e começa a brincar com ela, como se fosse um avião, dando-lhe um uso diverso de sua finalidade. A profanação, assim, teria caráter lúdico.

De acordo com Pedro Sbragia (2020, p. 18), “(...) o fazer documental no cinema implica em uma negação das formas tradicionais de narrativa e também da estrutura oferecida pela indústria cultural”. Implica, também, segundo Comolli (2008), em fazer do que costuma ser cortado e descartado na montagem tradicional um componente atuante do enquadramento e da própria filmagem. É o caso do canto de uma *lovebird* em meio à fala da entrevistada em *Lembro mais dos corvos*:



Figura 2: Julia apresenta Nuvem, sua *lovebird*.  
Fonte: capturas de tela obtidas e montadas pela autora.

O canto da *lovebird* ouvido fora de plano, mas já diegético, ganhou enquadramento da câmera quando Julia Katherine apresentou Nuvem, que passa a integrar o documentário também com sua inserção no quadro e com o novo direcionamento da narrativa. É uma cena que lembra a relação ambígua entre o dentro e o fora de campo, entre o que está no enquadramento e o que não está, no entanto existe e, no momento seguinte, pode aparecer.

Julia também conta que, aos 17 anos, trabalhou em uma locadora de filmes e que roubava as fitas VHS que ninguém procurava, entre obras de Ingmar Bergman e Woody Allen. Ela diz que os filmes americanos “fuderam a sua cabeça”. É possível. Mas sua narrativa de vida nesse documentário nos diz que esses filmes também a salvaram: “(...) foi o que me salvou de ficar louca, de ficar mal, de me suicidar, de depressão, todo tipo de coisa ruim, sabe?”. Julia confunde o inventado com partes de sua história de vida, nos convidando a acompanhar essa narrativa de si em tom desprezioso e intimista.

O protagonismo de Julia manifesta-se quando ela faz perguntas ao diretor, ou quando opina sobre determinados assuntos que ele propõe, indagando se são apropriados. Ela expressa um certo poder, não só sobre o que diz e o que opta por não dizer, mas também sobre outros aspectos da filmagem, como o chá – que afirma estar ruim – ou quando pondera se mostra ou não as fotos de quando era criança. É ela que sinaliza o momento de parar a filmagem. Pega a câmera do diretor e convida-o a ver o nascer do sol pela janela da sala. Esse gesto é relevante quando pensamos na câmera como um dispositivo, um instrumento de poder.

Usar um dispositivo para subverter dispositivos é uma proposta da artista Linn da Quebrada em *Bixa Travesty*. O documentário é um amálgama vivo de registros de suas apresentações, intercalados com momentos cotidianos na companhia da mãe, amigos, amores. A artista fala com muitos, menos com a câmera, mesmo quando olha diretamente para ela. Há ainda, no curso do filme, o recurso de exibição de fotos e vídeos caseiros.

Na abertura de *Bixa Travesty*, vemos Linn da Quebrada em plano americano apontando para o espectador uma lanterna, num gesto semelhante ao de quem aponta uma arma. Ela vira de costas e, ao apontar a lanterna para cima, vemos a projeção do nome *Bixa Travesty*. Depois segue, procurando algo, e projetando o nome *Bixa Travesty* com a lanterna por onde passa, enquanto a música *Submissa do 7o dia*, de sua autoria, é tocada em modo não diegético.



*Bixa Travesty* mostra o corpo como arma, mas a palavra também. Ambos atacam, juntos, o espectador, coordenados pela música e o movimento agressivo, limpo e certo de uma vida. Trata-se de um ataque à cisheteronormatividade naturalizada no corpo social por gerações sucessivas.

Linn da Quebrada desconstrói a ordem da palavra, do fluxo normativo do texto, e mostra outras possibilidades dessa palavra, como que se nos convidasse a uma anamorfose linguística.

*Bixa Travesty* (2018) é um convite à profanação de dispositivos opressores e reguladores dos corpos: o patriarcado, a cisheteronormatividade a religião. Em um ambiente típico de estúdio de rádio, ao lado da amiga e cantora Jupi do Bairro, ela se apresenta: *Eu quebrei a costela de Adão. Muito prazer, sou a nova Eva, filha das travas, obra das trevas. Não comi do fruto do que é bom e do que é mal, mas dichavei suas folhas e fumei sua erva.* O que segue é uma sucessão de desconstruções de regulações do corpo, do desejo e da própria linguagem, onde corpos considerados desviantes expressam sua legitimidade e mostram que seu desvio reside no outro: na cisheteronormatividade, no patriarcado, no sexismo e na transfobia.



Figura 3: Trecho de apresentação de Linn da Quebrada em *Bixa Travesty*.  
Fonte: capturas de tela realizadas e montadas pela autora.

Apesar de ser possível identificar potencial emancipatório nessas três obras fílmicas e algumas escolhas estéticas que podem ser consideradas subversivas, é necessário ressaltar que esses documentários foram produzidos em um país machista e transfóbico. Ainda que seja inovadora a participação de pessoas trans em produções desse tipo, é importante que essa participação ressoe na estética e no conteúdo da obras e colabore para a construção de perspectivas diversas.

Jota Mombaça (2015) indaga se pode um saber dominante escutar uma fala subalterna quando ela se manifesta. Me pergunto, nesta perspectiva, se pode a cisgeneridade se compreender como objeto de pesquisa acadêmica, ao invés de sujeito. A autora também diz, no

mesmo texto, sobre a importância de se pensar novas formas de perceber o mundo, novos modos de usar os sentidos do corpo: construir novos olhares, ouvir novos sons ou ruídos, trazendo a concepção de ruído como uma ruptura de padrão.

As análises em progresso desses três documentários vêm identificando atravessamentos da cisgeneridade, a começar pelos créditos de direção, que são compostos apenas por pessoas cis; e roteiro, os quais, mesmo indicando participação de pessoas trans em dois deles, ocorrem em co-participação: *Lembro mais dos corvos* tem roteiro de Julia Katharine, mulher trans e protagonista, mas em coparticipação com o diretor. *Bixa Travesty* consta com roteiro de Linn da Quebrada, mulher trans e protagonista, mas em coparticipação com os dois diretores, pessoas cis. Já *Kátia, o filme* tem roteiro de uma mulher cis. Tal constatação levou a uma investigação de atravessamentos da cisgeneridade no olhar da câmera em documentários sobre pessoas trans, que segue em andamento.

## Referências

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 65-89.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

COUTINHO, Eduardo. *O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade*. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 15, 1997.

MOMBAÇA, Jota. *Pode um cu mestiço falar*. *Medium*, Natal, v. 6, 2015.

SBRAGIA, Piero. *Novas Fronteiras do Documentário: Entre a Factualidade e a Ficcionalidade*. São Paulo: Chiado Brasil, 2020.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÈ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Papyrus Editora, 2006.

# Amor de mãe e a pandemia: remediações narrativas e estilísticas<sup>21</sup>

*Amor de mãe* and the pandemic: narrative and stylistic remediations

Álvaro André Zeini Cruz<sup>22</sup>  
(Doutor – SENAC / FIB)

**Resumo:** Este artigo analisa estratégias criativas da novela *Amor de Mãe* sob os protocolos de produção impostos pela pandemia de Covid-19, elencando e discutindo recursos e soluções criativas propostas pelos autores diante da singularidade da situação.

**Palavras-chave:** *Amor de mãe*, telenovela, narrativa, estilo, Covid-19

**Abstract:** This article analyzes creative strategies of the telenovela *Amor de Mãe* under the production protocols imposed by the Covid-19 pandemic, detailing and discussing resources and creative solutions proposed by the authors given the uniqueness of the situation.

**Keywords:** *Amor de mãe*, telenovela, narrative, style, Covid-19

No momento em que este artigo é escrito, a pandemia de Covid-19 ainda causa mortes e interrompe a normalidade das vidas. A rotina das produções audiovisuais não escapa deste cenário, tendo que encontrar soluções criativas, principalmente na ficção. Lançada em novembro de 2019, *Amor de mãe* – novela das 21 horas escrita por Manuela Dias e com direção artística do José Luiz Villamarim – passou por um hiato de um ano a partir de março de 2020, tendo seu último capítulo exibido apenas em 10 de abril de 2021. Se *Amor de mãe* já era uma novela com características marcantes, a interrupção e as adaptações necessárias por causa da situação sanitária a tornaram um caso singular na História da telenovela.

*Amor de mãe* foi a primeira novela filmada no MG-4, estúdio de alta tecnologia inaugurado pela TV Globo em 2019. Essa alocação – com a produção como “inquilina” única do espaço – propiciou uma série de características atípicas ao contexto da telenovela, como a utilização de uma cenografia fixa e interligada à cidade cenográfica, o que não só viabilizou a construção de cenários em quatro paredes e com teto – raros na telenovela –, como também economizou tempo, uma vez que desobrigou a montagem e desmontagem diária de cenários. Em depoimento dado no lançamento da novela, José Luiz Villamarim destacou que

21 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão *A Propósito de investigação sobre a produção pandêmica no audiovisual*.

22 - Doutor e mestre em Multimeios pela UNICAMP, com doutorado sanduíche na University of Leeds; especialista em Roteiro pela FAAP e bacharel em Cinema pela FAP/Unespar. É professor no Senac e na FIB.

essa particularidade produtiva propiciou a utilização de uma “nova” gramática. Em tela, isso se traduziu num afastamento do modo *multi-câmera* em prol do chamado *single-câmera* (recorrente no cinema e nas séries dramáticas), havendo a predileção por planos longos e uma encenação que contornava – ainda que parcialmente – o usual campo e contracampo.

Experimentações de linguagem não são novas na telenovela: sucessos (como *Pantanal*, *Renascer*, *Avenida Brasil*) e fracassos (como a recente tríade *Babilônia*, *A Regra do Jogo* e *Velho Chico*) demonstram que a audiência pode ou não aderir a certas ousadias textuais (e não se pode ignorar os contextos desses casos). Pouco antes da *Amor de Mãe* ser interrompida, os jornalistas Daniel Castro e Márcia Pereira (2020) noticiaram a interferência do então chefe de teledramaturgia da Globo, Silvio de Abreu, para que a novela retomasse uma linguagem mais convencional. As mudanças começavam a aparecer quando a trama foi interrompida. As gravações só foram retomadas em agosto do mesmo ano, adaptadas aos rígidos protocolos sanitários. Em entrevista à Cristina Padiglione (2021), Villamarim descreveu que as táticas de produção nessa nova conjuntura incluíram a realização de testes de Covid semanais, sets segmentados em zonas de restrição, intervalos a cada três horas para a alimentação e troca dos EPIs, roteiros alternativos para o caso de imprevistos e a inserção de tecnologias (celulares, computadores, tablets) como estratégias narrativas. O diretor ressaltou ainda que via a pós-produção como última alternativa na solução de problemas, uma vez que o resultado poderia comprometer o realismo da novela. Assim, recursos como as barreiras de acrílico (apagadas na pós-produção) não foram usados nas cenas, a não ser quando assumidos pela diegese. Cenas com beijos ou contatos físicos demandaram que os atores fossem isolados num hotel, pelo período máximo de dez dias.

A narrativa também teve que se adaptar: ao invés dos 50 previstos, o final de *Amor de Mãe* contou com apenas 23 capítulos, que condensaram conflitos e buscaram remediar os danos a uma novela programada para ter mais fôlego. Se a trama teve que dispensar personagens e acelerar histórias, as mudanças estilísticas em curso deram um passo atrás, já que algumas das experimentações de encenação, montagem e som passaram a convergir com as demandas dos novos protocolos de produção. É sobre o reforço dessas estratégias estilísticas em prol do distanciamento dos atores em cena que esta análise se debruça a partir do recorte do capítulo de retomada da trama.

## Capítulo 103 – cenários e remediações

*Amor de Mãe* recomeça com uma sequência de *stock shots* de ruas vazias; imagens pandêmicas que vão do global (Paris, NY) ao local (Rio de Janeiro, o fictício bairro do Passeio), acompanhadas por uma narração masculina onisciente, que contextualiza a pandemia e reintroduz a trama principal – a procura de dona Lourdes (Regina Casé) pelo filho Domênico (Chay Suede). É curiosa a opção pela voz masculina, não só porque a novela é *Amor de Mãe*, mas porque – como tenho defendido (2018), a partir do pensamento de Tania Modleski – a telenovela como gênero opera uma narrativa abrangente e empática diante das diversas tramas e personagens, o que configura uma perspectiva análoga ao olhar materno.

A primeira aparição de Lurdes – o olhar materno personificado – remonta seu plano de apresentação na novela: novamente, ela fala para a câmera sobre o filho perdido. O contracampo reapresenta os outros filhos, delimitando o distanciamento ente os atores; enquanto Lurdes (agora de costas) está em primeiro plano, Érica, Ryan (Nanda Costa e Thiago Martins, no *midground*) e Magno (Juliano Cazarré, no *background*) são distribuídos em camadas espaciais distintas pela encenação em profundidade. A cena se rearranja com Érica e Ryan indo a um cômodo anexo, mas mantendo o distanciamento em camadas, enquanto Regina Casé – atriz considerada do grupo de risco pela idade – tem um contracampo solo. Assim, dos quatro planos da cena, apenas um conta com todos os atores. Além de econômica, a decupagem permite que uma aproximação do modelo *single-câmera* e contorna o desafio do cenário pequeno. Outra cena adiante, no quintal, é ainda mais concisa: resolvida em apenas dois planos, um frontal e um lateral enquadrando os atores em conjuntos.



23

Mais amplo, o cenário da casa de Thelma (Adriana Esteves) propõe mais recursos para a mise en scène. O uso dos batentes das portas como marcação é uma dessas estratégias, evidenciada ao longo do capítulo. Numa cena em que Thelma e Camila (Jessica Ellen) conversam, Thelma para diante do batente de uma das portas do cômodo, enquanto

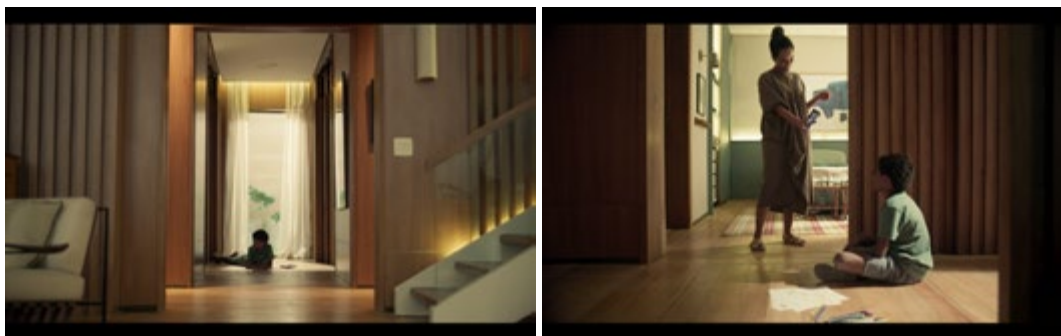
23 - As imagens deste artigo são *screenshots* da novela *Amor de mãe*. Todos os direitos autorais e patrimoniais destas imagens pertencem à TV Globo.

a nora se recosta no batente oposto, de costas para a câmera. Esse plano estabelece uma espacialidade inicial, que só varia quando Thelma senta-se numa poltrona, movimentando a cena através do recurso de encenação que David Bordwell (2008) denomina “senta e fala”. A ação ativa também o campo e contracampo, que se estende até o clímax cênico, quando Camila faz um pequeno avanço em direção a Thelma; uma ação contida que dramatiza a tensão, sem reaproximar efetivamente as atrizes.

Nesse mesmo espaço, uma conversa entre Camila e Danilo inverte a disposição anterior ao pôr Camila na poltrona e Danilo recostado no batente, de costas, com o contracampo revelando as reações do personagem. O casal resguarda distância, só se aproximando ao final, quando troca um beijo. O batente reaparece ainda num uso tipicamente melodramático quando Thelma ouve uma conversa atrás da porta. Desta vez, o plano conjunto é mais fechado, e a marcação de Thelma (de costas) oprime o casal, ao fundo.



Embora as crianças tenham voltado pontualmente à novela, o apartamento de Vitória é reintroduzido num plano do menino Tiago (Pedro Guilherme Rodrigues), que surge deitado no chão, desenhando. Ele interage com Vitória, que permanece em *off* durante parte da conversa, o que sugere que o garoto gravou parte da cena sozinho. Vitória só surge na mudança de *set up*, quando uma reespacialização revela o escritório. Quando ela vai até o filho para mostrar o irmão, Sandro (Humberto Carrão), na tela do celular, não ultrapassa a marcação da porta, e a distância é acentuada pelas posições dos dois: Vitória está de pé, Tiago, sentado no chão.



A cena é a primeira de muitas em que a máxima *mcluhiana* aparece: meios de comunicação (com telas, de preferência) estendendo personagens solucionaram interações entre personagens com muito trânsito ou de diferentes núcleos. Neste capítulo, são sete conversas realizadas desta forma; em muitas, o “anda e fala” (BORDWELL, 2008) dinamiza a mise en scène, enquanto a montagem alterna os cenários envolvidos. Dentre essas conversas, uma curiosa é a que tem Raul (Murilo Benício), Betina (Isis Valverde), Lucas (Nando Brandão) e Sandro numa videoconferência com os demais acionistas da empresa PWA, representados pelos diretores da novela.

Providência óbvia num contexto de medidas sanitárias, a restrição de figurantes foi sanada com alternativas como esta e aproveitou o realismo da novela para incorporar o distanciamento social como justificativa às cenas esvaziadas. Ainda assim, além de reduzido, o uso da figuração buscou outras estratégias de mise en scène, como o posicionamento no *background* e a encenação sem profundidade de campo, atenuando preocupações com figurinos e maquiagens e mantendo a distância em cena. Uma interna (em estúdio) entre Marconi (Douglas Silva) e Álvaro na prisão e uma externa (na cidade cenográfica) com Lurdes e Magno ilustram esse recurso; a cena de Lurdes, aliás, resolve-se num plano-sequência, expediente que reaparece numa sequência-chave deste capítulo.



A cena posterior ao plano-sequência de Lurdes é a única que tem figuração em primeiro plano: nela Lurdes e Magno entregam quentinhas para um grupo de moradores de rua, mas só Juliano Cazarré divide o plano com os figurantes; Regina Casé é mantida no contracampo. A medida de segurança é incorporada no diálogo, já que Magno cobra da mãe o distanciamento.

Tradicionais na telenovela, o modelo multi-câmera com o campo e contracampo feito sobre a encenação em varal (com os atores posicionados na mesma camada espacial) restringiu-se a algumas cenas, como os diálogos entre Sandro e Betina e Érica e Davi (Vladimir Brichta) (nesta segunda, há uma barreira de acrílico incorporada na diegése). A realização

de cenas com poucos personagens (geralmente duplas), planos longos, e uma encenação que modula os atores entre as camadas do espaço cênico tornou-se uma estratégia recorrente, presente inclusive na sequência clímax deste capítulo, analisada a seguir.

## Coreografia do distanciamento: modulações de uma mise en scène sob protocolos

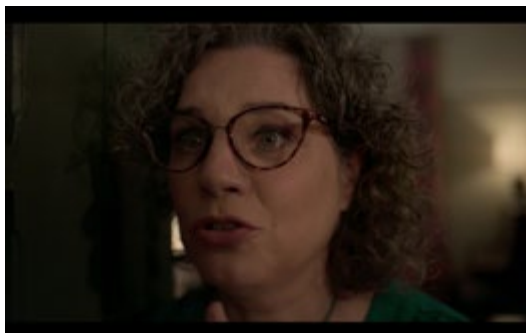
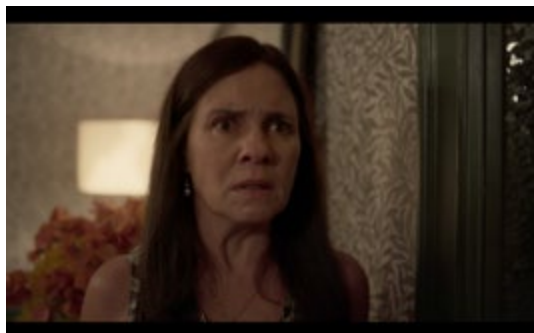
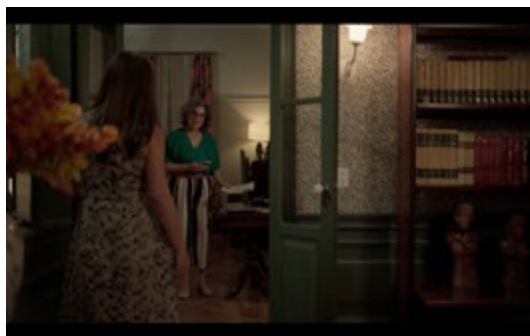
Dos 67 minutos de duração do capítulo, a sequência entre Thelma e Jane (Isabel Teixeira) tem cerca de 19, e conta basicamente com a presença das duas atrizes (além de uma rápida participação de Chay Suede). Ao longo das cenas – que culminam no assassinato de Jane, uma das nove personagens eliminadas nesta segunda fase –, Jane confronta Thelma sobre o atropelamento da mãe biológica de Camila.

A primeira cena começa com uma conversa entre as duas, com Jane, que é médica, aferindo a pressão de Thelma. Quando Danilo chega, aparece emoldurado por uma janela interna, e entrega à mãe uma multa por excesso de velocidade numa estradinha. Desconfiada, Jane inventa uma queda de pressão para tirar Thelma da sala; ela também tira a máscara Pff2, livrando o rosto para a subida dramática que se anuncia. Thelma sai e Jane/Isabel Teixeira ocupa a marcação de Adriana Esteves na cena.

Quando Thelma volta e flagra a intromissão de Jane, para próxima ao batente da porta que divide os cômodos, invertendo a marcação inicial. Um corte marca o movimento de aproximação de Jane, que para diante de Thelma, ainda que essa espacialidade se construa pelos olhares e pela referência do batente. A cena chega a um campo e contracampo dramático – quando Jane diz saber que Thelma é uma assassina –, com Thelma/Esteves enquadrada num *medium close-up* (comum na telenovela) e Jane/Teixeira num *close-up* rente ao queixo (não tão comum). Se o enquadramento acentua as atuações, também ressalta um descompasso nos eixos dos olhares; enquanto o olhar de Jane/Teixeira é mais angulado e parece coincidir com a marcação de Thelma no extracampo, o de Thelma/Esteves é mais centralizado, e, embora não rompa a transparência da cena, não condiz espacialmente com a posição da interlocutora. Esse descompasso no *raccord* de olhar sugere que o campo e contracampo foi feito de maneira segmentada, sem que as atrizes contracenassem.







A cena é interrompida pelo comercial, mas retorna a esse campo e contracampo, com Thelma tentando se justificar. Quando Jane intima que ela se entregue à polícia, Thelma se afasta, ocupando a cadeira em que Jane estava; esta, por sua vez, se agacha diante da amiga, enquanto um plano geral reespecializa a cena. Uma nova dinâmica de campo e contracampo se estabelece, desta vez demarcando a presença (e a distância) das duas atrizes através do *over the shoulder*. Então, Thelma se esquiva com a desculpa de pegar um suco na cozinha, e uma rápida cena a mostra dopando a bebida. Thelma volta, dá o suco à amiga e assume definitivamente o protagonismo da sequência, posição que se traduz imageticamente com Esteves no centro do quadro e Teixeira no canto, desfocada. Dissimulada, ela prolonga uma conversa irônica (falando sobre o perigo de se acuar alguém), enquanto espera a droga agir. A morte de Jane acontece no último bloco, quando Thelma a deixa desacordada, sufocando na garagem com a fumaça do próprio carro. Sob uma decupagem pragmática (seis planos, três planos detalhes de objetos), a peculiaridade do assassinato deixa a pergunta: a opção por eliminar uma personagem desta forma, quando milhares de pessoas sufocavam por conta de uma doença respiratória, chegou a ser questão de debate entre os autores ou foi uma escolha despercebida?





## Prognóstico

Se o jornalismo cultural sintetizou a impressão das redes sociais ao apontar que a tristeza da pandemia invadiu a novela (KOGUT, 2021) ou que *Amor de mãe* se tornou uma extensão do *Jornal Nacional* (FILHO, 2021), é sintomático que a trama incorporasse a pandemia, seja pelo caráter realista, seja pelo interesse em debater questões sociais brasileiras, como racismo, corrupção, violência urbana, degradação do meio ambiente. Assim, reitero a defesa feita em artigo anterior (CRUZ, 2021): o retrato de *Amor de mãe* sempre foi o de um Brasil enfermo, onde o espaço público representa o risco, enquanto afeto e segurança restringem-se aos lares matriarcais. Estranho seria se Lurdes, essa personificação da mãe brasileira, passasse a largo da Covid-19, pandemia que se tornou sintoma fatal num Brasil agravado pelo governo Bolsonaro.

## Referências

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas: Papirus, 2008.

BUTLER, Jeremy G. *Television style*. Londres: Routledge, 2010. Kindle ed.

CASTRO, Daniel; PEREIRA, Márcia. *Globo intervém em Amor de Mãe e corta personagens e imagens tremidas*. 2020. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/daniel-castro/globo-intervem-em-amor-de-mae-e-corta-personagens-e-imagens-tremidas-33394>. Acesso em: 10 jan. 2022.

CRUZ, Álvaro André Zeini. *É. A gente*. 2021. Disponível em: <https://revistaposcreditos.com/e-a-gente/>. Acesso em: 21 abr. 2021.

\_\_\_\_\_, Álvaro André Zeini. *“Renascer”: narrativa cordial e estilo maneirista na telenovela brasileira*. 2018. 1 recurso online (287 p.). Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

F. FILHO, Eduardo. *Ao entrar na pandemia, ‘Amor de Mãe’ se torna extensão do Jornal Nacional*. 2021. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/tela-plana/ao-entrar-na-pandemia-amor-de-mae-se-torna-extensao-do-jornal-nacional/>. Acesso em: 10 jan. 2022.

KOGUT, Patricia. *Tristeza da pandemia invade ‘Amor de mãe’*. 2021. Disponível em: <https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/critica/noticia/2021/03/tristeza-da-pandemia-invade-amor-de-mae.html>. Acesso em: 10 jan. 2022. PADIGLIONE, Cristina. *Atores serão confinados para fazer cenas de beijo, conta diretor de ‘Amor de Mãe’*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/08/atores-serao-confinados-para-fazer-cenas-de-beijo-conta-diretor-de-amor-de-mae.shtml>. Acesso em: 10 jan. 2022.

# O silêncio audível sobre Alice Guy<sup>24</sup>

The audible silence on Alice Guy

Amanda Lopes Fernandes<sup>25</sup>

(Mestre em Comunicação Audiovisual – Universidade Anhembi Morumbi)

**Resumo:** Dada a recorrente ausência da cineasta francesa Alice Guy (1873-1968) na escrita da história cinematográfica, traremos sua história no primeiro cinema. Assim, surge a motivação para analisar algumas causas do silenciamento feminino. Analisando parte dos dados bibliográficos, videográficos e de pesquisa quantitativa levantados durante o desenvolvimento de minha dissertação de mestrado, revela-se essa lacuna ou falta de aprofundamento em livros específicos sobre cinema para a formação acadêmica.

**Palavras-chave:** Mulher, Alice Guy, Pioneira, Historiografia, Bibliografia.

**Abstract:** Given the recurring absence of the French filmmaker Alice Guy (1873-1968) in the writing of cinematographic history, we will bring her story in the early cinema. Thus, the motivation arises to analyze some of the causes of female silencing. Analyzing part of the bibliographic, videographic and quantitative research data collected during the development of my master's thesis, this gap or lack of depth in specific books on cinema for academic training is revealed.

**Keywords:** Woman, Alice Guy, Pioneer, Historiography, Bibliography.

Esta apresentação traz alguns resultados de minha pesquisa de mestrado sobre Alice Guy (1873-1968), sua produção e papel na cultura audiovisual em 26 anos de carreira, e como foi significativa sua participação, já no cinema silencioso, porém, nem sempre a ela devidamente creditada. Apesar de sua importância e pioneirismo, Alice Guy ainda não figura corretamente na história do cinema mundial. O silêncio que aqui questionamos se iniciou na ausência do nome de mulheres na bibliografia dentro do curso de cinema, cursado entre os anos 2013 e 2016.

Michelle Perrot, historiadora francesa, doutora em história das mulheres e professora emérita de História Contemporânea da Universidade de Paris VII, (2005, p.9) diz que: “No início era o Verbo, mas o Verbo era Deus e, Homem. O silêncio é o comum das mulheres.” Ao buscar compreender a dificuldade de Guy em ser reconhecida naquela época, vemos que alguns dos obstáculos encontrados ainda persistem, não só no cinema.

A metodologia desta pesquisa inclui levantamento teórico e histórico, elaboração e aplicação de um formulário de pesquisa sobre o Primeiro Cinema com estudantes de Cinema. Ao tratar esses dados, obtivemos 118 respostas; destas, 59 vieram de Universidades

24 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Cinemas mundiais entre mulheres: feminismos contemporâneos em perspectiva.

25 - Mestre em Comunicação Audiovisual – UAM (2020), bacharel em Cinema e Audiovisual – UAM (2016) e Administração de Empresas - USJT (2009). Professora de Artes do Governo do Estado de São Paulo.

Privadas e 49, de Públicas, com informações quanto às bibliografias utilizadas em diversos cursos de cinema. A maioria no território nacional: 26 na região Sudeste; 7 na Sul; 5, no Nordeste e 1 no Distrito Federal. Obtivemos, em menor número, informações bibliográficas utilizadas em universidades internacionais, sendo 5 no total. O período de curso citado foi entre os anos de 1993 a 2018 e contempla 19 cursos de universidades federais e estaduais e 25 cursos em universidades particulares, sendo 50 de graduação e 63 de pós-graduação. Ainda verificando a hipótese de silenciamento do nome de Guy nas vias acadêmicas, realizou-se um levantamento de todos os trabalhos apresentados nos últimos 23 anos de Congressos da Sociedade Brasileira de Cinema (SOCINE). E assim pudemos averiguar que Guy não foi trabalhada diretamente em nenhuma apresentação, porém seu nome foi citado em 2 pesquisas, em menos de três parágrafos.

## Alice Guy e o Cinema

Alice Guy nasceu em 01 de julho de 1873 na França; na sua infância morou por um período no Chile, era filha de um vendedor de livros que ao perder tudo na América do Sul retorna com sua família para França. Aos 18 anos, Alice já havia perdido seu pai e seu irmão, restava-lhe a mãe e irmã. Ela conta que na década de 1950 um amigo, que foi seu primeiro amor, tinha 75 anos e chegou a pedi-la em casamento; lhe indicou fazer um curso de datilografia, e, após três anos, ele indica Alice para uma vaga na *Société de Photographie France*.

Estamos em 1894. Ela foi atendida por Léon Gaumont, que ainda não tinha se tornado dono da companhia; Gaumont era nove anos mais velho que Alice, ela estava com 21 anos, e a partir deste dia se tornou secretária nesta companhia. (BLACHÉ, 1986)

Guy conta na sua autobiografia que, como secretária da produtora Gaumont, esteve presente em duas apresentações feitas pelos irmãos Lumière, tanto em 22 de março de 1895 como em 28 de dezembro de 1895 e que, ao sair da primeira apresentação do cinematógrafo dos Lumière, já havia percebido a importância daquela invenção chamada Cinema. “Pensei que alguém poderia fazer melhor do que esses filmes de demonstração. Reunindo coragem, timidamente propus a Gaumont que eu pudesse escrever uma ou duas pequenas cenas para alguns amigos atuarem nelas” (BLACHÉ, 1986, p. 26). A proposta foi aceita.

Com a filmagem de *“La Fée aux choux”* Alice iniciou um olhar narrativo, trazendo os conhecimentos que adquirira no teatro e na literatura para a tela. Em 1902, *“La Fée aux choux”* foi refilmado como *“Sage-Femme de Première Classe”*; não tivemos acesso ao filme todo, pois não foram bem conservados, porém, nos fragmentos que restam, podemos compreender a evolução da narrativa iniciada em 1896. Alice conta que neste filme, somente um bebê era real, todos os outros eram bonecas e que a mãe do bebê estava muito aflita durante as filmagens. Sem saber, Alice acaba por criar o que viria ser o cinema de ficção e com isso também os cargos de direção, produção e roteirista. (MCMAHAN, 2002)

Os créditos comumente concedidos a D. W. Griffith (e tornados de gênero e de paternidade) como o “pai da narrativa cinematográfica ficcional” deveriam ser, no mínimo, divididos com a cineasta Alice

Guy Blaché (1873-1968). Ela é pioneiríssima e a “mãe” da história do cinema de ficção, tendo dirigido e estrelado o que poderia ser considerada a primeira dessas obras de narrativa ficcional, um curta de um minuto “*La Fée aux Choux*” (A Fada do Repolho), logo em abril de 1896, meses após a primeira apresentação pública dos curtas documentais dos irmãos Lumière. (MACHADO, 2018, p.6)

A diretora francesa, que recebeu diversos prêmios em sua carreira, produziu e dirigiu mais de 1250 filmes, grande parte deles em estúdio próprio, mantido por ela e seu marido nos EUA. Guy foi reconhecida em festivais e teve sua autobiografia publicada 8 anos após sua morte. Apesar disso, sua trajetória raramente é incluída nas bibliografias e nos cursos universitários de cinema. No documentário *The Lost Garden* (LOST, 1995), descobrimos que Guy também procurou diversos escritores e teóricos do cinema para pedir a inclusão de seu nome na história do cinema. Sadoul, a quem a diretora já havia pedido retratação, até cita seu nome, mas como mera secretária e atribuindo a um dos assistentes de Alice a autoria de alguns de seus filmes.

Para tentar descobrir se a ausência do nome de Guy era um fato isolado ou algo recorrente no território nacional, elaborei um formulário de pesquisa sobre a História do Cinema e postei em diversos grupos dentro do Facebook. Obtive 118 respostas e ao tratar as informações coletadas, cheguei às bibliografias utilizadas em diversos cursos de cinema, sendo a maioria do território nacional e, com menor número, informações bibliográficas utilizadas em universidades internacionais. O período de curso citado foi entre os anos de 1993 a 2018 e contempla cursos de universidades federais, estaduais e particulares, como por exemplo, as Federais de Pernambuco, do Paraná e Fluminense. Ao constatar que a grande maioria dos livros produzidos sobre Alice Guy surge a partir de seu livro de memórias, escrito em 1976 em francês e traduzido em 1986 para o inglês, pensamos que essa amostragem é bastante consistente para discutirmos o silêncio enquanto ausência da referência ou menção; omissão, quanto ao nome de Guy nas bibliografias utilizadas dentro dos cursos acadêmicos por esse período de tempo e nas universidades citadas.

Iniciamos a análise dos resultados deste formulário de pesquisa pela pergunta em que foi pedido que as pessoas informassem as bibliografias utilizadas nas matérias de Cinema mundial e Direção dos cursos que participaram. Nossa atenção se inicia pela única citação feita a Georges Sadoul, visto que o mesmo é citado diretamente por Guy em sua autobiografia, onde ela fala que mandou uma carta para Sadoul pedindo para incluir seu nome em seu livro “*Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours*”, de 1949, e que este respondeu dizendo que iria incluir numa segunda edição. No caso de Sadoul, vemos o silêncio para com Alice Guy como o estado de impossibilitar que a diretora deixasse um registro de sua história e o significado que isso acarretaria na história do cinema mundial. A falta de referência e, por consequência, a omissão de Sadoul ficam ainda mais evidentes quando o mesmo, tendo a oportunidade de corrigir a omissão flagrada por Guy, publica menos de um parágrafo. Nesta citação, ele fala de Guy como secretária, depois como responsável pela encenação, mas não faz nenhuma alusão direta a ela como diretora ou chefe de estúdio, fatos esses constatados na bibliografia que utilizamos nesta pesquisa.

O livro mais citado nesta questão do formulário, foi o de Fernando Mascarello, “História do Cinema Mundial”, citado 37 vezes. Se analisarmos seu primeiro capítulo “O primeiro cinema”, escrito por Flávia Cesarino Costa em 2006, veremos que ela cita somente a empresa do Gaumont enquanto uma concorrente francesa da Pathé, tendo como seu diretor mais importante Louis Feuillade, o qual atuou no seu início de carreira como assistente de Alice Guy. Seguimos a análise para a citação do livro “O primeiro cinema” de Flávia Cesarino Costa de 1995, apontado duas vezes na pesquisa, e ao analisar o livro, constatamos que também não há nenhuma citação a Guy, aos filmes, aos estúdios ou ao próprio Gaumont. Devemos lembrar que esta autora é uma das referências nacionais sobre o primeiro cinema. A omissão de tão renomada teórica como Flávia quanto a Guy, foi revista no capítulo “As ruidosas mulheres do cinema silencioso”, que faz parte do livro “Mulheres de Cinema”, organizado por Karla Holanda e lançado em 2019. Neste capítulo, Cesarino fala de diversas mulheres deste primeiro cinema e lá podemos ter acesso a informações sobre Guy, quase todas também referenciadas nesta pesquisa; podemos com isso constatar que, em todas as respostas do formulário de pesquisa, não aparece o nome de Alice Guy nas bibliografias dos cursos acadêmicos.

Tabela 1- Autores citados na pesquisa quanto a bibliografia citada

Tabela 1. Autores citados na bibliografia	Qual é a sua cor ou raça/etnia?						Total geral
	Amarela	Branca	Indígena	Negra	Nenhuma	Parda	
André Bazin entre outros cita Agnes Vardá como referência estudada durante o curso.		3		1			4
Faia de recordar de serem citados somente autores homens brancos		2		1		1	3
Georges Sadoul entre outros						1	1
História do Cinema Mundial, org Fernando Mascarello capítulo 1 Primeiro Cinema Flávia Cesarino Costa	3	21		3	2	8	37
Ismail Xavier entre outros		4		2		3	9
Não há referências citadas outros autores	2	35	1	3	3	5	48
Primeiro Cinema - Flávia Cesarino		3	1	2	1	4	11
Serguei Eisenstein		2		1			2
Serguei Eisenstein		1		1			2
<b>Total geral</b>	<b>5</b>	<b>71</b>	<b>1</b>	<b>13</b>	<b>6</b>	<b>22</b>	<b>118</b>

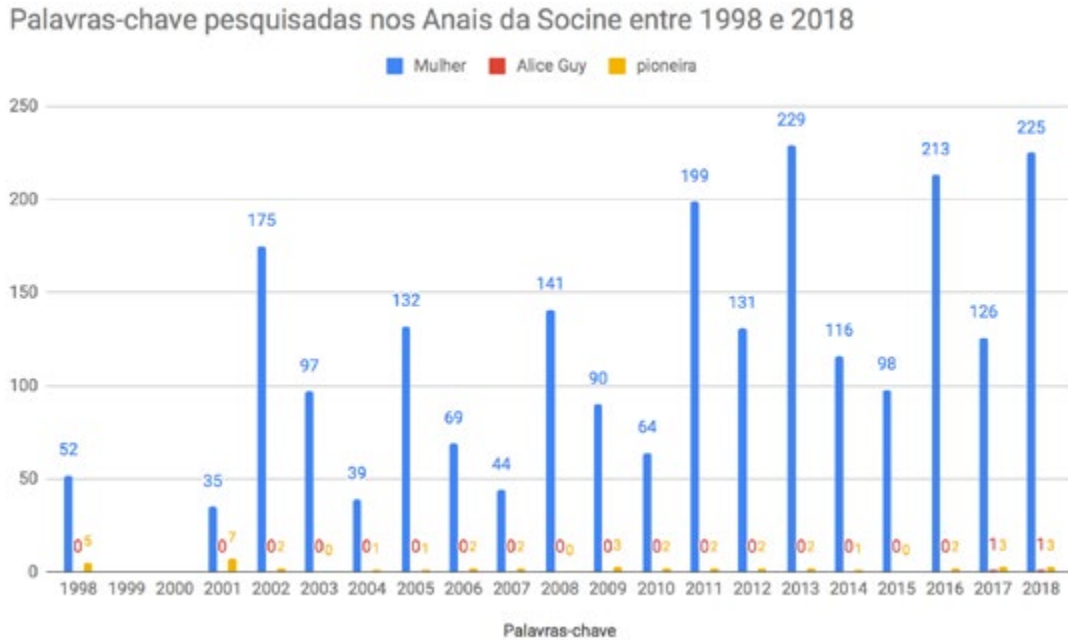
Fonte: Criação para a dissertação

Também realizamos um levantamento nos Anais dos encontros da Sociedade Brasileira de Cinema (SOCINE) entre os anos 1998 e 2018, e dos 1505 trabalhos apresentados, 815 foram apresentados por homens e 690 por mulheres, demonstrando que ainda hoje perdura a dificuldade da mulher em ocupar os espaços públicos.

Analisamos as seguintes palavras-chave: Mulher, Alice Guy, Historiografia, História do cinema mundial e Pioneira. Constatamos que a palavra Mulher foi citada 2275 vezes ao longo dos anos, mas quando verificamos a forma como essa palavra foi utilizada, concluímos que, na grande maioria das vezes, refere-se a uma mulher que não tem nome, e que são raras as vezes em que é citada enquanto a representação da mulher dentro da narrativa. A palavra Alice Guy foi citada somente duas vezes, uma no ano de 2017 e outra no ano de 2018; ambas as citações utilizam a Guy como uma referência do primeiro cinema, porém não passa de um parágrafo o desenvolvimento da história dessa personalidade da História do Cinema Mun-

dial. A palavra Pioneira aparece por 40 vezes, em sua grande maioria como substantivo, e somente duas vezes aparece se referindo a uma mulher pioneira: em 2008, falando de Maya Deren, como pioneira do vídeo Dança; e a outra em 2009, se referindo à Gilda de Abreu, com relação ao cinema brasileiro.

Gráfico 2- Palavras-chave pesquisadas



Fonte: Criação para a dissertação.

A História do cinema mundial aparece por 29 vezes, em sua maioria, como uma referência citando o livro de Fernando Mascarello. A palavra Historiografia é citada 128 vezes, porém nenhuma delas tratando da história do cinema mundial, e falando da historiografia de um gênero específico, ou, por exemplo, historiografia do cinema brasileiro, do cinema latino americano, entre outros.

Ao analisar esses dados, podemos constatar que o silêncio diante de Alice Guy dentro das universidades, tem uma relação causal com esse fato e é um reflexo da falta de discussão desse tema por parte do maior evento no país ligado à pesquisa dedicada ao cinema, por parte da SOCINE e seus pesquisadores. Visto que a história da diretora tem sido citada e recontada ao redor do mundo desde 1976, isso demonstra um dos motivos do silenciamento de Guy dentro dos cursos acadêmicos: é difícil incluir as bibliografias dentro das grades dos cursos, se o tema não tem sido tratado pelos pesquisadores.

Consultamos a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e conseguimos localizar três documentos que citam Alice Guy, no Jornal Correio Paulistano, nos anos de 1957, 1958 e 1959. Ter a possibilidade de encontrar alguém falando de Guy no Brasil é incrível em se tratando de ser anterior a sua morte em 1968, portanto, demonstrando, mais uma vez, a importância de seu trabalho para os amantes da sétima arte.

## A PRIMEIRA MULHER ENCENADORA DO MUNDO

Qual foi a primeira mulher encenadora do mundo?

Isto é, a primeira mulher que tenha sentido o encanto do Cinema a ponto de achar que não poderia haver para ela carreira mais bonita do que de compor imagens animadas, capazes de constituir um espetáculo. Eis aí uma pergunta que não poderia ser respondida, sem dúvida alguma, por nenhum daqueles que estão a par dos mínimos fatos e gestos das jovens estrelas, das suas subidas lentas, como também por nenhum daqueles que frequentam com assiduidade as salas de projeção, e com mais fervor ainda, as sessões dos "Cines-Clubes"... E no entanto não são numerosas as mulheres que, desde 1896, colocaram o seu nome encimando uma peça de cinema. Umas vinte, no máximo.

Citemos algumas: na França, Germaine Dulac que, de 1915 a 1942, não somente produziu umas duas dúzias de filmes, entre os quais "La souriante Mme. Beudet" (1922), onde a técnica contribuiu, satisfatoriamente, para exprimir de modo estritamente cinematográfico a psicologia e os sentimentos dos personagens, e mais ainda, conduziu com uma infatigável perseverança a mais inteligente das ações em favor de um cinema melhor; na França também vemos MUSEIDORA. Gaby Sorere que levou à tela um ce-

nario da rainha Maria da Rumania: "Le Lys de la Vie", Marguerite Viel, Solange Bussal, Marie-Louise Iribé e duas ou tres outras que, após um ensaio bem satisfatório, resolveram renunciar; em nossos dias, Jacqueline Audry, que soube tão bem dar uma forma cinematográfica aos romances de Colette, de "Gigi" à "Mitsou"; na Alemanha, Leni Riefenstahl cujo nome está preso a estes dois filmes — apologias do regime hitleriano: "Le Triomphe de la Volonté" e "Les Jeux Olympiques" (1937), Lotte Reiniger, autor das "Aventures du Prince Ahmad" e de muitos outros filmes de mais delicada personalidade; Leontine Sagan a quem se deve "Jeune Fille en Uniforme", talvez o filme mais inteligente e mais sensível que uma mulher tenha apresentado na tela; Thea von Harbou mais encenadora do que realizadora e duas outras que fizeram curta passagem; em Hollywood, Dorothy Arzner que levou à tela a "Nana" de Emile Zola com Anna Sten, vedeta importada da Rússia, Lois Weber, Ruth Baldwin, Cleo Madison, Wanda Tuschek; na Rússia, Olga Preobrajenskaya que com "Le Village du Pêche", deu ao muito jovem cinema soviético uma de suas obras mais significativas e mais emocionantes (1927)... São elas vinte? ou vinte e cinco? Que importa; que elas sejam dez ou cem, qual foi a primeira?

A primeira chama-se Alice Guy-BLACHE, de nacionalidade francesa; fez seu primeiro filme vinte anos antes de Germaine DULAC; precisamente em 1896, durante a primavera. E os seus começos constituem uma das mais belas histórias que o cinema, prodígio delas, possa oferecer a seus amigos.

Naquele tempo, o cinema — que era apenas o cinematográfico — estava, por assim dizer, ainda no berço, e esse berço era a pequena sala do "Grand Café", onde, graças aos irmãos Louis e Auguste LUMIERE, ele havia feito sua entrada na vida parisiense em 28 de Dezembro de 1895. Nessa data Alice GUY, que era muito jovem, trabalhava como secretária de um construtor de aparelhos fotográficos, Léon GAUMONT que, por sua vez, se interessava pelo problema da gravação e da reprodução do movimento, tendo mesmo fabricado um aparelho — "o Cronofotograf" — graças ao qual ele registrava umas "vistas" que muito se assemelhavam com as que seus amigos LUMIERE projetavam sobre a tela do "Grand Café"; chegada de um trem, parada militar... Era muito interessante... Alice GUY não discordava, embora lhe parecesse que podia se fazer mais alguma coisa. Pediu então ao

seu patrão a autorização para registrar pequenos sainetes, imaginados por ele, e dos quais, com algumas amigas, seria a interprete.

— "Por que, não, se isto lhe diverte?" Concordou Léon Gaumont. "Com a condição, porém, que o seu trabalho de secretária não venha a sofrer!"

E foi assim que, ao mesmo tempo em que Georges Méliès dava, ele também, as suas primeiras voltas de manivela, Alice Guy "virou" o seu primeiro filme, em um terreno vasto de La Villette, perto das usinas da Casa Gaumont, com duas amiguinhas, diante de um lençol branco, do qual um pintor-lequeiro da vizinhança havia feito um cenário. Título: "La Fée aux Choux".

Esse pequeno divertimento, ingenuo, agradou a Léon Gaumont. E tão satisfeito ficou, que ele mesmo autorizou a sua secretária a continuar. E a secretária continua, abandonando pouco a pouco o seu trabalho para "virar" novas fitas, cada vez menos ingenuas, cada vez mais importantes, não mais num terreno vasto, mas sim num imenso estúdio equipado eletricamente. Era ao mesmo tempo encenadora e realizadora, tendo os seus decoradores, seus regentes, seus assistentes, colocando o pé no estribo, por assim dizer em alguns homens

que iriam se fazer um nome na novel arte! A começar por Louis Feuillade, o futuro pai de "Judex" e de "Fantomas". Denas e dezenas de filmes, entre os quais uma "Passion du Christ", uma "Esmeralda" (Notre Dame de Paris), uma "Asléienne". E isto durou até 1907.

Tendo então se casado, Alice Guy seguiu seu marido a Nova York, o qual ia representar os "Etablissements Gaumont" naquela cidade, e lá, pôs-se novamente à obra, fundando uma casa de produção, a "La Solax-Films", onde em 15 anos, encenadora, realizadora e diretora artística, quando empregava encenadores americanos, produziu perto de 200 filmes interpretados pelas "estrelas" mais populares, e que eram distribuídos pela "Metro", e outras firmas de renome.

Hoje, Alice Guy-Blaché está com 84 anos. Sempre muito viva, os olhos brilhando de inteligência e de malícia sob os cabelos brancos, ela evoca com bom humor as recordações infinitamente pitorescas que lhe deixaram aqueles tempos heróicos, em que, após ter dado à luz a "La Fée aux Choux", ela retirava nos estúdios de La Villette nos dias de Fort-Lee (Nova Jersey...). As recordações da primeira mulher encenadora do mundo! — (DE HENRI JEANNERET)



## Max Linder no Festival do Cinema Francês

A equipe da Cinemateca Brasileira está iniciando a elaboração do Programa retrospectivo do Festival "Historia do Cinema Francês", a ser iniciado dia 28, no pavilhão da V Bial.

A orientação que vem sendo seguida pela Cinemateca é a de possibilitar ao publico uma visão da tecnica e do estilo cinematografico francês em seus 64 anos de existencia. Para isso, o programa seguirá o mais possível uma ordem cronologica. E nesta ordem aqui estão alguns dos filmes que constarão do programa: 1895 a 1900 — As primeiras filmagens dos Lumiere; 1902 — "Le voyage dans la Lune", de Melies; 1906 — "Le Violon", de Alice Guy, colorido; 1908 — "L'Assassinat du Duc de Guise", de Calmette; 1911 — "Notre Dame de Paris", de Capellani; 1914 — "Max Veut Grandir", com Max Linder; 1922 — "Craïnquebille", de Jacques Feyder; 1923 — "Le Ballet Mecanique", de Fernand Leger; 1924 — "Feu Mathias Pascal", de Marcel L'Herbier; 1926 — "Nana", de Jean Renoir; 1928 — "La Chute de la Maison Usher", de Epstein; 1930 — "L'Age d'Or" de Luis Bunuel; 1931 — "Vampyr", de Dreyer; 1932 — "La Chienne", de Jean Renoir; 1934 — "L'Atalante", de Jean Vigo; 1935 — "La Kermesse Heroique", de Feyder; 1938 — "Quais des Brumes", de Carné; 1942 — "Les Visiteurs du Soir", de Carné; 1944 — "Le Courbeau", de Clouzot; 1944 — "Les Enfants du Paradis", de Carné (versão inte-

gral); 1947 — "Le Tempestaire", de Epstein; 1951 — "Les Vacances de Monsieur Hulot", de Jacques Tati; 1956 — "Les Grandes Manoeuvres", de René Clair;



**MAX LINDER**, um dos maiores comediantes do cinema mudo, será localizado na Retrospectiva da "Historia do Cinema Francês" a ter início ainda este mês nesta Capital

"Les Mauvaises Recontres", de Astruc

Por essa exemplificação podemos avaliar a extraordinaria importancia dessa manifestação, que deverá explicar o vigor e a importancia do cinema francês no panorama mundial.

Fonte: Hemeroteca Digital

De acordo com a fala de McMahan no documentário Be Natural, os acadêmicos se interessaram por Alice Guy-Blaché desde o início e a convidaram para dar palestras. "Tendo sido a única cineasta mulher do mundo por 17 anos, ela era uma espécie de curiosidade". (BE, 2018). Mesmo tendo toda essa vasta produção, seu nome não consta na bibliografia oficial dos cursos superiores, segundo os participantes da pesquisa de Cinema. Desde a Universidade, notamos uma não democratização do saber, com o acesso à diretora como algo só discutido em esferas de conhecimento específico; o silêncio em torno das realizações

femininas na história tem raízes profundas e arraigadas. “Mas não podemos construir sobre o trabalho que as mulheres antes de nós fizeram, a menos que conheçamos seu trabalho” (MCMAHAN, 2002, p. 245).

Esta apresentação buscou trazer os possíveis motivos para o silenciamento de Guy nos cursos acadêmicos de cinema bem como a ausência de uma discussão mais expressiva pela SOCINE, no intuito de colaborar com a reflexão sobre a importância deste tema, dessa mulher e com isso incentivar mais pessoas a se aprofundarem sobre os motivos que levam aos apagamentos sistemáticos das mulheres. Se é possível não se falar de Alice Guy, o que esperar de citação sobre o trabalho das mulheres negras?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BE Natural: The Untold History of Alice Guy Blaché. Direção de Pamela B Green. Provo: Wildwood Enterprises, 2018. (103 min). Disponível em: iTunes. Acesso em 27 abr. 2021. BLACHÉ, A. G. *The Memoirs of Alice Guy Blaché*. Tradução: Roberta e Simone Blachè. 2. ed. Maryland: The Scarecrow Press Inc, 1986. Disponível em: Kobo Books. Acesso em 27 abr. 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *Cinema Rádio TV e Discos: Max Linder no Festival de cinema francês*. São Paulo, 10 set. 1959. Disponível em: [https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972\\_10&pesq=%22alice%20guy%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=50283](https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_10&pesq=%22alice%20guy%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=50283). Acesso em: 27 abr. 2021.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *Correio Paulistano: A Primeira Mulher encenadora do Mundo*. São Paulo, 28 abr. 1957. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=764302&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=3988>. Acesso em: 27 abr. 2021.

LOPES FERNANDES, A. *Um processo de exploração e descoberta: Do Cinema de Alice Guy à Plataforma de Amanda Lopes Fernandes*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2020.

MACHADO, S. de S. Uma Outra História: a “esquecida” nação do Cinema das Mulheres. *História Revista*, Brasília, v. 23, n. 1, p. 4-27, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/historia/article/view/51438>. Acesso em: 25 out. 2021.

MCMAHAN, A. *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema*. Londres/Nova York: Bloomsbury, 2002.

PERROT, M. *As mulheres ou os silêncios na história*. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005. *The LOST Garden: The life and cinema of Alice Guy Blaché (Le jardin oublié: La vie et l'oeuvre d'Alice Guy-Blaché)*. Direção de Marquise Lepage. Montreal: National Film Board of Canada (NFB), 1995. (52 min., 57 seg.). Disponível em: Acesso em 27 abr. 2021.

# “‘Fiel e verdadeira’? Adaptação literária num filme de Margarida Gil”

“True and faithful? Literary adaptation  
in a film by Margarida Gil”

Ana Isabel Soares

**Resumo:** No filme *Relação Fiel e Verdadeira* (Margarida Gil, 1987), adapta-se um relato autobiográfico, da autoria de uma monja do século XVII. O filme é uma transposição entre meios de expressão, que abre a narrativa seiscentista para uma leitura do século XX, com a intenção de denunciar como se perpetuam as relações de desequilíbrio e violência, e a submissão de indivíduos por seus semelhantes. O trabalho visual, assim como a seleção da banda musical, ajuda a reforçar a presentificação e a denúncia.

**Abstract:** The film *True and Faithful* (Margarida Gil, 1987) adapts an autobiographical account by a 17th-century nun. The film is a transposition between different means of expression, which opens the past narrative to a reading of the 20th century, with the intention of denouncing how relations of imbalance and violence are perpetuated, and the submission of individuals by their peers. The visual work, as well as the musical score selection, helps to reinforce the presentification and the denunciation.

**Palavras-chave:** Cinema português, literatura e cinema, Margarida Gil.

**Keywords:** Portuguese cinema, literature and cinema, Margarida Gil.

Em “Identificação de uma cineasta,” Augusto M. Seabra afirma que “*Relação Fiel e Verdadeira*, de que gosto muito [...] tem um estatuto curiosíssimo no cinema português. [...] Na sua recepção [sic] pública, francamente hostil, o filme foi remetido para os limbos da visibilidade” (SEABRA, 1999). *Relação Fiel e Verdadeira* (1987) foi a primeira ficção que a realizadora portuguesa Margarida Gil dirigiu para estrear em cinema. Foi produzida pela própria e por João César Monteiro, com argumento de ambos e apoio à produção da Rádio Televisão Portuguesa. Durante os anos de 1979-93, afirma Paulo Cunha, “a RTP tornou-se num importante coprodutor de cinema português, associando-se a diversos projetos ou efetuando diversas encomendas.” (CUNHA, 2013, p. 186) Entre os vários projetos ali referidos, encontrava-se a obra de Margarida Gil, *Relação Fiel e Verdadeira* – de que muito recentemente se fez nova cópia, numa louvável obra de restauro do Arquivo Nacional da Imagem em Movimento, que assim ajuda a contrariar a veracidade da afirmação de Seabra, acima citada.

O filme adapta a autobiografia da religiosa Antónia Margarida Castelo Branco, redigida depois de uma vida secular de maus tratos conjugais, e já enquanto Soror Clara do Santíssimo Sacramento. Margarida Gil elaborou a adaptação a partir desse texto autobiográfico e,

juntamente com Luiza Neto Jorge, trabalhou o “fiel e verdadeiro” relato da vida de Antónia Margarida antes da sua passagem à existência monástica, nomeadamente durante os oito anos em que foi casada com um aristocrata falido, Brás Teles de Meneses e Faro. Nesse verdadeiro depoimento de vida conta-se como, durante aqueles anos, a narradora sofreu todo o tipo de violência conjugal, que a fez recolher-se no mosteiro de Santos, em Lisboa, e entrar no noviciado no Convento da Madre de Deus de Xabregas, em março de 1679.

Pouco mais de três séculos depois (em 1983), preparava-se em Portugal a edição daquele manuscrito autobiográfico do século XVII. Foi então que Margarida Gil, que já levava uma experiência significativa como diretora em programas na televisão pública, soube, através do periódico de crítica literária, *Jornal de Letras*, de uma referência àquela obra, de título *Fiel e verdadeira relação que dá dos socessos de sua vida a creatura mais ingrata a seu Criador por obediencia de seus padres espirituaes e novamente tornada a escrever por hum socesso na era de 1685 annos*. Impressionada com a história da vida de Antónia Margarida, a realizadora decidiu filmá-la e descrever em cinema a difícil convivência com o algoz que a autora tivera por marido.

O propósito do relato original, claramente expresso no título, respeitava um hábito literário da época (um tempo em que as narrativas em prosa eram ainda, sobretudo relacionadas com a descrição de eventos reais ou históricos): sublinhar de modo inequívoco a veracidade do que se escrevia, sublinhando o carácter “fiel” da narração no que dizia respeito aos acontecimentos relatados. Na adaptação para cinema, ao alterar o título e deslocar o substantivo para antes dos dois qualificativos no nome que deu ao seu filme, a cineasta Margarida Gil não está apenas a criar uma sintaxe mais próxima do tempo da sua própria atualidade — ela coloca o peso interpretativo mais sobre o substantivo *relação* do que sobre o carácter verídico do relato; este, por assim dizer, estará, à partida, assegurado pelo manuscrito que se adapta; além do mais, a proximidade com a ficção não parece colocar qualquer óbice à interpretação da gravidade do depoimento de uma mulher (note-se ainda que o registo fílmico não se faz na primeira pessoa, como o literário). Porém, o que a realizadora também consegue com esse gesto aparentemente mínimo de deslocação vocabular é evidenciar uma duplicidade semântica inexistente no texto original: não é apenas o relato (a “relação que dá [...] a criatura,” no original, tem esse sentido inequívoco), sinónimo direto de *relação*, que é fiel e verdadeiro (fidelidade e veracidade que, numa leitura irónica, denotam o anacronismo em que tantas mulheres ainda vivem no século XX): também a relação entre as duas personagens principais, por mais crua que se mostre, deveria ser tomada como verdadeira e fiel — aquilo que tanto o discurso da monja quanto o filme de Gil denunciavam que não é. Portanto, na escolha do título do filme, pode entrever-se um olhar crítico da realizadora, a distanciação do modo autobiográfico (e a consequente abertura à aproximação ao tempo atual), acrescentado ainda de um amargo filtro irónico.

A transposição para cinema do manuscrito da religiosa de Xabregas passou pela opção de cingir aos dias prévios à escrita da biografia a narrativa filmográfica (reduziu-se, assim, a quantidade de excertos reproduzidos diretamente do texto e ampliaram-se as possibilidades de adaptação entre meios e tempos narrativos diferentes). Essa transposição

implicou ainda deslocar a ação do século XVII para o Portugal do pós-revolução no último quartel do século XX: o pai da protagonista quis que Antónia estudasse num convento em pequena, por “aquilo do 25 de Abril”. Naquele momento de passagem da ditadura para a democracia, encontrou Margarida Gil vivos vestígios do mesmo mundo de desigualdades de género e de iniquidades a que se reportava o antigo texto seiscentista de Soror Clara. Nesse passo, é óbvio o intuito de denunciar um estado de coisas, que — assim se revela pelo recurso a um texto tão distante no tempo — demoram demasiado tempo a desaparecer, mantendo-se apesar de todas as evoluções ideológicas, sociais e políticas. Esta denúncia revela um dos traços mais persistentes da obra de Margarida Gil: a sua atenção aos abusos que sofrem aqueles que, na sociedade, são forçados a ocupar os espaços menos favoráveis. As mulheres constituem parte substancial desse conjunto e, por isso, são tantas vezes objeto do olhar crítico de Gil. No seu estudo sobre *A Mulher-Cineasta*, Ana Catarina Pereira identifica neste filme de Margarida Gil “algumas das preocupações feministas da realizadora” (PEREIRA, 2016, p. 188). Em *Relação Fiel e Verdadeira*, a inspiração é uma mulher injustiçada pela sua situação individual e pelo contexto social da sua época, assim como tópicos femininos ao longo da história: a expulsão para fora da família como meio de sobrevivência económica, a vida religiosa como única alternativa ao casamento, para que se concretize a aceitação social — que, quer num quer no outro caso, passa por uma anulação de si, nomeadamente através da perda ou da mudança de nome.

O filme revela uma espécie de sedução do feminino, a que não são alheios outros momentos na obra da realizadora: as suas primeiras obras documentais em televisão tinham por protagonistas as criadas de servir em Lisboa (*Para todo o serviço*, RTP, 1975), ou as mulheres para quem foi constituída uma clínica nos arredores da capital portuguesa (*Clínica Comunal Popular de Cova da Piedade*, RTP, 1975). Em *Relação Fiel e Verdadeira*, o olhar de Gil centra-se predominantemente na mulher, consubstanciada na imagem da atriz principal, Catarina Alves Costa: a câmara pode entregar-se ao fascínio pela figura marcadamente feminina da protagonista Antónia, uma vez que o tempo da ação decorre completamente no período anterior ao da entrada no convento e da consequente supressão desses sinais identitários (a adaptação operada por Margarida Gil mantém-se aqui próxima do texto original). A centralidade da personagem feminina é mais evidenciada ainda através da complexificação da figura de Brás — o marido abusivo: no filme, muito mais do que no texto da monja, ele aparece como personagem múltiplice, não apenas como origem do mal que atinge Antónia, mas como figura cuja perturbação se projeta sobre ele próprio. É nessa complexidade que Brás se apresenta: vejam-se as suas constantes e súbitas mudanças de atitude e de humor, mais consentâneas com um herói romântico; ou o conflito interior em que vive e que o espectador só a espaços vislumbra, tudo consubstanciado enquanto veículo para a derradeira decisão do internamento de Antónia no convento. Veja-se, ainda, o modo como a exacerbação do papel maternal (de que Antónia foi forçada a abdicar, com a morte do filho, e que, consumada a união com Deus, terá de definitivamente abandonar) torna evidente o paradoxal lugar frágil daquele marido violento e por si mesmo violentado: no final do filme, usando do mesmo gesto com que antes acalentara num abraço inútil o filho moribundo, a protagonista embala e empurra para a simbólica morte do nevoeiro a barca fatal do homem adormecido,

em direção a uma espécie de sono eterno. Enquanto noiva de Deus, ela poderá zelar pela alma do filho — o modo paralelo como acolhe em seus braços cada um deles faz supor que, da mesma maneira, zelará pela alma do marido desviado e terrenamente incorrigível.

Na preparação de *Relação Fiel e Verdadeira*, para lá do trabalho desenvolvido com a “assistente literária” (Luiza Neto Jorge), acima de tudo na seleção de passagens do manuscrito, tem particular relevância a potencialidade plástica que a experiência televisiva aguçara na realizadora. A plasticidade torna-se evidente, por exemplo, na filmagem dos espaços interiores e no recurso às vozes *off* como elementos de ligação entre cenas ou de coesão espacial: são ilustrativos disto mesmo o diálogo entre duas criadas, que contextualiza a ação, numa das cenas iniciais do filme; ou, pouco depois, o momento em que uma delas, no quarto de Antónia, se vê ao espelho a experimentar a roupa da “menina” e, em seguida, esta entra e se despe para ser lavada pela primeira. Toda uma domesticidade se adensa, feita de vozes cúmplices (de que, paradoxalmente ou não, Antónia de algum modo se exclui, quando a criada lhe diz que “a menina” é a única da casa que não sabe que vai casar), para sublinhar a iminente perda do lar familiar. Este aspecto de exploração significativa do espaço numa obra de adaptação literária pode relacionar-se com o modo como Manoel de Oliveira mostrou a interioridade do espaço doméstico, por exemplo, na sua “tetralogia dos amores frustrados” (expressão do próprio Oliveira), conjunto de longas metragens adaptadas de obras da literatura, realizadas entre 1971 e 1981: *O Passado e o Presente*, *Benilde ou a Virgem Mãe*, *Amor de Perdição* e *Francisca*. Em momentos relevantes desses filmes, a câmara “passeia” pelos interiores, em travellings que ora revelam, ora deixam ocultas as personagens, mesmo quando os diálogos continuam a ouvir-se em *off*. A representação da família e das relações amorosas não se faz sem esta aproximação íntima aos lugares domésticos, por regra através da deslocação da câmara como olhar externo e curioso — mas com o poder de revelar aquilo que a sociedade, do lado de fora, não poderia conhecer. Vários anos depois, em *Paixão*, a denúncia dos maus tratos, aqui isolada a partir do relato de Soror Clara, reaparecerá tratada com um recurso ainda mais explícito a esta exploração dos espaços domésticos, quase exclusivamente interiores.

A abordagem ao texto original (século XVII), como ficou dito, transpõe-no para uma atualidade que é, de algum modo, anacrónica — não só por se situar trezentos anos depois do momento da escrita. Apesar de elementos da contemporaneidade (automóveis, autorrádios, referências à revolução de Abril), o ambiente conservador das antigas famílias durieneses assinala o sobrevivo retrógrado de atitudes machistas e a distância em relação àquilo que, apesar de tudo, se sentia ser necessário despontar no Portugal do final dos anos 70 do século XX. Talvez a realizadora e a assistente literária se tivessem apercebido da correspondência do relato da monja com alguns cenários descritos por nos romances de Agustina Bessa-Luís, localizados em tempos que parecem deslocados de uma perceção da realidade que passa pela ideia de avanço social e de eliminação de desigualdades — a narrativa literária vive num *continuum* que, à maneira da memória humana, o cinema consegue corporizar.

Neste primeiro filme de Margarida Gil para cinema, outros elementos confluem de maneira constitutiva para uma espécie de comentário da realizadora sobre o tema filmado e merece referência a música selecionada. Tal como em outras obras da realizadora, a banda musical é sempre objeto de grande cuidado, com José Alberto Gil a criar a música original do filme. No que toca à quase atemporalidade que liga épocas diferentes, veja-se o modo como se pontua a passagem pós-casamento antes da reentrada do casal na casa: a paisagem em volta surge na tela em plano aberto, enquanto, do rádio do automóvel onde estão Antónia Margarida e Brás, a voz de Leonard Cohen canta versos de “Last Year’s Man”: “The wilderness is gathering all its children back again” (“o lugar selvagem reúne de novo seus filhos”). É como se o presente se remetesse a um passado “selvagem” (em que as mulheres estavam sujeitas aos ditames sociais), mas este regressasse, com os seus “filhos selvagens,” homens de anos pretéritos que podem também ser as submissas mulheres de três séculos atrás, refletidas nas de hoje.

O trabalho de adaptação neste filme de Margarida Gil passa acima de tudo por uma transposição que abre a narrativa seiscentista ao tempo presente, para demonstrar e denunciar o perpetuar de relações de desequilíbrio e violência, e a submissão de indivíduos por seus semelhantes que deveriam ser iguais. O trabalho visual, mesmo a nível plástico, assim como a seleção da banda musical, ajuda a reforçar esta presentificação e esta denúncia.

## Referências bibliográficas

CUNHA, P. “Genealogias, filiações e afinidades no cinema português: Do Novo Cinema ao cinema português contemporâneo,” in Lopes, Frederico e Pereira, Ana Catarina (eds.) Filmes Falados, UBI: LabCom, 2013, pp. 177-190.

DIAS, V. S. “Imagens de Mulheres em Margarida Gil e Teresa Villaverde” in Mendes, João Maria (org.), Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo, UAlg/ESTC: CIAC - Centro de Investigação em Artes e Comunicação, 2010, pp. 343-348.

GIL, M. “A tentativa de anular as artes é uma moda perigosa,” Entrevista a Raquel Ramalho Lopes, RTP, 2012. ([https://www.rtp.pt/noticias/cultura/a-tentativa-de-anular-as-artes-e-uma-moda-perigosa\\_n533508](https://www.rtp.pt/noticias/cultura/a-tentativa-de-anular-as-artes-e-uma-moda-perigosa_n533508))

GIL, M. “Relato de Paixões” in Catálogo da mostra Cineastas Portuguesas 1874-1956, Lisboa: Ministério da Cultura e ICAM, 2000, pp. 204-207. ([http://videoteca.cm-lisboa.pt/fileadmin/VIDEOTECA/publicacoes/lista/cinema\\_portugues/cineastas\\_portuguesas.pdf](http://videoteca.cm-lisboa.pt/fileadmin/VIDEOTECA/publicacoes/lista/cinema_portugues/cineastas_portuguesas.pdf))

GIL, M. “Conversa com Margarida Gil: Lisboa, 20-08-2010” in Catálogo Olhadelas, s.l.: s.e., 2010, pp. 17-26.

PEREIRA, A. C. A Mulher-Cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação, UBI: LabCom, IFP Books. Coleção Ars, 2016. ([http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/201603081045-201522\\_mulhercineasta\\_acatarinapereira.pdf](http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/201603081045-201522_mulhercineasta_acatarinapereira.pdf))

SEABRA, A. M. “Identificação de uma cineasta,” Público, 20-06-1999. (<https://www.publico.pt/1999/06/20/jornal/identificacao-de-uma-cineasta-135105>)

SOARES, A. I. “Four decades on screen; The fiction films of Margarida Gil” in Liz, M. and Owen, H. (ed.), Women’s Cinema in Contemporary Portugal, Chicago: Bloomsbury, 2020, pp. 43-62.

SOARES, A. I. Margarida Gil: Quatro Décadas de Audiovisual, Famalicão: Húmus, 2021.

## Referências filmográficas

- GIL, M. (1975). Para todo o serviço. RTP. (<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/para-todo-o-servico/>)
- GIL, M. (1975). Clínica Comunal Popular da Cova da Piedade. RTP.
- GIL, M. (1987). Relação Fiel e Verdadeira. Monteiro & Gil, RTP.
- OLIVEIRA, M. de (1972). O Passado e o Presente. Manoel de Oliveira e Centro Português de Cinema.
- OLIVEIRA, M. de (1975). Benilde ou a Virgem Mãe. Centro Português de Cinema.
- OLIVEIRA, M. de (1978). Amor de Perdição. Instituto Português de Cinema.
- OLIVEIRA, M. de (1981). Francisca. V.O. Filmes.



# O Fundo Setorial do Audiovisual e o Estado da Bahia: estudo de caso<sup>26</sup>

The Audiovisual Sectorial Fund and the State of Bahia: a case study

André Ricardo Araujo Virgens<sup>27</sup>  
(Doutorando – UFBA)

**Resumo:** O presente trabalho, de natureza empírica, tem como objetivo discutir o impacto que o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) gerou em contextos locais, a partir de um estudo de caso sobre aportes direcionados ao estado da Bahia entre 2009 e 2020, dados estes que integram a pesquisa de doutorado do autor. Em primeiro lugar, contextualizaremos o histórico e os objetivos Fundo Setorial do Audiovisual. E, na sequência, apresentaremos o detalhamento dos dados sobre o acesso ao FSA por agentes baianos no período delimitado.

**Palavras-chave:** financiamento à cultura, fundo setorial do audiovisual, Ancine, cinema brasileiro, cinema baiano.

**Abstract:** This article aims to discuss the impact that the Audiovisual Sectorial Fund (FSA) generated in local contexts, based on a case study of the financing resources provided to the state of Bahia during the years 2009-2020. First of all, we will contextualize the history and goals of the Audiovisual Sectorial Fund. And then, we will present an analysis of access to the FSA by agents from Bahia in the defined period. These data are part of the author's doctoral research.

**Keywords:** Cultural financing, sectorial audiovisual fund, Ancine, Brazilian cinema; cultural policies.

## Introdução

O presente trabalho, de natureza empírica, tem como objetivo discutir o impacto que o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) gerou em contextos locais, tendo como referência um estudo de caso sobre investimentos realizados no estado da Bahia entre os anos de 2009 e 2020, dados estes que integram a pesquisa de doutorado do autor. Dividiremos essas reflexões em três partes: em primeiro lugar, contextualizando as principais instituições e mecanismos de financiamento ao setor audiovisual constituídos no Brasil; em segundo lugar, a partir desse contexto geral, apresentando o Fundo Setorial do Audiovisual. E, na sequência, apresentando uma série de dados que apontam o nível de acesso ao FSA por agentes econômicos baianos.

26 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CI Estratégias de produção e arranjos produtivos regionais

27 - Produtor Cultural, doutorando em Cultura e Sociedade pela UFBA e pesquisador na área de Economia da Cultura. Atualmente integra a coordenação geral do NordesteLAB. E-mail: <andre.arauj@gmail.com>.

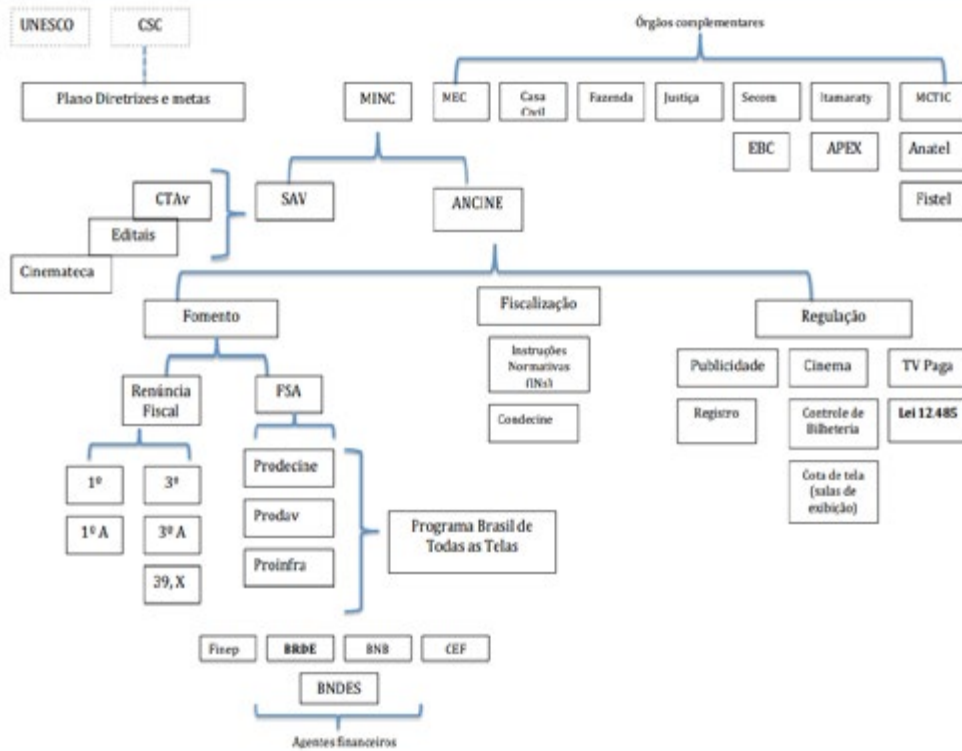
Para realização desta análise, foram utilizadas duas bases de dados: a primeira é uma planilha com informações sobre projetos contratados entre 2009 e junho de 2019 pelo Fundo Setorial do Audiovisual, disponível no Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA) da Agência Nacional do Cinema (Ancine); e, a segunda, foram os relatórios de gestão do FSA, referentes aos anos de 2019 e 2020.

Assim, foram analisadas informações de 3609 projetos, aprovados nas linhas de desenvolvimento de projetos, produção, distribuição, formação e apoio a eventos. E vale reforçar que não foram analisadas as linhas de crédito emergencial lançadas durante a pandemia de Covid-19, o Programa Especial de Apoio ao Pequeno Exibidor (PEAPE), também lançado durante o período pandêmico, para apoiar a manutenção de pequenas salas de cinema; o Pró-Infra, que reúne linhas de financiamento voltados para investimento em empresas e atualização tecnológica, que serão avaliados num próximo momento; e o Programa Cinema Perto de Você, voltado para o segmento de exibição.

## **O FSA e o financiamento ao audiovisual no Brasil pós-redemocratização**

A criação do Ministério da Cultura, em 1985, é um importante marco na institucionalização das políticas públicas de cultura, quando pensamos num fortalecimento de agentes estatais responsáveis por essa área em nosso país. E, no decorrer destas últimas quatro décadas, esse desenho institucional foi sendo modificado a partir da criação e extinção de novos órgãos, impactando diretamente o segmento audiovisual. O organograma abaixo, desenvolvido pela pesquisadora Kátia Morais (2018) nos dá boas pistas sobre o desenho institucional voltado para o fomento ao setor audiovisual em âmbito federal:

Figura 01: Estrutura de fomento/ financiamento ao setor audiovisual em âmbito federal



Fonte: MORAIS (2018, p. 95)

Este arranjo ainda ilustra bem o fomento ao setor, com exceção da extinção do Ministério da Cultura em 2019, se transformando na “Secretaria Especial da Cultura”, atualmente vinculada ao Ministério do Turismo.

E, nesse contexto, tratando especificamente das instituições diretamente vinculadas com a formulação e operação de políticas para o setor audiovisual em âmbito federal, o país conta com três instituições principais: a Secretaria do Audiovisual (SAV), que possui caráter executor; a Agência Nacional de Cinema (Ancine), que possui um duplo perfil: de regulação e fomento; e o Conselho Superior de Cinema (CSC), que possui caráter formulador e fiscalizador.

Muito se discute sobre os sombreamentos e disputas que envolvem SAV e Ancine. Mas, de forma geral, há um consenso entre diferentes pesquisadores que entendem a segunda enquanto braço que dialoga mais diretamente com práticas de mercado (inclusive pelo seu caráter de agência reguladora). Enquanto a primeira teria como corpus principal as áreas de formação, preservação, e fomento à linguagens/ produtos com menor apelo comercial.

Essa questão é apontada por Marcelo Ikeda, em seu livro “Cinema Brasileiro a partir da Retomada” no qual ele apresenta a SAV como

responsável pela produção de curtas e médias-metragens, formação de mão-de-obra, difusão de filmes por meio de festivais de cinema no país, e preservação e restauração do acervo cinematográfico brasileiro. Ou seja, enquanto a Ancine passava a ser responsável pelos aspectos industriais do setor cinematográfico, com vistas a uma ocupação de mercado, a SAV complementar suas ações no que tange aspectos culturais (IKEDA, 2015).

Competências estas que foram reforçadas através do Decreto nº 4.456/02, que definiu as atribuições dos dois órgãos em relação à aprovação e acompanhamento de projetos autorizados para captação de recursos incentivados pela Lei Rouanet e pela Lei do Audiovisual. Divisão esta que, segundo Marcelo Ikeda (2015), serviu como baliza institucional para demarcar essa diferenciação de atuação, ampliando o escopo de atuação da Ancine, e diminuindo o da SAV.

Assim, fica bastante evidente a centralidade que a Agência ocupa no campo do financiamento público ao setor, tendo em vista que ela é responsável pela gestão dos principais instrumentos de financiamento ao audiovisual brasileiro: Fundo Setorial do Audiovisual e Lei do Audiovisual. E, especialmente por centralizar a arrecadação e gestão desses mecanismos, percebemos que a própria Secretaria do Audiovisual tem lançado mão de “parcerias” diretas com a Ancine na viabilização de suas ações, especialmente a partir da utilização do FSA em suas últimas chamadas públicas.

Criado como uma categoria de programação específica do já existente Fundo Nacional de Cultura a partir da Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, e regulamentado pelo Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007, o FSA é gerido pela Ancine e inaugurou uma nova etapa de financiamento à cultura no Brasil pós-redemocratização.

Até então, os mecanismos mais comuns lidavam, majoritariamente, com o financiamento a partir de isenção fiscal para investimentos via empresas privadas (leis de incentivo como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual), ou o chamado fundo perdido (investimento sem retorno financeiro, como o Fundo Nacional de Cultura). Apesar de prever outros mecanismos de funcionamento, o principal formato de financiamento do FSA é o chamado “investimento retornável” através do qual, na prática, o Fundo vira sócio do projeto e parte das receitas obtidas pela obra a partir do seu lançamento são retornados ao Fundo.

A principal fonte de receitas do FSA é a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine), instituída pela mesma Medida Provisória que criou a Ancine – MP nº 2.228-1, de 2001. Hoje, ela é dividida em três modalidades: a) Condecine Título, paga a partir de veiculação comercial de obras publicitárias ou não publicitárias em diferentes janelas de exibição; b) Condecine Teles, paga pelas empresas permissionárias e autorizadas de serviços de telecomunicações; e c) Condecine Remessa, que incide sobre a remessa ao exterior rendimentos fruto da exploração de decorrentes da exploração comercial de obras cinematográficas e videofonográficas. Nesse contexto,

como a CONDECINE é uma contribuição que tem como fato gerador a atividade audiovisual, adota-se um raciocínio de retroalimentação: quanto mais se estimular o desenvolvimento da atividade audiovisual, maior será o recolhimento do tributo, o que, por consequência, gerará uma maior receita orçamentária para o FSA (GABRIEL; DA SILVA; SÁ, 2019, p.21)

A promulgação da Lei 12.485/2011, conhecida como Lei da TV Paga, trouxe aspectos importantes relacionados com o fomento e distribuição desses recursos. Dentre alguns de seus dispositivos, estabeleceu cotas de programação brasileira independente em TV's pagas e direcionou 30% dos recursos advindos do Condecine Teles para as regiões CONNE - Centro-Oeste, Norte e Nordeste. Posteriormente, também foi criada um outro dispositivo de cota de 10% de acesso direcionada às regiões Sul, e aos estados de Minas Gerais e Espírito Santo, chamada região Fames.

O acesso aos recursos do FSA se dá a partir de chamados públicas, sejam de suporte seletivo (seleção pública aberta ao segmento em geral, com prazos e comissão de seleção específica) ou suporte automático (chamadas de fluxo contínuo, que garantiriam o acesso a recursos a partir do cumprimento de requisitos pré-estabelecidos). E, apesar de terem sido realizadas mudanças nos últimos anos, as chamadas se dividem em cinema e TV. Explicar linhas

E, por fim, vale reforçar a criação de duas estratégias para ampliação do acesso a recursos por agentes de outros centros de produção localizados para além do rixo RJ-SP. O primeiro foram os arranjos regionais, modalidade na qual a Ancine/ FSA realizava convênios com estados e municípios, e no qual há uma divisão de valores para realização de chamadas públicas<sup>28</sup>. E as chamadas direcionadas para produção de conteúdos por TV's Públicas, que constituam processos de seleção distintos entre as cinco regiões do Brasil.

Nossa hipótese é que esses dispositivos, somado com a ampliação de aportes locais, foi fundamental para a diminuição da concentração de acesso a recursos do FSA, especialmente entre 2015 e 2018. Mas a descontinuidade do FSA pela Ancine tem sido colocado em risco esses ganhos, como veremos mais adiante a partir do caso baiano.

## **Estudo de Caso: Bahia**

Antes de entrarmos numa análise específica sobre a Bahia, é importante apresentarmos dados gerais sobre o desembolso de recursos pelo FSA no período analisado. Em primeiro lugar, vamos observar, no gráfico 01, a distribuição de recursos contratados ano a ano.

28 - No caso de estados/cidades das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste, a cada R\$ 1,00 (hum real) investido pelo ente local, o FSA complementa com mais R\$ 2,00 (dois reais). Para os estados do Sul, MG e ES, essa proporção é de 1,5 para cada R\$ 1,00 local. E para RJ e SP, a proporção é de 1 para 1. Posteriormente, esse mecanismo passou a ser chamado de "coinvestimento", e tiveram esses valores foram revisados, aumentando a participação do FSA para até 3 para 1.

Gráfico 1. Valor contratado via FSA por ano (2009 a 2020)

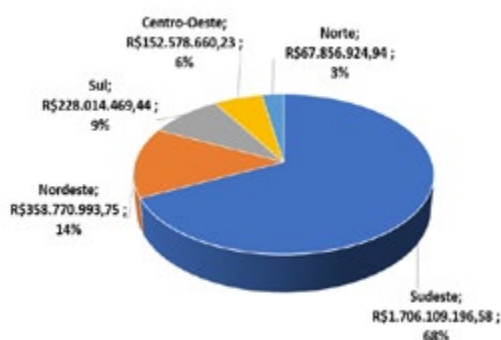


Fonte: Ancine. Produzido pelo autor

A análise deste dado torna evidente o impacto causado pela paralisação na realização de novos investimentos, a partir da suspensão da maior parte de chamadas públicas de investimento desde 2018. A pequena queda de 7,4% notada entre 2018 e 2019 se transformou numa queda brusca de 76,2% entre 2019 e 2020. E vale reforçar que a maior parte destes valores contratados em 2019 e 2020 se referiram a projetos contemplados em chamadas lançadas em 2018.

Quando analisamos a distribuição territorial, notamos a predominância da região Sudeste, concentrando cerca de 68% dos recursos. Quando somamos os percentuais das regiões Centro-Oeste, Norte e Nordeste, chamada região CONNE, notamos que a cota de 30% ainda não foi plenamente atingida, chegando a 23,05%. Por outro lado, quando somamos os percentuais direcionais às regiões Sul, e aos estados de Minas Gerais e Espírito Santo, chamada região Fames, notamos que a cota de 10% é superada, atingindo-se 12,4%.

Gráfico 02. Valor total e % distribuído por região (2009-2020)



Fonte: Ancine. Produzido pelo autor

A partir de um detalhamento desta distribuição geográfica dos recursos do FSA por unidade da federação, levando-se em consideração o estado-sede da empresa proponente dos projetos, notamos que os estados do Rio de Janeiro e São Paulo ainda possuem centralidade na distribuição dos mesmos (juntos concentrando 64,35% dos montantes contratados). E notamos o estado da Bahia ocupando a terceira posição, integrando um segundo bloco de estados que concentram entre 4 e 5% de participação cada, ao lado do Rio Grande do Sul, Pernambuco e Distrito Federal.

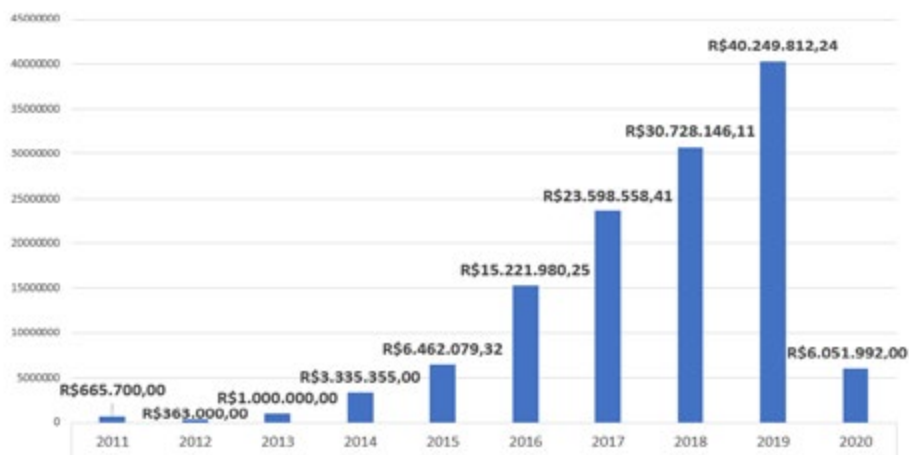
Tabela 01 - Valor total e quantidade de projetos distribuído por UF entre projetos contratados via FSA (2009-2020)

UF	VALOR (R\$)	%	QTDE DE PROJETOS	%
RJ	850.778.129,43	33,85	1033	28,62
SP	766.480.595,37	30,50	1007	27,90
BA	127.676.623,33	5,08	247	6,84
RS	119.462.865,17	4,75	218	6,04
PE	116.952.148,90	4,65	193	5,35
DF	102.043.216,44	4,06	135	3,74
MG	78.934.538,51	3,14	132	3,66
CE	67.978.789,91	2,70	118	3,27
PR	54.413.759,42	2,17	113	3,13
SC	53.787.844,85	2,14	84	2,33
GO	29.700.494,27	1,18	53	1,47
PA	29.525.243,57	1,17	48	1,33
AM	19.696.153,51	0,78	33	0,91
MA	15.016.119,24	0,60	32	0,89
PB	13.613.804,95	0,54	25	0,69
MT	10.827.779,28	0,43	25	0,69
MS	10.007.170,24	0,40	25	0,69
ES	9.915.933,27	0,39	20	0,55
TO	8.785.487,86	0,35	15	0,42
PI	8.387.281,00	0,33	12	0,33
AC	5.191.940,00	0,21	12	0,33
RN	4.753.011,76	0,19	10	0,28
AP	3.302.100,00	0,13	6	0,17
AL	2.198.558,00	0,09	6	0,17
SE	2.194.656,66	0,09	4	0,11
RO	1.356.000,00	0,05	2	0,06
RR	350.000,00	0,01	1	0,03
Total Geral	R\$ 2.513.330.244,94	100,00	3609	100,00

Fonte: Ancine. Produzida pelo autor

Assim, a partir dos dados sistematizados, concluímos que agentes baianos acessaram pouco mais de R\$ 127,5 mi, distribuídos em 247 projetos, representando um aporte médio de R\$10,6 mi por ano e de cerca de R\$517mil por projeto. Mas, quando analisamos o aporte real ano a ano, notamos que houve um crescimento mais efetivo a partir de 2014, mas foi no intervalo entre 2016-2019 que houve um acesso mais significativo a esses recursos, conforme ilustra o gráfico a seguir.

Gráfico 03. Valor acessado do FSA por agentes baianos (2009-2020)



Fonte: Ancine. Produzida pelo autor

A partir da análise das linhas de financiamento do Fundo Setorial do Audiovisual mais acessadas podemos entender melhor o processo de ampliação gradativa nesse volume de recursos a partir de 2014. Inicialmente percebemos a importância da linha de arranjos regionais, e a linha PRODAV 09, voltado para produção de conteúdos para TV's públicas por empresas sediadas na região Nordeste. Entretanto, a partir de 2017, começamos a perceber uma mudança nesse perfil. As linhas mais acessadas passaram a ser o PRODAV 01 e o PRODAV 02, linhas que lidam diretamente com a produção de conteúdo para televisão, sem intermediação de agentes locais (chamadas nacionais). Além dessas duas modalidades, também são mais acessadas as linhas Prodecine 01 e Prodecine 05, voltadas para produção de longas-metragens; e o PRODAV 06, linha de suporte automático voltada para o aporte de recursos em novos projetos a partir do desempenho comercial prévio de agentes econômicos, funcionando como uma espécie de "premiação" para os melhores desempenhos.

Essa mudança de perfil de financiamento nos faz levantar uma hipótese em que o setor local estaria desenvolvendo maior capacidade de busca de recursos externos, para além da intermediação de agentes locais. Isso porque essas duas linhas demandam a existência de contratos prévios de pré-licenciamento com canais de televisão das obras a serem produzidas, o que garantiria uma janela de exibição para as mesmas.

A seguir, apresentamos as linhas do FSA que foram mais acessadas por agentes baianos. Por conta do grande número de chamadas de investimento, selecionamos, como recorte, aquelas que tiveram aportes superiores a R\$4mi.



Tabela 02 - Linhas mais acessadas do FSA por agentes baianos (2009 a 2020)

Prodav 01	Produção de conteúdo para TV (séries e telefilmes)	36.994.134,30	41
Prodav 02	Produção de conteúdo para TV (séries e telefilmes), a partir de propostas de grades de programação apresentadas por canais	20.574.131,46	51
Arranjos Regionais	Produção de conteúdo (séries, telefilmes e longas) a partir da relação entre Ancine e entes locais	14.395.515,91	45
Prodecine 05	Produção de longas-metragens	8.729.954,00	06
Prodecine 01	Produção de longas-metragens	7.638.000,00	09
Prodav 09	Produção de conteúdo para TV's Públicas	6.798.995,00	07
Prodav 03	Desenvolvimento de projetos (Núcleos Criativos)	4.907.500,00	05
Prodav 06	Suporte financeiro automático a partir do desempenho comercial de agentes econômicos	4.867.082,76	12

*Fonte: Ancine. Produzida pelo autor*

Por outro lado, dentre as cinco linhas menos acessadas, existem três que foram chamadas pontuais lançadas pela SAV. E duas relacionadas a projetos de distribuição (Prodecine 03 e Comercialização em Cinema), o que aponta para um dos grandes nós do cinema brasileiro (e baiano): a capacidade de produção crescente, mas a baixa capacidade de distribuição desses produtos. O baixo acesso a essas linhas denota algo ainda mais relevante: a inexistência de agentes locais voltados para o segmento da distribuição, o que leva obras baianas a serem distribuídas, quase em sua integralidade, por distribuidoras sediadas no eixo RJ-SP.

Tabela 03 - Linhas menos acessadas do FSA por agentes baianos (2009 a 2020)

Linhas	Objetivo	Montante (R\$)	Projetos
SAV/MINC 07 - transmídia	Financiamento de projetos transmidiáticos, envolvendo produção de curtas de animação e games	344.670,00	01
Comercialização em Cinema	Distribuição em salas de cinema	200.000,00	01
PRODECINE 03	Distribuição em salas de cinema	200.000,00	02
SAV/MINC 09 - Desenvolvimento - obras infância	Desenvolvimento de longas ou séries de ficção ou animação	200.000,00	01
SAV/MINC 02 - Curtas	Produção de curtas metragens (ficção)	199.138,00	03

Fonte: Ancine. Produzida pelo autor

A tabela 04 traz dados relativos à distribuição desses recursos acessados por segmento produtivo. E, através dela, notamos a preponderância do segmento “produção”. Inclusive, quando somamos os três itens que estão relacionados, diretamente, com este campo (produção, complementação e produção – games), notamos uma concentração de mais de 85%. Outro segmento importante é o do desenvolvimento de projetos, mas com participação bem inferior, cerca de 8%. Por mais que não estejamos analisando linhas específicas voltadas para o segmento de exibição, esses dados apontam para uma necessidade de reflexão sobre o papel que o FSA deve possuir no atendimento aos diferentes elos produtivos (distribuição, difusão, formação etc).

Tabela 04 - Acesso ao FSA por agentes baianos por segmento (2009 a 2020)

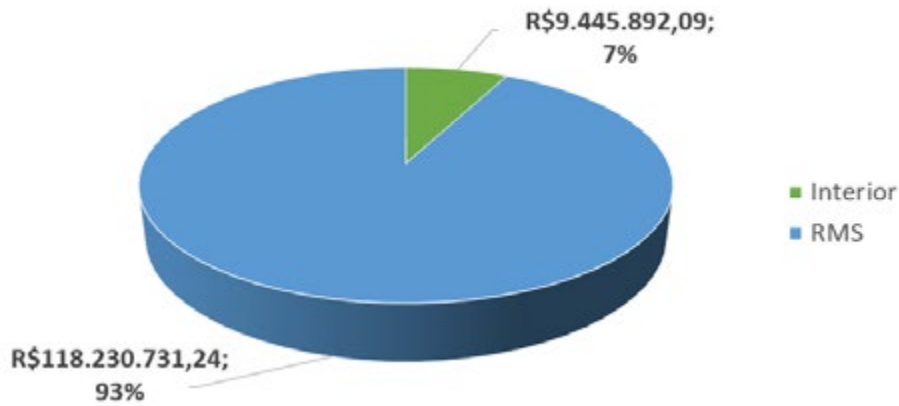
Segmento/Linhas	Montante	%
Produção	R\$105.640.250,68	82,74
Desenvolvimento	R\$10.074.138,00	7,89
SUAT (produção e desenvolvimento)	R\$6.493.019,15	5,09
Produção (Complementação)	R\$2.478.719,00	1,94
Formação	R\$1.200.000,00	0,94
Eventos	R\$894.546,50	0,70
Produção - Games	R\$495.950,00	0,39
Distribuição	R\$400.000,00	0,31
Total Geral	R\$127.676.623,33	100

Fonte: Ancine. Produzida pelo autor

Retomando a discussão territorial, quando analisamos o acesso aos recursos entre agentes de todo o estado, notamos que cerca de 93% se concentram na Região Metropolitana de Salvador (RMS), e 7% se distribuem entre cidades do interior do estado, especialmente

Vitória da Conquista e cidades do Recôncavo Baiano, apontando um possível impacto da criação de cursos de cinema nessas cidades (na UESB e na UFRB, respectivamente) e a constituição de coletivos e empresas do setor nessas regiões.

Gráfico 04. Distribuição dos recursos do FSA RMS x Interior (2009-2020)



Fonte: Ancine. Produzida pelo autor

Inclusive essa concentração na RMS se percebe, também, quando notamos os agentes baianos que acessaram mais recursos do FSA nos últimos anos. Dentre os dez principais agentes, apenas um tem sede fora da Região Metropolitana - A Rosa Filmes, que tem sede na cidade de São Félix.

Tabela 05 - Agentes baianos que mais acessaram recursos do FSA (2009-2020)

Empresa Produtora	Montante (R\$)	Qtde de Projetos
Truque	14.837.258,31	19
Tem Dendê Produções	10.440.000,00	13
Origem	8.985.535,66	11
Araçá Azul	6.050.000,00	4
Movioca	5.312.650,00	7
Hamaca	4.958.370,00	5
Doc Doma	4.949.617,33	5
Coisa de Cinema	4.302.815,39	11
Rosza Filmes	4.252.779,33	5
Liberato Produções	4.102.901,80	6

Fonte: Ancine. Produzida pelo autor

O valor captado por essas 10 empresas representam 53,41% dos recursos aportados pelo FSA na Bahia, no período e linhas analisadas, cerca de R\$ 68,2 mi. E, durante o período analisado, identificamos que 88 empresas produtoras baianas acessaram recursos do Fundo Setorial, através de suas diferentes linhas.

A partir dos dados e reflexões apresentadas, fica evidente a centralidade que o Fundo Setorial do Audiovisual passou a ter enquanto mecanismo de financiamento e fomento ao setor, mesmo sendo relativamente recente. E o atual momento de desmonte das políticas públicas de cultura coloca em risco os ganhos obtidos por esse processo.

Buscamos apresentar como essa política pública impactou um contexto local, trazendo um formato de análise que pode ser replicado para outras unidades federativas do Brasil, para a construção de análises comparativas. Mas que também deve levar em consideração perfis de acesso, tendo em vista que 15 unidades da federação não tiveram acesso nem a 1% dos recursos do FSA, cada.

Mas também fica evidente que o fundo não pode ser entendido como o único mecanismo de financiamento possível, e que o envolvimento e o fortalecimento de políticas e agentes locais é fundamental para complementar perfis de profissionais, projetos e segmentos não atendidos pelo FSA. E quando nos referimos a agentes locais, falamos de instituições diversas, desde Secretarias de Cultura (ou similares) até TV's Públicas locais.

E, mesmo notando a preponderância de investimentos no segmento "produção", a partir do estudo do caso baiano e das linhas de financiamento do FSA, notamos como o segmento de produção de conteúdo para plataformas digitais ainda não é alvo de políticas públicas específicas, algo que pode estar relacionado com a ausência de regulamentação deste setor no país.

## Referências

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Listagem de Projetos Contratados FSA 2008 a 1 Semestre de 2019. Rio de Janeiro: Ancine, 2020.

\_\_\_\_\_. Relatório Anual de Gestão do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA Exercício de 2020. Rio de Janeiro: Ancine, 2021.

GABRIEL, Nathalia R. L.; DA SILVA, Frederico A. B.; SÁ, Juliana Veloso. "Apontamentos sobre o Estado da Arte das Políticas Públicas Voltadas para o Cinema e o Audiovisual: uma análise do financiamento do Fundo Setorial Do Audiovisual (FSA)". Revista Direitos Sociais e Políticas Públicas (UNIFAFIBE), v.7, n.2, 2019.

IKEDA, Marcelo. *O Cinema Brasileiro a partir da Retomada: aspectos econômicos e políticos*. São Paulo: Summus, 2015.

MORAIS, Katia Santos de. *Produção independente, mercados de televisão e a Política de Fomento ao Audiovisual no Brasil*. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador: UFBA, 2018.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; VASCONCELOS, Fernanda Pimenta. *Financiamento e Fomento à Cultura no Brasil: estados e Distrito Federal*. Salvador: EDUFBA, 2017.

# Uma ilha rodeada de terras: o ostracismo paraguaio e *El pueblo*<sup>29</sup>

An island surrounded by land: the Paraguayan ostracism and *El pueblo*

Andréa C. Scansani<sup>30</sup>

(Doutora – Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC)

**Resumo:** Nosso trabalho, de caráter introdutório, segue os poucos rastros deixados pelo cinema paraguaio dos anos 1960-1970 – especialmente a produção do *Grupo Cine Arte Experimental* idealizado por Carlos Saguier e de seu filme, *El pueblo* (1969) – como forma de olhar para aquelas cinematografias que, mesmo férteis e promissoras, não puderam florescer à sombra das violentas ditaduras de nosso continente.

**Palavras-chave:** Paraguai, cinema latino-americano, Carlos Saguier

**Abstract:** This introductory work follows the few traces left by Paraguayan cinema of the 1960s-1970s – especially the production of *Grupo Cine Arte Experimental* idealized by Carlos Saguier and his film, *El pueblo* (1969) – as a way of looking at those cinematographies that, even though fertile and promising, could not flourish in the shadow of the violent dictatorships of our continent.

**Keywords:** Paraguay, Latin American Cinema, Carlos Saguier.

Como seria a história do cinema latino-americano se pudéssemos escrevê-la a partir das obras que nunca tiveram a oportunidade de serem gestadas por padecerem de urgências mais mundanas? daquelas ideias nascidas nas mentes de pessoas que nem ousariam sonhar em realizá-las, pois o sonho pode ser assustadoramente perigoso em algumas latitudes? Ou ainda, daqueles roteiros ou mesmo argumentos que, por terem nascido à sombra das violentas ditaduras, não floresceram, foram esterilizados à força, castrados? E se dentro desta nova e utópica historiografia pudéssemos resgatar aqueles poucos filmes que, quando nascidos, foram logo sufocados, esquartejados e enterrados em latas sem identificação para não serem mais abertas?

Jean-Claude Bernardet, ao comentar o filme *Você também pode dar um presunto legal* (1970-2006) de Sergio Muniz, diz: “Você demonstra uma coragem e uma liberdade na feitura do filme que me fazem pensar que se teus filmes tivessem circulado mais e se você tivesse feito mais filmes, a história do documentário brasileiro poderia ser diferente”<sup>31</sup>. Se a afirma-

29 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: ST Audiovisual e América Latina - estudos estético-historiográficos comparados.

30 - Professora do curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

31 - Texto de Jean-Claude Bernardet, parte integrante de um livro organizado por Marcius Freire e pela autora sobre o cineasta Sergio Muniz a ser publicado em breve.

ção é trágica para pensarmos o que não foi possível ser feito ou visto na relativamente vasta filmografia brasileira, imaginemos essa mesma verdade em países em que a perda de uma única obra, ao entrar no esquecimento compulsório, pode significar o apagamento de uma ou mais gerações. Decerto, essas subtrações locais reverberam nas mais bem intencionadas compilações e reflexões sobre a história do cinema latino-americano, perpetuando suas ausências e reiterando nossas fragmentações.

O crítico e pesquisador Isaac León Frías, em seu curto texto no número 63 de 1972 da revista peruana *Hablemos de cine* afirma: “Provavelmente o Paraguai seja o país mais ignorado da América do Sul. Muito pouco se sabe sobre o Paraguai [...]. É possível que esta situação seja, em grande parte, devido à ditadura de Stroessner estabelecida há tantos anos.” (2017, p. 297). León Frías, sem esconder seu espanto já no título do artigo que leva um grande ponto de exclamação “¡El cine paraguayano existe!”, continua:

não apenas o cinema paraguaio [...] senão o *Nuevo cine latino-americano*, pode incluir o nome [Carlos Saguier] de um autêntico valor, à altura dos cineastas mais capazes e dotados. *El pueblo*, desde já, integra-se no patrimônio de um cinema revelador, de observação-interpretção, que se realiza em diferentes partes da América hispânica e lusófona, e constitui uma verdadeira e grata surpresa (2017, p. 299).

A surpresa do autor em encontrar um cinema pulsante no Paraguai não parece ter criado a reverberação desejada. Constatamos em nossas pesquisas que esse estranho silêncio em relação à pequeníssima produção paraguaia atravessa o longo período da ditadura de Stroessner e permanece até meados dos anos 2000, quando foi interrompido com o reconhecimento internacional do filme *Hamaca paraguaya* de Paz Encina. Até então, os maiores compêndios ou coletâneas sobre o cinema latino-americano, com ênfase no *Nuevo cine latinoamericano* da segunda metade do século XX, como *Hojas del cine, testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano* editado pela Fundación Mexicana de Cineastas (1988); *La máquina de la mirada*, livro de Susana Velleggia (2010), *Cinema and social change in Latin America - conversations with filmmakers* de Julianne Burton (1986); ou mesmo os brasileiros *A ponte clandestina*, de José Carlos Avellar (1995), ou *Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes*, de Maria do Rosário (1997), o Paraguai não é nem mesmo citado. Sendo assim, fazer cinema nos anos 1960-1970 nesta pequena *ilha rodeada de terras* (nas palavras de seu poeta Augusto Roa Bastos) parecia ser um ato fadado à solidão e, por que não dizer, ao ostracismo.

Diante dessa realidade, investigamos os poucos rastros deixados pelo cinema paraguaio dos anos 1960-1970, especialmente a produção do *Grupo Cine Arte Experimental* e seu filme *El pueblo* (Carlos Saguier, 1969), restaurado em meados dos anos 2010. Um média metragem que, segundo nossa aposta investigativa, foge às classificações de gênero e desfruta de um livre trânsito entre os campos do documentário e da ficção, entre fatos e crenças e entre temporalidades materiais e atemporalidades espirituais. Essa autonomia estética, artística e política, ao mesmo tempo que se afasta do cinema militante explícito - coordena-

do pelos filmes e manifestos do *Nuevo Cine Latinoamericano* -, parece conciliar os aspectos fundantes da mais industrial das artes para dar visibilidade aos ecos de uma história de resistência e árdua permanência.

Como filmar a história de um povo - visto que o próprio título do filme, *El Pueblo*, não esconde um certo desejo de síntese sobre a população de uma nação - que tem em seus séculos de vida um percurso tão trágico? É sabido que o Paraguai, após a Guerra do Chaco (1932-1935) contra a Bolívia, viveu um período de grande instabilidade política, tendo mais de dez presidentes e uma Guerra Civil (Revolução dos Pynandi, 1947) no espaço de menos de vinte anos. Culminando com a ascensão do partido colorado e, mais tarde, a do general Alfredo Stroessner ao poder, iniciando a mais longa ditadura da América do Sul, que transformou radicalmente o país em seus longos 35 anos de duração (1954 -1989) e que ainda foi estendida, de maneira menos explícita, por mais vinte anos. Fato lembrado pela cineasta paraguaia, Paz Encina:

Stroessner havia cumprido os deveres de forma excelente: não apenas fez desaparecer seres humanos, como também uma identidade de país [quando], na noite do dia 2 e madrugada do dia 3 de fevereiro de 1989, o general Andrés Rodríguez, genro de Stroessner, logrou derrotar a seu parente para logo ser eleito presidente da República. Se nos papéis tudo estava correto, o medo, o silêncio, os sistemas de corrupção e propina e muitas outras práticas seguiram vigentes e, fundamentalmente, a mesma gente. A ditadura, de forma camuflada, conseguiu uma prorrogação de mais vinte anos” (ENCINA, 2010, p. 41).

Sendo assim, vale lembrar que foi apenas em 2008 que o partido colorado deixou o poder com a vitória das eleições à presidência do sociólogo Fernando Lugo<sup>32</sup>, um dos primeiros presidentes latino-americanos da contemporaneidade a ser vítima da série de golpes camuflados sob o véu de manobras jurídico-políticas desde a prisão, em 2009, do presidente hondurenho eleito Manuel Zelaya, passando pelo *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em 2016, entre outros tantos golpes ainda em curso.

E, se somarmos a essa conjuntura a traumática herança do século XIX da sanguinolenta Guerra da Tríplice Aliança, chamada no Paraguai de Guerra Grande (Guasú) (1864-1870), em que estima-se que por volta de 300 mil paraguaios foram dizimados - entre homens (mais de 75% de sua população), mulheres e crianças, cuja participação hedionda do império brasileiro merece sempre ser lembrada -, não nos é estranho perceber nas palavras do próprio Carlos Saguier um misto de cólera e brio diante das vicissitudes de um povo: “e assim fez o povo paraguaio, [...] Nos esmagaram, nos queimaram nos campos e hospitais, violaram nossas mulheres e crianças, cortaram as gargantas de nossos pais e filhos... mas nós nunca, nunca desistimos”<sup>33</sup> (SAGUIER, 2020, não paginado). Essa resistência obstinada, essa digni-

32 - É em sua gestão (2008-2012) que parte do Chaco Boreal retornará à Bolívia, a partir de um acordo firmado por ele e pelo então presidente da Bolívia Evo Morales (2009), sob testemunho da presidenta da Argentina, Cristina Kirchner. Fato que nunca aconteceu com o território do Acre, anexado ao Brasil após a guerra com a mesma Bolívia nos primeiros anos do século XX, ou mesmo com a saída ao mar tomada pelo Chile, na Guerra do Pacífico, e que hoje se encontra na pauta da Corte Internacional de Haya.

33 - Original espanhol: “*Y así lo hizo el Pueblo Paraguayo, casi 100 años antes [...] Nos aplastaron, nos quemaron en los campos y hospitales, violaron a nuestras mujeres y niños, degollaron a nuestros padres e hijos... pero nunca, nunca nos rendimos*” (29 de agosto de 2020). Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=2762870253996621&set=a:1586563398293985>, último acesso em 25

dade inquebrantável, longe de ser um clamor parcial proveniente de um cidadão paraguaio, é resgatada por Júlio Chiavenato em seu livro *Genocídio americano*, de 1979, na correspondência escrita pelo próprio inimigo, o duque de Caxias, ao Imperador Pedro II:

Todos os encontros, todos os assaltos, todos os combates realizados desde Coimbra até Tuyuti, mostram e provam, de uma maneira incontestável, que os soldados paraguaios se caracterizam por uma bravura, por um arrojo, por uma intrepidez, e por uma valentia que beira a uma ferocidade sem precedente na história do mundo.” [...] O soldado paraguaio, escreveu Caxias, prefere morrer a render-se; acentuou ainda que a moral desse exército já dominado aumenta na derrota e quando seus soldados estão sob o olhar de López, se sentem magnetizados, podendo fazer o impossível. [...], sendo “simples cidadãos, mulheres e crianças”, são uma única e mesma coisa, “um único ser moral e indissolúvel”.

[Chiavenato continua] A guerra, portanto, para a “vitória final” teria que ser cruel – como foi – e não agradava ao Duque de Caxias que informou ao Imperador: “Quanto tempo, quantos homens, quantas vidas e de quantos recursos necessitaremos para terminar a guerra, quer dizer, para converter em fumaça e pó toda uma população paraguaia, para matar até os fetos nos ventres das mulheres?”<sup>34</sup> (CHIAVENATO, 2008, p. 173-174).

A nosso ver, o filme de Saguier com seus 40 minutos de duração e seus mais de 400 planos de montagem constroem um corpo fílmico, portanto materializa em imagens e sons, o imaginário de um século de desterrados e mortes, muitas mortes que parecem conviver de forma extremamente viva junto aos sobreviventes. Apesar de sua montagem aparentemente complexa e fragmentária, não apenas pelo enorme número de cortes e curtas fusões, mas sobretudo pela articulação entre quadros compostos por planos detalhe dos corpos em atividade das moradoras e moradores da comunidade de Tobati, com lentos travellings de espaços vazios, *El pueblo* parece conceber (e aqui retomo as palavras do duque de Caxias) a partir de “simples cidadãos, mulheres e crianças [...] uma única e mesma coisa, um único ser moral e indissolúvel” que acaba por colocar em evidência as camadas sobrepostas do tempo num passado/futuro esculpidas na terra e nas peles secas que desenham os volumes deste outro corpo chamado cinema.

Como exemplo, podemos citar uma mulher que molda um bule de barro e que entre primeiríssimos planos de parte de suas mãos embrenhadas na massa a ser modelada; intercalados com detalhes de seu rosto (olhos, boca e cigarro de palha aceso); e planos de pés descalços enfiados numa poça de lama onde uma pá cava a terra encharcada para retirar a matéria prima do trabalho com a cerâmica. Em pouco mais de um minuto de filme, temos a montagem de muitos planos (24) onde seu aparente dinamismo é suavizado pela trilha sonora composta pela Sinfonia número 11 em sol menor de Dmitri Shostakovich (1905), fazendo com que nossa sensação temporal seja alargada pelos acordes da música. Portanto a



associação de texturas (pele, barro), de movimentos (pá, cigarro) e contrastes (do próprio preto e branco ou o contraste dos ritmos entre imagem e som) parece lavrar um único ser, numa síntese de um povo composto pela própria terra na qual floresceu e da qual padece.

O filme não combina apenas elementos materiais nesta tentativa de dar conta de um tema tão amplo quanto “O povo”. Nos primeiros três terços do filme, de tempos em tempos a imagem é congelada em um rosto (de mulher, criança, homem adulto) onde escutamos uma badalada de sino acompanhada pelo voo de um *yryvu ruvicha*, *el cuervo jefe* (BOGADO, 2017) e de uma série de imagens congelados de uma procissão saída da porta da igreja que receberão efeitos cada vez mais radicais, como a negatização e ampliação dos fotogramas numa possível indicação de sobreposição de tempos entre vivos e mortos, entre crença e história.

Devido ao curto caráter desta publicação, não teremos como dar continuidade aos pensamentos aqui iniciados que serão retomados em outro artigo de maior fôlego. No entanto, gostaríamos de finalizar estas poucas páginas com o relato de Antonio Pecci, assistente de direção de Carlos Saguier, sobre as exhibições na sala de cinema ainda em 1969 de *El Pueblo* (PECCI, 2019):

Por um lado, como o próprio Saguier notou, à medida em que os dias passavam, a sala se enchia de gente de terno, gravata vermelha e pinta de cadete: eles eram os Pyrague (polícia secreta). Por outro lado, um amigo me ligou e me disse que o Diário da Pátria, o porta-voz da ANR [Asociación Nacional Republicana Partido Colorado] e do governo, havia publicado um comentário assinado por Mario Halley Mora, seu editor-chefe, no qual ele atacou duramente o filme. Fui imediatamente buscar uma cópia e descobri que o comentário falava de fato da “traição brutal” do filme e outras considerações que indicavam sua total desaprovação. Preocupado, levei o jornal para Carlos Saguier e concordamos que seria melhor tirar o filme de cartaz, para evitar males piores. Assim terminou sua curta vida de exibição pública, pelo menos em sessões abertas durante a ditadura (PECCI, 2019).

## Referências

- BAREIRO SAGUIER, Rubén. “Paraguay”, in HENNEBELLE, G.; DRAGON, A. G. *Les cinémas de l’Amérique Latine*. Paris: Lherminier, 1981.
- BOGADO, Cristino. “Un pueblo bajo la mirada vigilante del *yryvu ruvicha* [el cuervo jefe], in *La calle Passy 061*, 05 de novembro de 2017.
- CHIAVENATO, Julio. *Genocídio americano: a Guerra do Paraguai*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- CUENCA, Manuel. “Historia del audiovisual en Paraguay”. In: RECAM, 2009.
- GONZALEZ, R. “Indústria cinematográfica paraguaya” in FUERTES, M.; MASTRINI, G. *La industria cinematográfica latinoamericana*. Buenos Aires: La crujía, 2014, p. 233-247.
- ENCINA, P. “Que más valga tarde... Paraguay, su historia, su gente y el cine”. *La puerta*, UN-LP-FBA, n. 4, 2010, p. 39-43.
- LEEN, C. “The Silenced Screen - Fostering a Film Industry in Paraguay”, in DENNISON, S.

*Contemporary Hispanic Cinema*. Suffolk: Tamesis, 2013.

LEÓN FRÍAS, Isaac; CÁRDENAS, Federico de. *Hablemos de cine* – Antología, vol 1. PUC, Peru, 2017, p. 297-299 (texto de 1971)

PECCI, Antonio. “Estreno y censura, medio siglo de El pueblo”. *Correo Semanal*, dez. 2019.

QUEIRÓZ, Silvania de. *Revisando a Revisão: Genocídio americano, a guerra do Paraguai de J.J. Chiavenato*, Dissertação, PPG em História da Universidade de Passo Fundo, 2010

REINOSO, Gustavo. “El Pueblo: legado e impronta”, in *Suplemento cultural de domingo da ABC Color*, 16 setembro de 2018.

ROA BASTOS, Augusto (org.). *Las culturas condenadas*. Asunción: Servilibro, 2011 [original 1978].

ROA BASTOS, Augusto. “Paraguay, isla rodeada de tierra”. *Revista Oralidade*, 1994, p. 56-59.

# A geo-história na trilogia de Patricio Guzmán<sup>35</sup>

The Geo-history in Patricio Guzmán's trilogy

Andréa França<sup>36</sup>  
(Doutora – PUC-Rio)

Patrícia Cunegundes Guimarães<sup>37</sup>  
(Doutoranda – PUC-Rio)

**Resumo:** Em sua última trilogia – *Nostalgia da luz* (2010), *O botão de pérola* (2015) e *A cordilheira dos sonhos* (2019) – o documentarista Patricio Guzmán associa a acidentada geografia chilena à história do país. Ao pensar em como sua escrita pessoal encontra afinidades na paisagem, e em como ele constrói e fabula o pertencimento à terra, ao lugar, à comunidade e ao espaço a partir da posição de exilado, vemos que a trilogia transforma a geografia, a memória e o cosmos em uma potência libertadora.

**Palavras-chave:** patricio guzmán, trilogia, exílio, geo-história, memória.

**Abstract:** In his latest trilogy – *Nostalgia of Light* (2010), *The Pearl Button* (2015) and *The Cordillera of Dreams* (2019) – documentary filmmaker Patricio Guzmán connects the rugged Chilean geography to the country's history. In thinking about how his personal writings relates with the landscapes; and how he crafts and narrates the idea of belonging to a land, site, community and space, from the perspective of an exile, we are able to see that the trilogy transforms geography, memory and cosmos into a liberating power.

**Keywords:** patricio guzmán, trilogy; exile, geo-history, memory.

Patricio Guzmán, cineasta chileno nascido em Santiago, em 1941, realizou seus primeiros curtas em meados dos anos de 1960 e em 1967 foi estudar cinema em Madri. Retornou ao Chile em 1970, com a eleição de Salvador Allende, interessado em retratar a experiência socialista chilena. Detido no Estádio Nacional em 1973, logo após o golpe liderado pelo general Augusto Pinochet, ao ser liberado decidiu partir para o exílio em Cuba, onde começou a editar o material filmado no Chile, que resultou na trilogia documental *A batalha do Chile – A insurreição da burguesia* (1975), *O golpe de Estado* (1977) e *O poder popular* (1979). Di-

35 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: ST Audiovisual e América Latina: estudos estéticos-históricos comparados. Paisagem e meio ambiente sob uma perspectiva social no cinema latino-americano.

36 - Andréa França é Professora Associada no Departamento de Comunicação/PUC-Rio, Doutora em Comunicação pela UFRJ com pós-doutorado na Universidade de Reading (UK) e pesquisadora do CNPq.

37 - Patrícia Cunegundes Guimarães é doutoranda em Comunicação na PUC-Rio, mestra em Comunicação pela UnB e Bacharel em Comunicação – Habilitação Jornalismo pela UFRJ.

rigiu, ainda, entre outros documentários, *Em nome de Deus* (1987), *Chile, memória obstinada* (1997), *O caso Pinochet* (2001), *Salvador Allende* (2004) e a trilogia *Nostalgia da luz* (2010)<sup>38</sup>, *O botão de pérola* (2015)<sup>39</sup> e *A cordilheira dos sonhos* (2019)<sup>40</sup>.

Este artigo pretende discutir a última trilogia de Guzmán, em que ele elabora a tessitura poética entre lugares e memória, ao associar o deserto do Atacama, o oceano austral e a Cordilheira dos Andes à história do Chile, utilizando a singular geografia do país como fio condutor para tratar não apenas do golpe militar de 11 de setembro de 1973, mas de outros silêncios históricos, como o massacre dos povos indígenas, e também para compreender o Chile atual, desenvolvendo questões colocadas no ensaio de Andréa França e Tatiana Siciliano *Quando o cosmos é carne: montagem por correspondência de Guzmán* (2018) e trazendo *A cordilheira dos sonhos*, que não havia sido analisado por elas nesse trabalho. Se para as autoras o gesto cinematográfico de Guzmán expõe o que resta dos presos políticos desaparecidos durante a ditadura Pinochet, de modo que os vestígios possam ser olhados como sobrevivências (FRANÇA; SICILIANO, 2018, p. 93), e tais vestígios nos olham, apesar de toda a destruição das coisas, cabe desenvolver também o conceito de solo como casca da história, colocado por Georges Didi-Huberman: “Os solos sobrevivem, e sobrevivem na medida em que os consideramos neutros, insignificantes, sem consequências. É justamente por isso que merecem nossa atenção. Eles são a casca da história” (2017, p. 65-66). Nesse sentido, consideramos também importante a compreensão do geógrafo brasileiro Milton Santos, que entende que, para analisar a geografia, o espaço, deve-se levar em consideração os diferentes processos históricos, as diferentes temporalidades, as intervenções humanas na superfície terrestre. Para ele, o espaço seria, então, uma acumulação desigual de tempos (SANTOS, 2004, p. 9).

O que nos interessa, no caso da última trilogia de Guzmán, são as ressonâncias entre a paisagem geográfica do Chile e o tempo condensado em memória; nos interessa como a escrita pessoal tecida pelo cineasta encontra afinidades e aderências na geografia local – na cordilheira, no mar, no deserto; nos interessa, enfim, pensar como o cineasta constrói e fabula o pertencimento à terra, ao lugar, à comunidade e ao espaço a partir da posição de exilado. O que a trilogia mostra é uma invenção retrospectiva, um território residual, algo que foi perdido ao “afundar” nos anos de ditadura. Como repolitizar o pertencimento ao lugar, ao solo, da perspectiva do exílio?

## **A paisagem geográfica como cronotopo: o deserto**

A observação das estrelas e dos planetas no límpido céu do deserto do Atacama, que atrai astrônomos do mundo inteiro, é o ponto de partida de Patricio Guzmán em *Nostalgia da luz*, para um trabalho de arqueologia na história da ditadura chilena, cheia de silenciamentos, apagamento de memórias e de ocultações – do extermínio das populações autóctones,

38 - Prêmio da Academia Europeia de Cinema (2010), da Associação Internacional de Críticos de Cinema, Friepesci, no Festival do Rio (2010), L'Âge d'Or (Bruxelas, 2010), melhor filme nos Festivais de Abu Dhabi e Santa Bárbara (2010), Guadalajara e Los Angeles (2011)

39 - Ganador do Urso de Prata de melhor roteiro no Berlinale, Festival Internacional de Cinema de Berlim, Festival Internacional de Cinema de Bergen, Festival Internacional de Filme Documentário de Yamagata, Festival Biografilm (Bolonha), nos Festivais de Jerusalém e da Philadelphia, e no Lumière Awards, todos em 2015.

40 - Ganador do Olho de Ouro em Cannes, em 2019.

da violência contra mineradores no século XIX, dos corpos dos opositores de Augusto Pinochet, muitos deles enterrados no imenso deserto no norte do país, ou jogados de helicóptero no oceano austral.

Para Guzmán, o deserto do Atacama é a porta para o passado – em seu solo estão os restos de culturas indígenas que não existem mais, de astros, de múmias, dos mineiros do século XIX e das pessoas mortas pelo aparato do Estado durante a ditadura Pinochet. Um dos personagens de *Nostalgia da luz*, o astrônomo Gaspar Galaz, reforça a ideia de que o deserto é mesmo esse *locus* que guarda diversos tempos da memória, já que, conforme as leis da Física, o presente só existe na nossa mente: “O presente não existe. O passado é o principal instrumento dos astrônomos. Somos manipuladores do passado. Estamos acostumados a viver atrasados”. A fala de Galaz, colocada em perspectiva mais ampla, soa curiosa, pois reflete “o que seria a trágica condição dos chilenos”, acostumados, segundo o físico, a viver atrasados e sob a necessidade premente de superar o passado para construir um futuro livre das consequências do período ditatorial (FRANÇA; SICILIANO, 2018, p. 86).

Assim como os astrônomos, os arqueólogos também têm o passado como material de trabalho, mostra a trilogia. Eles sabem ver nos resíduos – seja das estrelas, das ossadas, do espaço celeste, das rochas – informações que podem ajudar a compreender o passado, o presente e construir novos futuros. Para Georges Didi-Huberman, olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido e é através do olhar arqueológico, diz ele, que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de “seus espaços soterrados e tempos esboroados” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 61).

Laurato Nuñez, arqueólogo, também personagem de *Nostalgia da luz*, lamenta a “paralisia” chilena provocada pelo golpe militar, resultado da ignorância sobre o século XIX, sobre as populações marginalizadas que viveram no deserto, como os povos indígenas dizimados ou os mineiros do salitre eliminados pelo governo ao exigirem melhores condições de trabalho. Os vestígios, os rastros da passagem destes trabalhadores pelo deserto são apresentados em forma de fotografias dos mineiros, de suas ossadas, de seus casebres, de seus utensílios. O que não tinha vocação para se tornar público é devolvido a quem de direito, ao espectador de cinema, ao público, “à comunidade dos cidadãos” do mundo inteiro (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 170). Ao tornar tais fotografias velhas, riscadas e amareladas um bem tornado público, Patricio Guzmán explicita que não é apenas uma questão de reconhecimento dos crimes praticados pelo Estado, mas de conhecer – pela visão – aquilo que jamais havia sido apresentado (FRANÇA; SICILIANO, 2018, p. 87). Ver também é conhecer. E uma imagem nunca é única. Ela é múltipla a depender de como a dispomos, de como a associamos com outras imagens.

A imagem das mulheres cavando o imenso deserto com suas pequenas pás de jardim, num contraponto de dimensões – a dos corpos esparsos na vastidão do deserto –, nos remete à luta desigual pelo direito à verdade, pelo direito à Justiça, pelo direito a enterrar seus mortos. Mas, assim como em Auschwitz-Bierkenau, a terra de Atacama também “vomita”

restos de talheres, pratos, tigelas, cacos de copos ou garrafas, sapatos, e até pedaços de crânio (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 66). O deserto chileno vomita ossadas em fragmentos que as mulheres de Calama aprenderam a procurar e a identificar em meio a tantas outras temporalidades soterradas no solo: “O entendimento dos lugares [...] depende da consideração do eixo das sucessões e do eixo das coexistências” (SANTOS, 2004, p. 159).

A dinâmica enunciativa do documentário *Nostalgia da luz*, que inaugura a trilogia analisada neste artigo, que tece as correspondências entre o cálculo das ossadas, aterradas no Atacama, e a substância mineral dos astros após o *big bang*, é sustentada pela descoberta feita por outra personagem do filme, Valentina, filha de desaparecidos políticos criada pelos avós, que trabalha no observatório: ela descobriu que as estrelas e os ossos dos mortos possuem afinidades (FRANÇA; SICILIANO, 2018, p. 90). Para Irene Chauvin, em *Nostalgia da luz*, a sincronia entre história, geografia e universo físico é reforçada por uma circulação de afetos que se alimenta das histórias particulares de cada um dos entrevistados, além disso, pela qualidade de sintetizar o tempo (pegadas e memória do passado) e espaço (território culturalmente significado), “a paisagem pode ser entendida como um cronotopo, um *locus* onde o tempo se condensou e se concentrou no espaço” (CHAUVIN, 2019, p. 167).

### **A ressonância entre todas as coisas: o mar**

*O botão de pérola*, segundo filme da trilogia de Patricio Guzmán, começa com um bloco de quartzo de três mil anos que contém em seu interior uma gota de água e que foi encontrado no deserto do Atacama, região mais seca do mundo: tudo passa, mas algo permanece, o som de um rio, a memória da infância da chuva que bate no telhado de zinco. No documentário, o que permaneceu ao longo das camadas sobrepostas de tempo foi um botão que deixou rastros tanto para os nativos, como para a identificação dos mortos pela ditadura lançados ao mar (FRANÇA; SICILIANO, 2018, p. 90). O mar surge como *locus* e *modus operandi* para o ocultamento da vida em todas as ditaduras civis-militares do Cone Sul. O botão foi encontrado durante buscas por corpos de desaparecidos políticos autorizadas pela Justiça chilena no início dos anos 2000 – um mergulhador encontrou um trilho de trem no fundo do mar que continha, além de ferrugem e corais, um botão, que foi a chave para encontrar um desaparecido. Mas, assim como o deserto, o oceano e seus mistérios também guardam diversas temporalidades, e o botão conecta as águas com o início da República: um botão de pérola foi a moeda com a qual o marinheiro inglês Fitz Roy, capitão do navio Beagle, que levava Charles Darwin, pagou aos pais de um adolescente da etnia Yamana para levá-lo à Grã-Bretanha em 1830. O jovem, que se chamava Orundellico, foi “rebatizado” de Jimmy Button, e depois de alguns anos na Europa, voltou para sua terra natal falando duas línguas, mas também nenhuma.

Ao mergulhar no oceano em busca dos corpos de desaparecidos da ditadura, Guzmán chega ao século XIX, criando novos vestígios para história chilena, preenchendo as lacunas da “ignorância sobre os acontecimentos do século XIX”, como elucida o arqueólogo Laurato Nuñez, em *Nostalgia da luz*, para compreender os processos históricos que levaram o Chile ao golpe de 1973 e seus desdobramentos. A “fábula chilena” concebida por historiadores

conservadores, na qual nada de ruim havia acontecido no país, não incluía a violência contra os povos indígenas <sup>41</sup>, exterminados, caçados pelos colonizadores, diluídos nas águas da Patagônia e, os poucos sobreviventes, impedidos de navegar pelas autoridades militares, que se fizeram “donas” de seus territórios originários. Para Andréa França e Tatiana Siciliano, Patricio Guzmán restituiu a memória silenciosa dos povos fueguinos autóctones em seu documentário *O botão de pérola*, “ao relacionar o massacre desses povos antigos a outros massacres perpetrados em meio à geografia local” (FRANÇA; SICILIANO, 2018, p. 92).

Os botões estão ligados por uma mesma história de extermínio, uma tragédia, como sugere Guzmán, ao narrar que durante a ditadura Pinochet entre 1.200 e 1.400 pessoas foram atiradas ao oceano de helicópteros, entre elas Marta Ugarte, cujo corpo a corrente de Humboldt voltou para a costa em 1976, transformando o oceano em um imenso cemitério.

## Tela de fundo de Santiago: a cordilheira

É a compreensão do presente a partir de eventos passados que move Patricio Guzmán a encontrar fendas na imensa cordilheira que “impede que as ideias passem” e que isola o Chile, ao mesmo tempo em que é testemunha dos eventos traumáticos pelos quais passou o país. O maciço que isola o Chile do resto do subcontinente é interrogado, percorrido, perscrutado.

Nada mais emblemático para entender o Chile atual do que a aterrissagem que Guzmán faz na estação de metrô lotada em Santiago – as manifestações de outubro de 2019 que sacodiram o país e que fizeram a população questionar a política econômica com resquícios da ditadura começaram por causa do aumento da passagem do metrô. Guzmán transita por Santiago, expõe as contradições de seu país e confronta sua condição de exilado com quem decidiu permanecer no Chile, o fotógrafo e documentarista Pablo Salas. Salas, vivendo em na capital chilena, e Guzmán, em Paris, compartilham da mesma missão: registrar a memória de seu país, um país em ruínas e que precisa ser reconstruído – o passeio melancólico que o cineasta faz pelo bairro de infância, pela casa em que cresceu, o cemitério de carros e as salas abandonadas do que na década de 1980 foi o laboratório das políticas econômicas neoliberais que os latino-americanos conhecem muito bem reforçam essa ideia.

Transformar a acidentada geografia chilena, a memória e o cosmos em uma potência libertadora é também fazer desses elementos um problema do futuro e não apenas do passado, lembram França e Siciliano (2018, p. 94). Os três filmes de Guzmán, nesta perspectiva, se colocam igualmente diante da desconfortável e longa interrogação histórica a respeito da vida do Homem e do universo, da vida e da matéria (FRANÇA; SICILIANO, 2018, p. 94). Ao observar o cosmos e escavar o deserto, ao mergulhar no oceano e mirar pelas frestas da cordilheira, Guzmán faz emergir não só sobrevivências e temporalidades diversas como restitui à enunciação terrível do desaparecimento a fala cosmológica de modos de existência outros.

41 - Referência a depoimento de Patricio Guzmán concedido para Michael Fox <https://www.youtube.com/watch?v=4gYm4asc8Ug>

## Referências

CHAUVIN, I. D. *Geografías afectivas: Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin American Research Commons, 2019. pp. 164-167; 173-176.

DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

\_\_\_\_\_. *Remontagens do tempo sofrido*. O olho da História II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

FRANÇA, A. e SICILIANO, T. *Quando o cosmos é carne: a montagem por correspondência de Guzmán*. In: FRANÇA, A., SICILIANO, T. e MACHADO, P. *Imagens em disputa - cinema, vídeo, fotografia e monumento em tempo de ditaduras*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.

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

SANTOS, M. *A natureza do espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp, 2004.



# Decolonialidade, indigenização e resistência no cinema indígena da Amazônia<sup>42</sup>

Decoloniality, “indigenization” and resistance in the indigenous cinema of the Brazilian Amazon region.

Angela Nelly Gomes<sup>43</sup>  
(Doutoranda – UFPA)

**Resumo:** Esta comunicação propõe uma reflexão sobre o cinema indígena da Amazônia à luz da abordagem crítica decolonial para verificar possíveis aspectos ou gestos de resistência nessa produção audiovisual. Apresento uma análise das produções indígenas feitas nos estados da Amazônia de 2010 a 2021, a partir de um levantamento feito como parte da pesquisa de doutorado.

**Palavras-chave:** Amazônia; cinema indígena; decolonialidade; resistência.

**Abstract:** This communication proposes a reflection about indigenous cinema of the Brazilian Amazon region from the decolonial critical approach to verify possible aspects or gestures of resistance in this audiovisual production. I make an analysis of indigenous cinema made in the states of the Amazon region from 2010 to 2020, based on a survey carried out as part of the research of my doctoral thesis.

**Keywords:** Amazon; indigenous cinema; decoloniality; resistance.

Nos últimos anos, com maior ênfase na última década, o modo de produção audiovisual no Brasil vem sendo tensionado por vários fatores, e converge para um momento em que vozes e narrativas que sempre estiveram à margem do sistema de produção audiovisual industrial ou do mercado hegemônico, vem à tona e reivindicam um lugar no setor audiovisual visando a participação, visibilidade, presença e representatividade na produção ou na representação das obras. Assim emergem e se multiplicam as produções audiovisuais ditas periféricas, produzidas por “minorias” ou por majorias invisibilizadas ou subalternizadas ao longo do processo histórico imposto pelo “sistema-mundo moderno-colonial-capitalista”, (MIGNOLO, 2005; GROSGOUEL, 2008) como forma de resposta à “colonialidade” continuada (QUIJANO, 1992).

42 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: ST CINEMAS PÓS-COLONIAIS E PERIFÉRICOS.

43 - Docente do curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará. Doutoranda no PPG Comunicação, Cultura e Amazônia, PPGCOM/UFPA. Mestre em Comunicação pela UMESP-SP. Roteirista, documentarista, produtora, jornalista.

A produção audiovisual vem somando-se às lutas indígenas como importante aliada política em várias esferas, por exemplo, como fator de questionamento e reivindicação de direitos dos povos indígenas diante de determinados aspectos de sua condição histórica na sociedade moderna e contemporânea.

Na Amazônia a produção cinematográfica indígena faz parte desse cenário, sendo atravessada pelo contexto sócio-histórico, político e cultural da região, em que o cinema indígena coloca-se propositadamente como instrumento de resistência cultural, social e política, seja através dos temas abordados, da narrativa ou linguagem audiovisual adotadas, no posicionamento ético do fazer, ou na forma como a produção escoa para além das comunidades como grito de afirmação. Neste texto partilho do entendimento de KNOPF (2018) e NUNES (2014), ao considerar cinema ou filme indígena como representações cinematográficas produzidas majoritariamente pelos próprios indígenas, onde assumem protagonismo das imagens produzidas, na tela e atrás das câmeras, ou ainda uma produção partilhada entre indígenas e não indígenas, mas com protagonismo dos realizadores indígenas. Uma espécie de cinema autóctone, em que os filmes são produzidos normalmente em sua língua nativa, com temas de suas próprias comunidades, a partir de seu lugar, de suas realidades vividas, imprimindo um olhar próprio sobre seu cotidiano, questões e inquietações.

Este trabalho tece reflexões sobre o cinema indígena na Amazônia a partir da análise das produções indígenas feitas nos estados da região como parte da pesquisa de minha tese de doutorado.

## **Cinema indígena da Amazônia**

Nessa pesquisa exploratória fiz um levantamento sistemático sobre o cinema indígena nos nove estados da Amazônia brasileira (Norte + MT + MA [80% na Amazônia]) a partir do mapeamento das produções indígenas feitas na região entre 2010 e 2021. O levantamento foi feito em fontes e materiais diversos, de sites a reportagens, programas de mostras e festivais, plataformas de exibição, ou qualquer material que tivesse uma referência a um filme indígena produzido na Amazônia. O critério principal foi a presença de indígenas ou de coletivos indígenas na direção, realização, produção, roteiro, ou ainda obras feitas em coprodução ou parceria entre indígena e não indígena (esses são marcadores de titularidade ou autoria de uma obra no setor audiovisual brasileiro).

Com esse mapeamento identificamos cerca de 50 filmes indígenas nos estados da Amazônia no período. Com esta análise foi possível identificar alguns pontos importantes dessa produção, tais como o maior protagonismo indígena, seja na produção ou na representação das obras, a formação de coletivos entre os diversos povos, quem são os cineastas, ou as parcerias de coprodução nos filmes. São filmes de curta e média metragem na grande maioria, que vão de 3 a 50 minutos, com poucos longas-metragens.

Como resultado podemos identificar nessa década um cenário em duas fases. A primeira fase entre 2010 e 2015, em que a maioria da produção de cinema indígena na Amazônia ocorre dentro do projeto e do processo do Projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). Este é uma iniciativa do indigenista e cineasta Vincent Carelli, que desde 1986 atua na formação de cineastas indígenas nas aldeias e na difusão dos filmes produzidos no âmbito do projeto. Concebido inicialmente como atividade do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), uma associação criada por antropólogos e indigenistas no final da década de 1970, o projeto constituiu-se em uma ONG em 2000 com sede em Olinda (PE). Nesses mais de 30 anos de atuação, o VNA produziu registros de mais de 40 povos, oficinas em cerca de 130 aldeias e vários filmes premiados no Brasil e no exterior e é um dos mais importantes projetos de formação de cineastas indígenas, num processo de criação colaborativa entre indígenas e não-indígenas nas comunidades, o que faz do VNA referência nesse tipo de filme e atividade no país (CARELLI, 2004; VNA, 2016; Araújo, 2011).

Na segunda fase, de 2015 a 2021, o projeto Vídeo Nas Aldeias perde força nessa produção, pelo “enfraquecimento” do próprio projeto com a falta de apoio, de recursos, muito por conta do fim de programas de apoio como o Cultura Viva e Pontos de Cultura, e com o término do prazo de apoios/convênios internacionais que possuía. É importante ressaltar que isso não diminui a importância do projeto para o cinema indígena no Brasil, pelo contrário, o consolida como precursor. Assim, muitos filmes ocorrem fora do âmbito do VNA, assim como observa-se a ocorrência de outros projetos semelhantes, de formação e produção compartilhada, assim como editais ou parcerias diversas que possibilitam produções autônomas de alguns cineastas indígenas.

Outro ponto é a ocorrência de parcerias com não indígenas, ou a inclusão de indígenas nos projetos cinematográficos de realizadores não indígenas, como exigência dos próprios indígenas, mas também dos não indígenas, o que demonstra uma maior consciência ética nas parcerias e nas produções não indígenas.

Nesse período se observa ainda a maior organização da produção e consolidação da dimensão coletiva da produção, pois os coletivos e parcerias se multiplicam entre os próprios indígenas. Nesse contexto são criados coletivos em várias Terras Indígenas, aldeias ou povos, como é o caso no estado do Pará da formação de coletivos de cineastas entre o povo Mundurucu e Kayapó.

A discussão sobre representatividade de gênero também emerge nessa cena, em que se nota uma maior participação das mulheres indígenas na produção, a exemplo do coletivo Mundurucu, no oeste do Pará, formado na maioria por mulheres.

Fazendo uma reflexão dos aspectos de resistência através do cinema à luz da crítica decolonial em diálogo com outras informações contextuais da pesquisa trazidas pela revisão de literatura sobre formação da Amazônia, estudos indígenas na Amazônia, estudos decoloniais e comunicação decolonial, observamos que a resistência à colonialidade, dos povos indígenas da Amazônia a partir do cinema feito por eles vem através de dois aspectos:

A consciência da colonialidade;

Torrico-Villanueva (2007, p.74) referenciando Walsh (2005), afirma que “a decolonialidade é o confronto com a colonialidade para superá-la em busca de uma vida na diferença e na equidade”. Para o autor, a comunicação decolonial deve partir da “compreensão crítica da realidade social a partir da história concreta dos povos subordinados ao domínio colonial e neocolonial como o desafio epistemológico e político libertador que emerge dessa visão”. Assim, a consciência da colonialidade, é o gesto que pode ser compreendido como uma posição decolonial, pois que ao confrontá-la, segundo Torrico-Villanueva, “significa, então, tornar o mundo social (e o mundo comunicacional dentro dele) inteligível a partir da condição de subalternidade, mas autoconsciente, rebelde e propositiva”. De certa forma é o que os povos indígenas vêm fazendo através do cinema.

A inversão da enunciação: a inversão do fazer e a inversão do olhar, a inversão do ponto de vista na produção de imagens e na produção audiovisual.

A Amazônia tem sido vista desde o início da colonização como um espaço repositório de “recursos naturais”, um lugar inerte, de reserva de riquezas à espera de exploração e expropriação, como se aqui houvesse um vazio demográfico (SOUSA, 2019). Um espaço cuja representação tem sido ao longo do tempo carregada de um viés estereotipado, impactando também no olhar sobre sua população indígena. Olhar que também foi construído pelas representações imagéticas e narrativas audiovisuais exógenas (GONDIN, 2007).

É possível observar que o a imagem ou produção audiovisual indígena é utilizada em dois aspectos: como registro/documentação de si, ou seja, como memória; e como registro ou documentação no sentido de denúncia. E isso é fortemente observado no cinema indígena da Amazônia, onde o cinema sendo usado pelos povos indígenas da região como meio importante de estratégia cultural e comunicacional na luta contra a invisibilidade, pela reivindicação de direitos e contra a violência e opressão.

Assim, o cinema indígena usa a tecnologia e a linguagem para forjar uma nova percepção de si, fazer uma reconexão com o território, corpos, espaços e saberes, desvelando uma outra perspectiva sobre os povos originários e a Amazônia em si, mostrando que esta região é um espaço vivo e em movimento, cheio de singularidades que resultam em uma teia complexa de representações discursivas e imagéticas conformando suas identidades.

Com esse levantamento e reflexão, observamos que o cinema apresenta-se, portanto, como meio de estratégia cultural e comunicacional na luta contra a invisibilidade e por reivindicações de direitos dos povos originários, ao mesmo tempo que extrapola essa instrumentalidade, pois também é tomado como uma forma de reapropriação de si, de sua cultura, da sua própria imagem e assim de sua própria visibilidade. Assim, cientes da força da imagem e da linguagem audiovisual na sociedade contemporânea, os povos indígenas apropriam-se da linguagem e das técnicas para usá-las a seu favor. É o que se vem apontando como a ocorrência da “indigenização do cinema”, recorrendo ao antropólogo Sahlins (1997a, p. 52) que se refere à “indigenização da modernidade” sobre o modo como os povos indígenas “vêm elaborando culturalmente tudo aquilo que lhes foi infligido” e como “vêm tentando incorporar o sistema mundial a uma nova ordem ainda mais abrangente: seu próprio sistema de mundo”. Assim, o cinema “indigenizado” ao mesmo tempo que utiliza da linguagem, narrativa, técnicas e regras de produção cinematográfica hegemônica, as adapta e as transforma.

## Referências

- ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller de (org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.
- CARELLI, Vincent. *Moi, un Indien. Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias. Centro Cultural do Banco do Brasil. 2004. pp. 21-32.*
- GROSGOUEL, Ramón. “Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80, 2008. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/697>. Acessado em 09 setembro 2021.
- GONDIN, Neide. *A invenção da Amazônia*. 2 edição. Manaus: Editora Valer, 2007
- KNOPF, K. *Decolonizing the Lens of Power*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2008.
- MIGNOLO, Walter D. “A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade”. In: Edgardo Lander (Org.), *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: Conselho Latinoamericano de Ciências Sociais, 2005. Disponível em < [http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624094657/6\\_Mignolo.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624094657/6_Mignolo.pdf)>. Acesso em 05mar.2020.
- NUNES, Karliane Macedo. et al. “Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil”. *Polis*, 38, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/polis/10086>. Acessado em 19 agos 2019.
- QUIJANO, Aníbal. (1992). “Colonialidad y modernidad/racionalidade”. *Perú Indígena*, vol. 13, n. 29, Lima, Instituto Indigenista.
- SAHLINS, Marshal. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção”. In: *Mana - Estudos de Antropologia Social do Museu Nacional*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1 e 2, UFRJ, 1997.
- SOUZA, Márcio. *História da Amazônia: do período pré-colombiano aos desafios do século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- TORRICO VILLANUEVA, Erick. “Propuestas para la redefinición del campo comunicacional en clave decolonizadora”. Aula magna no Programa de Pós-Graduação em Comunicação

da PUC Minas. 28 fevereiro, 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=O-JkNTMnZq9Q>.

\_\_\_\_\_. "La comunicación decolonial, perspectiva in/surgente". Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación. São Paulo, v. 15, n. 28, 2018.

\_\_\_\_\_. "La comunicación en clave latino-americana". Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación N.º 132, agosto-noviembre 2016, pp. 23-36. Ecuador: CIESPAL.

VÍDEO NAS ALDEIAS. Catálogo Mostra Um olhar indígena. Olinda: VNA, 2006.

# Uma breve história local entre as imagens fixas e em movimento<sup>44</sup>

A brief local history between still and moving images

**Annádia Leite Brito<sup>45</sup>**

(Doutoranda – PPGCOM-ECO/UFRJ)

**Resumo:** Investigam-se os trânsitos entre o fixo e o movimento no audiovisual de Fortaleza na chegada das imagens técnicas; com o movimento de Super-8 nos anos de 1960 e 1970; e por meio da difusão dos meios digitais no início do século XXI. Analisa-se como essas passagens se deram gradativamente pelo modo de exibição, pelo emprego misto das tecnologias e, finalmente, pelo pensamento e pela prática híbridos.

**Palavras-chave:** Audiovisual, fixo, movimento, Fortaleza.

**Abstract:** The passages between still and moving images in Fortaleza's audiovisual are investigated since the arrival of the image machines; the Super-8 outbreak during the decades of 1960 and 1970; and the popularization of the digital media in the beginning of 21st century. It is analyzed how these passages occurred gradually through the viewing mode, the mixed use of technologies and the hybrid thoughts and practices.

**Keywords:** Audiovisual, still, moving, Fortaleza.

A chegada da fotografia em Fortaleza se deu em 1848 através do mágico e ilusionista de fantasmagorias irlandês Guilherme Frederic Walter (LEITE, 2019, p.15). Desse momento inaugural em diante, às apresentações de lanterna mágica se somaram as placas de vidro fotográficas, denominadas de vistas fixas, que traziam imagens de vários lugares do mundo e de personalidades famosas, como o Papa da época. O historiador Ary Bezerra Leite (1995, p.91) deixa evidente que mesmo com a chegada da imagem em movimento, que se deu em 1897 em Fortaleza (LEITE, 2019, p.342), não foram abolidas as apresentações lanternistas. Ao contrário, a elas se uniram as cenas em movimento como vistas animadas. E, ainda com a abertura das primeiras salas permanentes de cinema, em 1908 (LEITE, 2019, p.383), até próximo ao fim da década de 1920 (LEITE, 2019, p.141) eram exibidas “reportagens fotográficas” entre filmes, com atualidades do cotidiano nas cidades e da vida política nacional.

Os precursores – lanternistas, fotógrafos e projetionistas – a princípio não reconheciam limites entre as apresentações das imagens, estavam abertos às novas tecnologias que vinham sendo desenvolvidas e as agregavam em suas práticas correntes, criando espetáculos mistos que veiculavam o fixo e o móvel. Como já dito, até a década de 1920 fotografias

44 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Experimentação, trânsitos e desvios entre regimes de imagens e sons.

45 - Doutoranda no PPGCOM-ECO/UFRJ, mestre em artes no PPGARTES-ICA/UFC. Formada pela Escola de Audiovisual da Vila das Artes-PMF, especialista em Audiovisual em Meios Eletrônicos-UFC. Bolsista CAPES.

eram projetadas em sessões nas salas de cinema na forma de reportagens fotográficas entre filmes. Não se davam ainda o pensamento e a prática da especialização em apenas um meio e apresentações de vistas fotográficas se intercalavam aos pequenos filmes projetados, como é possível observar no início da temporada na qual a Empresa D'Arte e Bioscope Ítalo-Francesa apresentou junto às películas ““vistas fixas” feitas em Fortaleza como as que documentavam a Partida do Batalhão de Segurança para Grossos, atualidade que tratava dos incidentes da região em litígio entre os Estados do Ceará e Rio Grande do Norte” (LEITE, 2011, p.62).

Seguindo na análise através da história, outra figura essencial para o desenvolvimento do cinema e da fotografia em Fortaleza, Adhemar Bezerra de Albuquerque é considerado o primeiro cearense a rodar um filme. A partir daí, ele inicia um trabalho de registro fixo e em movimento de eventos políticos e sociais no estado.

Mais um fato relevante foi a criação por Albuquerque da empresa Aba Film, em 1934, produtora pioneira no estado e maior loja de venda de insumos e revelação ao longo do século XX em Fortaleza. Por meio da conjunção de suas atividades empresariais, artísticas e sócio-políticas, em 1936, Adhemar Albuquerque forneceu equipamentos e deu instruções de como operá-los ao libanês Benjamin Abrahão Botto para que este pudesse registrar imagens fixas e em movimento de Lampião, Maria Bonita e seu bando de cangaceiros. Na década de 1940, as atividades da Aba Film na área do cinema terminaram, continuando apenas no ramo fotográfico (HOLANDA, 2009) até o início dos anos 2000, quando a empresa fechou as portas face ao período de massificação das imagens digitais (BOSI, 2016, p.48).

Se foi possível notar indistinção na exibição de imagens fixas e em movimento até a década de 1920, a partir da prática de Albuquerque se percebe uma realização mista, onde houve pensamento e produção em fotografia e cinema. Infelizmente, não se tem acesso às imagens para investigar se essa maneira de trabalho chegou a ser empregada de forma estética nas obras. No entanto, pontua-se que foto e filme partiam das mesmas necessidades de registro do cotidiano social e político, o que foi reiterado e atinge o auge da importância na história da Aba Film com a excursão de Benjamin Abrahão. Como um adendo à passagem entre linguagens, mesmo que possa não as ter imbricado, Albuquerque ainda se iniciou na pintura aos 67 anos, expondo no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará em 1963.

A interrupção nas atividades comerciais da Aba Film ligadas ao cinema aponta para a consolidação da fotografia como uma linguagem de custo financeiro mais acessível – seja para compra dos insumos ou para a revelação do filme –, de equipamentos mais portáteis, de maior uso vernacular, e de características populares mais fortes no sentido de poder ser adquirida, tocada e guardada. O status social da fotografia não será aprofundado aqui, porém é preciso relembrar sua importância, pois através dela pessoas menos abastadas começaram a ter a posse de sua própria imagem.

*História da produção de filmes no Ceará*, do historiador e realizador Firmino Holanda (2012), indica a consolidação das realizações audiovisuais em documentário ou ficção até a década de 1960, muitas feitas por artistas de fora do estado. A partir de 1969, a captação e



projeção em Super-8 chegou ao interior e à capital, formando um pequeno polo ao redor do Clube de Cinema de Fortaleza, fundado em 1949, e do Cinema de Arte Universitário, da Universidade Federal do Ceará (UFC), inaugurado em 1971, conhecido popularmente como Casa Amarela e encabeçado pelo professor Eusélio Oliveira (HOLANDA, 2012, p.44). A bitola de Super-8 possibilitou o aumento no número de realizadores; a descentralização de produção, ocorrendo também em Crato, de onde surgiram cineastas como Rosemberg Cariry; e a realização de filmes experimentais, saindo das bordas das ficções e dos documentários. Holanda é o realizador mais conhecido em Fortaleza a ter dirigido obras experimentais em Super-8, transitando também pela animação com interferência em desenho quadro a quadro diretamente na película velada em seu curta-metragem *Na pele* (1979).

Na dissertação intitulada *Filmes de família e construção de lugares de memória: estudo de um material Super-8 rodado em Fortaleza e de sua retomada em Supermemórias*, Bosi (2016, p.48) indica que “[...] a maior parte dos cineastas amadores e de família que surgiram com o Super-8, de alguma forma, apresentavam interesse e envolvimento prévios com o universo da produção amadora de imagens fotográficas”. Seria necessário ter acesso aos filmes desse período para averiguar se essas passagens ocorriam também na feitura das imagens, porém esse aprofundamento demandaria uma pesquisa bastante minuciosa devido ao fato de muitos desses antigos realizadores não terem seu destino conhecido. É possível afirmar que artistas como Nirton Venâncio e Joe Pimentel continuaram como fotógrafos e cineastas.

Em contato com a obra audiovisual de Pimentel e Holanda a partir dos anos 2000, percebe-se que ambos se voltaram para passagens entre o estático e o movimento. Em *Retrato pintado* (2000), Pimentel constrói um curta-metragem de ficção que mostra a presença do retratista popular na documentação das fases da vida de uma família e seu ofício manual de fotopintura. Há o congelamento da imagem dos atores postados em frente à câmera do fotógrafo e a fusão dessa com a imagem já revelada e pintada pelas mãos do mestre Júlio Santos. *Câmara viajante* (2007), também de Pimentel, documenta o trabalho de fotógrafos de festas religiosas em Canindé e Juazeiro do Norte e de fotopintura em Fortaleza. Intercaladas aos depoimentos, são inseridas imagens fotográficas feitas pelos artistas, algumas inclusive são animadas em recortes e passagens, tornando a narrativa leve e lúdica.

Já Holanda toma as imagens estáticas e em movimento como arquivo no desenvolvimento de ensaios. Seus filmes tratam de questões históricas e, principalmente, desenvolvem reflexões sobre o próprio fazer imagético através de uma montagem opaca, que se faz ver, e do discurso em voz over. É assim em *Kinetoscópio Mané Côco* (2008), onde há o choque das imagens do início do cinema em Fortaleza com as imagens contemporâneas de solenidade na Câmara Municipal de comemoração dos 100 anos da chegada dessa tecnologia à cidade; e no documentário *A balada do Sr. Watson* (2017), no qual a partir de fotografias de seu avô, um inglês radicado em Fortaleza no início do século XX, Holanda traça uma arqueologia crítica da cidade, da presença inglesa no Brasil e na constituição de sua família. Suas imagens se chocam constantemente com o presente, dando a ver as camadas de tempo e os constructos sócio-político-afetivos enraizados em si.

É preciso sublinhar que a realização desses trabalhos ricos em passagens entre o estático e o movimento se deu a partir dos anos 2000, ou seja, com a possibilidade de utilizar equipamentos digitais mais leves, que permitem maior tempo de captação e, principalmente, com o advento das ilhas de edição não lineares em computadores. Não se quer dizer que o audiovisual digital deu início a tais processos, mas certamente os facilitou e intensificou o número de trabalhos com essa investigação estética.

Na década de 1980, Pedro Parente, filho da videoartista Leticia Parente, em conjunto com Fergus Gallas, dirigiu o videodança *Ensaio* – o primeiro feito em Fortaleza, em 1986 (ALVES; LEAL, 2014, p.7). Junto a Lucia Machado e Roberta Marques, Parente e Gallas foram importantes realizadores de videoarte na capital alencarina na década de 1980. É importante notar que Alexandre Veras, *videomaker*, e Andréa Bardawil, coreógrafa, tiveram ligação direta com as realizações do coletivo. Veras, ainda morando em São Paulo, editou o videodança *Da Vinci* (1992), de Parente e Gallas (ALVES; LEAL, 2014, p.7), e Bardawil trabalhou com Parente (ALVES, 2012, p.44) no grupo Pano de Boca.

Em 1999, somaram-se a Veras e Bardawil, Beatriz Furtado – jornalista e pesquisadora em audiovisual –, Manoel Ricardo de Lima e Carlos Augusto Lima – ambos da área da literatura –, Solon Ribeiro – fotógrafo e professor de artes visuais –, Eduardo Frota – artista plástico – e Luis Carlos Sabadia – gestor cultural. O grupo se reuniu para estudos e conversas, articulando a ideia do Alpendre Casa de Arte, Pesquisa e Produção (1999-2012): um espaço interdisciplinar que se tornou fundamental na consolidação do pensamento e da prática em artes em Fortaleza. Foi a existência dessa instituição, junto a outras organizações não-governamentais de educação e arte, em combinação com o advento do digital, que iniciou o movimento de virada que se deu adiante na produção realizada em Fortaleza.

Furtado, Ribeiro e Veras foram e são figuras essenciais na formação de um pensamento híbrido em imagens técnicas na cidade, seja através de suas classes, de sua atuação político-pedagógica na construção dos projetos não só do Alpendre, mas da Vila das Artes da Prefeitura Municipal de Fortaleza (EAV) e da graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, ou através da influência de suas curadorias e obras. Furtado produz um audiovisual e uma curadoria pautados no corpo e nas relações entre cinema e artes visuais; Ribeiro atua na imbricação entre fotografia, cinema, instalação e performance; e Veras passa pela videodança, pela instalação, pelo cinema sensorial e de planos longos.

Em 2006, na EAV e numa série de cursos livres ofertados pelo Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC) em parceria com o Alpendre, houve ênfase no primeiro cinema, nas vanguardas históricas, na videoarte, no cinema expandido, nas experimentações entre artes e no cinema contemporâneo. Observando a escolha desse percurso pedagógico pela história da arte, é importante notar que foram selecionados os períodos mais preñes em dissidências ao cinema ou à fotografia hegemônicos.

*Handycams* e *Cybershots* eram utilizadas nas experimentações e, paulatinamente, os jovens realizadores puderam adquirir câmeras DSLR, capturando imagens em alta definição. Além do alargamento do acesso a obras e ferramentas, também havia a ideia da realização

de uma arte possível, com os meios disponíveis, sem aguardar por condições materiais melhores e, ainda, explorando os equipamentos ao máximo para que se conseguisse um domínio maior no momento da produção.

Assim, foi se criando um cenário propício na cidade para que uma profusão de curtas-metragens experimentais fosse realizada, inspirados também por três selecionados pelo DOCTV e exibidos em cadeia nacional: *Vilas Volantes: o verbo contra o vento* (2005), de Alexandre Veras; *Sábado à noite* (2007), de Ivo Lopes Araújo; e *Uma encruzilhada aprazível* (2006), de Ruy Vasconcelos. São documentários que buscam ressaltar as características plásticas da imagem e, principalmente, a duração estendida com tempos mortos. Além desses aspectos estéticos, todos eles partiram de pequenas equipes, muito bem “afinadas” em pré-produção por meio de trocas de referências e de conversas. Essa ideia também está atrelada à valorização de uma arte produzida a partir de grupos afetivos e colaborativos, e ao câmbio da concepção de funções delimitadas no cinema industrial para a perspectiva da reunião de um conjunto de realizadores, no sentido de todos serem responsáveis por uma atividade essencial de criação para a consecução da obra ao final.

A produção em Fortaleza dispõe de editais municipais e estaduais que fomentam determinado volume da prática artística, mas não conseguem contemplar toda demanda existente. Há, então, forte vinculação entre as atividades de realização e apresentação das obras e as instituições governamentais e educacionais. Por isso, importa pontuar a criação e a (r) existência de espaços de formação que se constituem nos contextos híbridos ensinados e praticados, principalmente na Vila das Artes e na UFC.

Portanto, para aqueles artistas que se formaram sob essas outras perspectivas residentes na arte contemporânea e nos meios digitais há uma contemporaneidade maior com obras divergentes da fotografia e do cinema hegemônicos ao longo da história. Por mais que se possa optar por seguir o caminho da especificidade dos meios, o híbrido está mais próximo e mais visível do que antes.

## Referências

ALVES, L. *Videodanças no Ceará: uma análise das tensões políticas entre local e global*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2012.

\_\_\_\_\_; LEAL, T. “Videoarte e Videodança: Leticia Parente e as Novas Artes na Terra do Sol”. In: *XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte*, Belém, maio, 2014. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-2903-1.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

BOSI, M. *Filmes de família e construção de lugares de memória: estudo de um material Super-8 rodado em Fortaleza e de sua retomada em Supermemórias*. 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

HOLANDA, F. “História da produção de filmes no Ceará”. In: BIZERRIL, Luiz (Org.). *Cartografia do Audiovisual Cearense*. Fortaleza: Dedo de Moças Editora e Comunicação Ltda., 2012.

\_\_\_\_\_. “Vestígios de um cinema”. *Enredo revista da cultura*, Fortaleza, n.2, fev 2009. Disponível em: <<https://www.viladasartesfortaleza.com.br/blog/2015/10/15/escola-publica-de-audiovisual-convida-realizadores-cearenses-para-doar-filmes-para-a-videotelevisao>>.

ca-da-vila-das-artes/>. Acesso em: 20 set. 2019.

LEITE, A. *História da fotografia no Ceará do século XIX*. Fortaleza: Ed. do autor, 2019.

\_\_\_\_\_. *Fortaleza e a era do cinema – pesquisa histórica, volume 1 1891-1931*. Fortaleza: Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 1995.

\_\_\_\_\_. *A tela prateada (Cinema em Fortaleza – 1897-1959)*. Fortaleza: SECULT/CE, 2011.

# Do “Menino Maluquinho” a um novo modelo narrativo no cinema infantil<sup>46</sup>

From “Menino Maluquinho” to a new narrative model in children’s cinema

**Arthur Fiel<sup>47</sup>**

(Doutorando – UFF)

**Resumo:** O objetivo central desta comunicação é realizar uma análise de algumas das características presentes no longa-metragem *O Menino Maluquinho* (1995), de Helvécio Ratton, que vão ecoar em obras posteriores e pautar um novo modelo de construção narrativa para o cinema infantil brasileiro. Para isso, revisitaremos também algumas outras obras de curta e longa-metragem lançadas ao longo dos anos 2000 e 2010s, a fim de tornar evidente este novo paradigma e apontar suas principais características.

**Palavras-chave:** Cinema Infantil, Estudos da Narrativa, Cinema Brasileiro.

**Abstract:** The main objective of this communication is to analyze some of the characteristics present in the feature film *O Menino Maluquinho* (1995), by Helvécio Ratton, which will echo in later works and guide a new model of narrative construction for Brazilian children’s cinema. For this, we will also revisit some other short and feature films released during the 2000s and 2010s, in order to make this new paradigm evident and point out its main characteristics.

**Keywords:** Children’s Cinema, Narrative Studies, Brazilian Cinema.

## Introdução

De acordo com João Batista Melo (2011) é datada de 1946 a primeira realização cinematográfica dedicada às crianças no Brasil. Trata-se do curta *Jonjoca, o dragãozinho manso*, um curta animado, de 25 minutos, realizado por Humberto Mauro sob a chancela do Instituto Nacional de Cinema Educativo – o INCE. Assim, de acordo com o autor, este é o primeiro marco cinematográfico na história do cinema nacional infantil.

Na década seguinte, foram realizados dois filmes de longa-metragem que marcariam a chegada de obras abertamente infantis em nossas salas de cinema, sendo elas: *Sinfonia Amazônica* (1952), de Anélio Latini Filho, e, *O Saci* (1953), de Rodolfo Nanni. Estas seriam as únicas obras daquela década a chegar às telonas com narrativas que, em especial, se interessava em dialogar com o espectador infantil, contando histórias que faziam parte do imaginário das crianças do país.

46 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão Estudos de Roteiro e Escrita Audiovisual.

47 - Doutorando em Comunicação (PPGCOM), Bacharel e Mestre em Cinema e Audiovisual (PPGCINE) pela Universidade Federal Fluminense. E.mail: arthurfiel@id.uff.br

No entanto, sabe-se que o espectador infantil há muito tempo se relaciona de forma direta com não necessariamente direcionadas a ele de forma exclusiva (MELO, 2011). Assim, antes dos marcos acima citados, muitas das crianças brasileiras que iam às salas de cinema tinham contato com obras que visavam atingir o amplo nicho “familiar”, sendo muitas delas obras do gênero comédia. Não à toa, nesse mesmo período de tempo, Amácio Mazzaroppi tornou-se extremamente popular e ocupou espaço privilegiado no imaginário popular, atingindo com suas obras adultos e crianças.

Outro ponto de extrema importância para tratarmos sobre cinema infantil, é compreendermos as distinções do que, de fato, vem a ser um filme infantil. Para Melo (2011), vale partirmos da mais óbvia constatação: “trata-se daquela obra destinada ao segmento de público que se encontra na faixa etária conceituada como sendo a infância” (p. 55). A partir disso, pontuamos, ainda em concordância com o autor, que é preciso distinguir filmes realizados *para* crianças de filmes realizados *sobre* crianças. O protagonismo infantil não é, por si só, o único elemento que caracteriza e/ou define um filme infantil, ele precisa estar acompanhado de algumas outras características da narrativa que sejam condizentes com as vivências das crianças, algo que pontuaremos a seguir.

Ainda acerca das obras infantis na história do nosso cinema, temos, na década de 60, três outras obras destinadas às crianças em nossas salas de cinema: *O vigilante rodoviário* (1962), de Ary Fernandes; *Pluft, o fantasminha* (1964), de Romain Lesage; e, *O adorável Trapalhão* (1967), de J.B. Tanko, o primeiro de dezenas de filmes infantis atribuíveis aos Trapalhões.

Um maior número de filmes dedicados ao público infantil surgiu nas décadas seguintes. A maioria deles pertencentes ao grupo Trapalhões, que encontraram nesse nicho uma lucrativa lacuna a ser preenchida. Assim, na década de 70 temos o registro de 23 (vinte e três) filmes lançados nas salas de cinema, dos quais 9 (nove) pertenciam aos trapalhões. Nos anos de 1980, das 29 (vinte e nove) obras lançadas, 16 (dezesseis) são lançamentos deste mesmo grupo, que, em 1989, se uniu, na telona, com a apresentadora Xuxa Meneghel, na obra *A Princesa Xuxa e os Trapalhões*, de José Alvarenga Júnior. A apresentadora, que já detinha o título de “rainha dos baixinhos” na televisão, expandiu seu reinado também às salas de cinema, na qual dividiu holofotes com o quarteto trapalhão por toda década de 90, momento no qual apreciamos uma mudança de paradigmas na forma de se construir narrativas para as crianças.

É, especificamente lançando olhar às obras cinematográficas que chegam às salas no verão de 1999, que Valente (2000) publica uma crítica a alguns filmes infantis lançados ali. Na publicação, o autor analisa as obras *Xuxa Requebra* (Tizuka Yamazaki, 1999), *O Trapalhão e a Luz Azul* (Paulo Aragão Neto e Alexandre Boury, 1999) e *Castelo Rá-Tim-Bum* (Cao Hamburger, 1999). Neste material, Valente analisa e tece uma árdua crítica à forma como as crianças estão incorporadas e representadas nessas narrativas. Para ele, a obra de Xuxa com nada se preocupa a não ser com o lucro imediato advindo das bilheteria e do *merchandising* presente na trama; o filme dos Trapalhões, por sua vez, parece não mais reconhecer

as crianças com as quais deseja dialogar, já que as crianças dos anos 90 não vivenciaram a infância da mesma forma que as crianças das décadas anteriores e é evidente na obra tal anacronismo. O filme de Cao, por outro lado, é tratado pelo autor como um contraponto ímpar às outras duas narrativas por possuir qualidades múltiplas, seja pela compreensão das distinções do fazer cinema ao fazer televisão, seja pela forma como a obra se relaciona com as questões das crianças, ou mesmo pelo protagonismo infantil, algo que distingue essa obra de sua versão televisiva (FIEL, 2020). Contudo, antes de falarmos do *Nino* menino, interpretado pelo ator mirim Diegho Kozievitch, no longa *Castelo Rá-Tim-Bum*, é preciso revisitarmos um outro menino e atentarmos às lições deixadas por *Um Menino Maluquinho* (Helvécio Ratton, 1995).

## As lições do Maluquinho

Em março de 1990, ao assumir a presidência, Fernando Collor de Melo extinguiu diversas estatais, dentre elas a Empresa Brasileira de Filmes S.A - EmbraFilme. A extinção da estatal fragilizou de forma visceral a produção do cinema nacional, fazendo despencar o número de filmes nacionais em cartaz nas salas de cinema.

No entanto, no tocante ao conteúdo infantil, percebemos a persistência de um nicho do setor que, mesmo diante do desmonte, continuou a levar milhões de brasileiros às salas. Exemplo dessa força é a obra *Lua de Cristal* (Tizuka Yamazaki, 1990), filme protagonizado por Xuxa Meneghel que registrou a maior bilheteria da década (ANCINE, 2020). Junto dele, algumas outras obras, protagonizados pela própria Xuxa e também pelos Trapalhões, continuaram a levar milhões de espectadores ao cinema. No geral, esse marco esteve relacionado com obras e/ou artistas que estavam presentes no cotidiano da população através da televisão.

É nesse contexto de crise que surge *O Menino Maluquinho* (Helvécio Ratton, 1995). Uma crise que para além de social e econômica também se percebe em relação à estética, à representação e às narrativas dirigidas às crianças nas telas. Diferente das obras que atingiam bilheterias estratosféricas, *O Menino Maluquinho* não vem da televisão, ele sai das páginas para as telas.

A obra original, lançada por Ziraldo em 1980, não apresenta ao público leitor uma história convencional - com início, meio, fim e nítidos conflitos narrativos. O Maluquinho, da literatura, é, antes de tudo, um menino. E é, particularmente, a partir dessa noção que o diretor Helvécio Ratton decide trabalhar.

Em entrevista realizada durante o Festival de Cinema Infantil É TUDO CRIANÇA<sup>48</sup> (2021), Helvécio revela detalhes da realização da obra e compartilha com o público algumas de suas memórias durante as filmagens do longa-metragem. O autor aponta a dificuldade inicial da adaptação do livro para o roteiro justamente pela falta de uma estrutura narrativa.

48 - Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=8UjZ\\_xvUwSM&t=2165s](https://www.youtube.com/watch?v=8UjZ_xvUwSM&t=2165s)

Assim, diante da ausência de uma estrutura narrativa prévia, o grupo de escritores, que chegou a incluir o próprio Helvécio Ratton e Ziraldo, ao lado de Alcione Araújo, decidiu partir para um lugar narrativo que, antes de tudo, buscava levar às telas uma experiência infantil.

Dessa forma, considerando que “uma experiência infantil” só é possível se protagonizada pela criança, temos a primeira lição do *Maluquinho*: o protagonismo infantil. Isso, porque, dos filmes infantis lançados naquela década, *O Menino Maluquinho* foi o primeiro a, de fato, colocar a criança em seu devido lugar, no centro da tela. E não uma criança solitária, cercada de adultos que resolveriam tudo por elas, *Maluquinho* não é necessariamente um filme sobre um menino peralta, hiperativo e inventivo. *Maluquinho* é um filme sobre uma infância singular – geolocalizada no Estado de Minas Gerais, e num preciso recorte de tempo – mas que encontra, dentro e fora das telas, um conceito de infância que se esbarra em sua mais nítida característica: sua pluralidade. Assim, *Maluquinho* é também um filme sobre crianças, sobre o brincar e sobre a colaboração e cultura de pares (COHEN, 2010; CORSARO, 2011).

Para além de colocar a criança como protagonista de suas narrativas, *Maluquinho* nos deixa ainda algumas outras relevantes lições sobre os modos de fazer cinema para e com crianças, dentre as quais salientamos: a) a valorização do período da infância e do ser criança – enquanto momento no tempo e sujeito capaz de agir e intervir no mundo com potências próprias à sua experiência; b) a capacidade e sagacidade das crianças de, uma vez protagonistas, solucionarem por conta própria as problemáticas de suas histórias, com suas ferramentas e meios; c) o estímulo à brincadeira, à imaginação, à autonomia da criança, à cooperatividade entre pares, às múltiplas maneiras infantis de interagir entre si e com as coisas do mundo; e, por fim, d) o enfrentamento pelas crianças, não só dos problemas da trama, mas, das complexidades da vida humana – em *Maluquinho*, há tópicos árduos que não são deixados de lado, mesmo que nem todos sejam devidamente aprofundados pela trama, mas se fazem presentes nela, pois são experiências que fazem parte da vida de todos e também das crianças como *bullying*, racismo e morte. Nesse sentido, a morte do avô de *Maluquinho* não é evitada nem tratada de forma amenizada por um discurso fabular ou lúdico. Em *Maluquinho*, as crianças não são poupadas da dor da perda. Diante da morte, elas rememoram e celebram aquela vida. É essa a ludicidade máxima da narrativa. Sendo esta, também, uma situação que se mostra exemplar no lide com temas tabus nos conteúdos infantis.

## **Considerações Finais sobre uma herança muito maluquina**

Inserido num momento particular da história do cinema brasileiro, *O Menino Maluquinho* deixa para os demais realizadores infantis preciosas lições que nos servem de herança na realização e construção de narrativas para as crianças. Bebe da fonte deste menino, obras que surgiram em sua imediata posterioridade no tempo, a exemplo do *Castelo Rá-Tim-Bum* (Cao Hamburger, 1999), no qual o pequeno bruxo protagonista agora é, de fato, um menino – na homônima atração televisiva, o Nino, protagonista da obra, foi interpretado pelo ator Cassio Scapin, que na época tinha cerca de 30 anos, e no longa foi substituído pelo já mencionado ator mirim Diegho Kozievitch.



A indiazinha Tainá, que chegou ao cinemas pela primeira vez nos anos 2000 na obra *Tainá - uma aventura na Amazônia* (Tania Lamarca e Sergio Bloch, 2001), também apresenta em sua narrativa aspectos dessa herança maluquinha, sobre a qual nos referimos aqui. Nessa obra, Tainá, uma pequena indiazinha, de apenas oito anos de idade, precisa enfrentar contrabandistas que vendem animais silvestres para pesquisadores estrangeiros. Ela, junto de seu amigo Joninho, propõem soluções infantis para a trama. Não há ali um olhar adulto de como resolver a situação, é a perspectiva da criança que leva a narrativa a um desfecho que só se mostra possível perante às ferramentas das crianças: a brincadeira, a criatividade, a fantasia. Assim, “a verossimilhança, tão solicitada nas narrativas clássicas adultizadas, nos filmes infantis cede lugar à fábula” (FIEL, 2020, p. 214). E essa é uma herança direta que o Menino Maluquinho deixa para nossa forma de fazer cinema para e com crianças.

Essa tal “herança maluquinha” se faz presente em diversas obras que, mesmo já tendo alguma distância do Menino Maluquinho, dos anos noventa, ainda se mostra extremamente relevante. Assim, é possível perceber como as lições do Maluquinho afetam obras posteriores à ela, seja quando três detetives mirins saem da telinha e chegam à telona investigando situações desafiadoras num convidativo prédio azul; seja quando uma já conhecida e animada turminha ganha corpo físico e também performa infâncias na telona, apresentando ao público *Laços e Lições*. Aqui, em específico, tratamos respectivamente dos três longas-metragens da obra *Detetives do Prédio Azul*, oriundas do canal pago *Gloob*, e dos dois últimos lançados em *live-action* da *Turma da Mônica*.

Para além das obras de longa-metragem, lançada pelas *majors* e pelos estúdios já estabelecidos pelo país, a herança e lições do Maluquinho se fazem ainda mais presentes nos curtas-metragens infantis brasileiros. Obras como: *O fim do recreio* (Nélio Spréa e Vinícius Mazzon, 2012), *Escola de Ensino Fenomenal* (Nélio Spréa e Levi Brandão, 2014), *Dando Asas à Imaginação* (Arthur Felipe Fiel e João Marcos Nascimento, 2017), *Médico de Monstro* (Gustavo Teixeira, 2018), *Lily's Hair* (Raphael Augusto da Silva, 2019), *A incrível aventura das sonhadoras crianças contra lixeira furada e Capitão Sujeira* (Beatriz Ohana, 2020), além de diversas outras obras que surgem a todo ano, evidenciam que o protagonismo infantil, a perspectiva das crianças como fio condutor das narrativas à elas dirigidas, as soluções infantis para os problemas da trama, a ludicidade e a criatividade como ferramenta de enfrentamento às múltiplas dificuldades da vida cotidiana, pautam um novo modelo narrativo para nosso cinema infantil. Modelo este diretamente afetado por *Um Menino Maluquinho* (Helvécio Ratton, 1995).

## Referências

ANCINE. *Filmes Brasileiros com Mais de 500.000 Espectadores entre 1970-2015*. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf>>. Acesso em 18 nov. 2020.

COHN, Clarice. *Antropologia da Criança*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

CORSARO, W. A. *Sociologia da infância*. Porto Alegre: Artmed, 2011.

FIEL, Arthur. Notas sobre o conteúdo audiovisual infantil e novas formas de se produzir para

crianças. IN: Marina Cavalcanti Tedesco; Márcio Brito Net. (Org.). *Outras pontes: abordagens e objetos emergentes no cinema e audiovisual*. 1.ed. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2020, p. 203-224.

MELO, João Batista. *Lanterna Mágica: infância e cinema infantil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VALENTE, Eduardo. *Noções de Infância e Educação: filmes infantis*. Revista Contracampo. 2000. Disponível em: . Acesso em: 16 mar. 2021.

# A República dos Espectros<sup>49</sup>

## The Republic of the Specters

Arthur Lins<sup>50</sup>

(Doutorando – UFF/UFPB)

**Resumo:** Propomos três movimentos que se cruzam e se refletem. Analisar os procedimentos estéticos que dão a ver uma aparição espectral no filme *República*, de Grace Passô; Nos enveredar no jogo das especulações que um espectro sempre suscita; e clamar juntos por uma justiça que não seja da ordem do Direito, ou seja, fazer ecoar essa justiça que é próprio do espectro reivindicar (DERRIDA, 1994). Abordaremos essas questões a partir de uma posição anti-distópica em seu potencial disruptivo e anti-colonial.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro; espectrologia; distopia; Derrida; fabulação.

**Abstract:** We propose three movements that intersect and reflect. To analyze the aesthetic procedures that reveal a spectral apparition in the film *República*, by Grace Passô; Engaging in the game of speculations that a specter always raises; and to call together for a justice that is not part of the Law, that is, to echo that justice that is characteristic of the specter to claim (DERRIDA, 1994). We will address these issues by taking an anti-dystopic stance in its disruptive and anti-colonial potential.

**Keywords:** brazilian cinema; spectrology; dystopia; Derrida; fabulation.

Seguir um espectro suscita problemas de diversas ordens. A começar nos perguntaremos de que modo um espectro se apresenta e logo, como podemos acreditar em uma aparição fantasmática e qual a sua função de afetar o curso de uma narrativa que age no desvelamento de um realidade oculta?

Nosso primeiro intuito é estabelecer uma distinção entre o espectro buscado aqui e a questão das fantasmagorias de forma mais geral. No filme *República* não há fantasmas no sentido figurado. Pelo contrário, o percurso do filme vai sempre no sentido de revelar novas camadas que compõe a realidade representada na trama, uma realidade outra, uma realidade porvir. Essa realidade não se confunde com o realismo de cunho estético e muito menos com possíveis leituras documentarizantes que o filme só suscita, para negar. Trata-se então de uma realidade espectral que faz romper a distinção conceitual e narrativa entre aquilo que é da ordem do real e aquilo que seria da ordem do sobrenatural, ou seja, de natureza fantástica.

O curta-metragem *República*, de Grace Passô, foi realizado dentro do programa *IMS convida*, projeto realizado pelo Instituto Moreira Salles, que buscou incentivar a criação artística durante a quarentena implementada como medida de proteção diante da rápida disseminação do covid-19 no Brasil.

49 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CINEMAS PÓS-COLONIAIS E PERIFÉRICOS

50 - Professor de Montagem no curso de cinema da UFPB. Doutorando no PPGCINE/UFF com pesquisa voltada para o cinema contemporâneo brasileiro em diálogo com o gênero de ficção científica.

Grace passô fez a direção/roteiro/atuação e Wilssa Esser fez a fotografia/som e montagem. O filme foi filmado no bairro República, em São Paulo, e foi lançado dentro da plataforma do IMS no final de maio de 2020. Trata-se de um dos filmes mais inventivos em sua formulação narrativa e estética dentro de parâmetros que podemos enquadrar como *filmes da pandemia* ou *filmes da quarentena*.

Em nossa abordagem, o cinema surge aqui como uma abertura para que a ficção possa operar um trabalho no que se refere a uma descolonização do imaginário. Há uma crença no filme nesse potencial inerente ao campo das imagens, da fabulação poética, do potencial deflagrador das imagens em nos fazer entrar em contato com outras perspectivas de mundo.

Buscamos aqui uma poética própria a essa dimensão espectral e o que esta narrativa dos espectros nos orienta acerca de nosso tempo, que é o tempo desajustado no qual vivemos.

## O espectro em Derrida: Reinvidicação da justiça

Para pensarmos o espectro nos ancoramos em uma conferência feita pelo filósofo franco-argelino Jaques Derrida em 1993, a qual ele chamou de *Espectros de Marx*. Naquela ocasião, instigado a pensar a partir dos diagnósticos de finitude que decretavam o fim do século no mesmo golpe que se apressavam a decretar o fim da história e o fim do marxismo, com a queda do muro do Berlim, Derrida nos propõe a pensar no porvir. E para isso ele invoca os espectros e a herança deixada por gerações de fantasmas, e tenta falar com essas vozes que ecoam de um tempo desajustado (ou desconjuntado). Se faço isso, diria ele, “é em nome da justiça”.

“Justiça alguma – não digamos lei alguma, e mais uma vez lembro que não falamos aqui do direito – parece possível ou pensável sem o princípio de alguma responsabilidade, para além de todo presente vivo, nisto que desajunta o presente vivo, diante dos fantasmas daqueles que já estão mortos ou ainda não nasceram, vítimas ou não das guerras, das violências políticas ou outras, dos extermínios nacionalistas, racistas, colonialistas, sexuais ou outros, das opressões do imperialismo capitalista ou de todas as formas de totalitarismo (DERRIDA, 1993, p. 12)”.

Seria preciso então vivermos de outros modos, modos mais justos, criando alianças com esses outros que não estão no presente vivo, mas sem os quais não haveria nada a responder, a se responsabilizar. É preciso *estar-com* os espectros, o que “seria também, mas não somente, uma política da memória, da herança e das gerações” (DERRIDA, 1993, p.11).

Gostaríamos de enfatizar essa ideia de justiça que aparece em Derrida a partir de sua análise da peça *Hamlet*, de Shakespeare. Ele observa que na peça, o espectro do Rei morto, o pai de Hamlet, surge em cena pela primeira vez em sua segunda aparição. Trata-se de uma cena na qual o pai surge em espírito no intuito de cobrar pela segunda vez ao seu filho

atormentado por sua visão: ele cobra justiça pela sua morte. Como iremos saber no curso da peça, o Rei Hamlet foi alvo de uma traição, uma conspiração política conduzida pelo seu irmão Cláudio para assumir o trono da Dinamarca.

Essa ideia nos diz que haveria uma justiça do fantasma que não se realiza no tempo presente vivo e que por isso não se deixa deduzir de uma justiça do direito em geral. E, paradoxalmente, essa justiça só pode se realizar em *um tempo desajustado*, um tempo anacrônico, um tempo não-reconciliado. Digo paradoxal, porque Derrida nos diz que o desajuste é aquilo que não está ajustado, ou seja, que não está *justo*. Essa seria uma das condições para o surgimento dos espectros, estar em desacordo com o seu tempo, ou seja, através dos espectros nós podemos ver também que o tempo está desajustado.

Fazendo eco a essas ideias de Derrida, diríamos que os espectros no filme *República* surgem para cobrar um justiça e para nos mostrar que vivemos em um tempo desajustado, pois como sugere Derrida, o desajuste é sempre o tempo presente não reconciliado com a sua História.

## **A República, por Grace Passô**

Realizado em condições de extrema dificuldade técnica, tendo em vista o avançado estado de pandemia durante o qual ele foi realizado, o filme faz um complexo uso de sobreposição nas camadas narrativas ao mesmo tempo em que depura e simplifica os procedimentos de linguagem audiovisual para amplificar os seus efeitos esportivos. Esse gesto de invenção na penúria de certo atravessa grande parte dos filmes e das reflexões acerca do cinema nacional, mas aqui recebe novos contornos tendo em vista a situação global da pandemia e a situação de catástrofe humanitária-social e desmonte político próprio ao Brasil pós golpe de 2016.

Nesse caminho aberto nas fendas de um Brasil multifacetado e nas estratégias que compõe principalmente os gêneros de ficção científica e horror, houve espaço para o surgimento de todo tipo de espectros, trazendo à tona um inconsciente coletivo soterrado pela ânsia de progresso e desenvolvimento aliado a um imaginário colonial.

*República* recoloca algumas dessas questões de forma enfática. A sua premissa é incontestável: O Brasil não existe. A primeira palavra dita no filme é sussurrada dentro de um sonho e diz: Colonizadora. A última sequência é uma vertigem que suspende o tempo e aponta para um porvir. Em seu rastro, seguimos então algumas das aparições espectrais no filme, pois como nos alerta Derrida, um espectro nunca é um, mas sempre o *mais de um*.

## **As três aparições**

São três as aparições espectrais no filme *República*:

A primeira surge já na abertura do filme, na primeira sequência que saberemos se tratar de um sonho. Fortes tonalidades de cor verde, amarela e vermelha surgem desfocadas na tela, criando uma imagem abstrata. Aos poucos, vemos se delinear um rosto que ao final da sequência sussurra a palavra: colonizadora.



1. Primeira aparição espectral: imagens oníricas e difusas que se revelam sendo um sonho; (foto/frame Wilssa Esser)

Essa primeira aparição é uma luz difusa, uma imagem sem nitidez, sem contorno, um vestígio, um presságio. Esse sonho, que é a mentira, é o sonho próprio das fantasias da colonização, é o sonho da colonizadora e todo o fogo que lhe alimenta. O Brasil é uma invenção, posto que é uma mentira contada pelos colonizadores.

Em *República*, há uma estratégia que faz adensar e complexificar essa camada narrativa do sonho que inicia o filme. Ao acordar, a personagem sonhadora descobre através de uma ligação que o Brasil, e tudo que lhe compõe, ou seja, ela mesma, está sendo sonhado por um Xamã e que tudo pode acabar. Essa informação está sendo divulgada na televisão: O mundo existe, mas o Brasil não, pois é apenas um sonho.

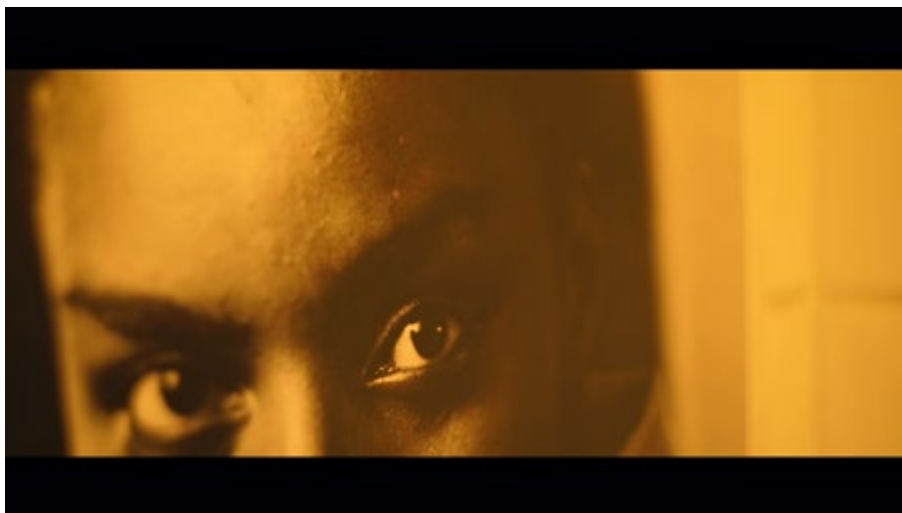
No enredo do filme, sugerimos que este sonho seja já um produto do inconsciente que vem à tona a partir do ritual que está sendo feito na rua. Ao se acordar e ainda perturbada pela recém-descoberta, a sonhadora vai até a janela e observa o ritual.

Em um filme praticamente inteiro realizado com planos fechados, com área focal muito pequena, com uso intensificado do extracampo sonoro e com uma pequena área de espacialização, o ponto de vista da personagem nessa cena revela a rua em um grande plano e um imenso vazio. A atmosfera noturna, os resíduos jogados pela rua e a estranheza do ritual pode apontar para uma espécie de distopia bastante condizente com o momento que a filmagem aconteceu. A pandemia e as medidas de restrições que transformaram a rua em um local de perigo, mas também de vulnerabilidade, ecoam no filme como uma presença física, visível, incontornável.

Seguindo a narrativa, a trama se interrompe ao revelar o processo de filmagem do filme numa estratégia metalinguística que complexifica o plano real da diegese/narrativa.

Mas eis que surge a segunda aparição espectral: a imagem de uma imagem que nos olha.

A segunda aparição surge como uma imagem fixa, uma fotografia. Ao ser mostrada no momento onde o filme se interrompe, adquire um caráter fantasmático e nos sugere um *efeito de viseira*, que é o regime próprio dos espectros, o lugar dá onde eles nos olham sem serem vistos. Na foto, esse efeito é possível pois trata-se da imagem de um olhar separado de qualquer contexto narrativo mais explícito.



2. Segunda aparição espectral: o efeito viseira; (foto/frame Wilssa Esser)

É aqui onde o tempo se desajusta. O tempo do filme, da foto, do olhar lançado para o extra-campo. É o longo tempo dedicado a este plano fixo no filme e a força desse olhar que surge de um tempo não identificado que reforça nesse espectro o *seu efeito de viseira*. Um espectro suscita uma especulação, mas aqui algo se interrompe. “Uma dissimetria espectral interrompe (aqui) toda specularidade. Ela dessincroniza, faz-nos voltar à anacronia. A isto chamaremos efeito de viseira: não vemos quem nos olha.” (DERRIDA, 1993, p.22).

Propomos então que em *República*, a imagem da foto seja uma espécie de equivalente no cinema ao artifício utilizado por Shakespeare para materializar o fantasma através de uma armadura de ferro que seria usada na encenação do palco teatral. E o efeito viseira, ou seja, a dimensão da percepção de que somos olhados por um espectro, surge como resultado da imagem dos olhos que encaram a lente da câmera e que, dessa forma, adquire um rosto provisório, vacilante, anônimo. Para surtir tal efeito, a imagem da foto deve possuir uma presença material em cena, advinda do tempo de exposição em tela e da ausência de significados que justifiquem a sua ênfase narrativa.

Não sabemos quem nos olha, de qual tempo, qual lugar. A área de foco é mínima e enfatiza apenas um dos olhos. O fundo é desfocado, sem contornos nítidos. O espectro fixa o nosso olhar, o olhar do espectador.

Assim, da mesma forma que o espectro sempre suscita uma especulação, também pressupõe que haja uma especulação. Este olhar pressupõe uma aliança, um pacto a ser formado, uma demanda por responsabilidade e uma ética na representação dos espectros. Olhar sem ser visto, pelo efeito viseira, mas também olhar até ser percebido como um espectro que clama por sua presença.

Enquanto a imagem se impoe por sua presença fotográfica, eis que escutamos o som de uma campainha cada vez mais insistente e finalmente, uma voz gutural que grita em estado de perceptível inquietação. “O seu Brasil acabou e o meu nunca existiu, nunca existiu, nunca, nunca!”

Logo, a câmera se move atordoada e nos mostra o que está acontecendo: o personagem que se encontrava na rua em seu ritual solitário se encontra agora na porta e repete insistente para a sonhadora/atriz que descobriu que o Brasil pode acabar a qualquer momento.

O terceiro espectro (que faz essa passagem entre os dois planos narrativos do filme, a ficção e o real simulado pela metalinguagem) surge encarnado em um personagem do filme, que pelo seu caráter e acessórios de figurino, nos leva a pensar como uma presença do *povo da rua*, mais especificamente a entidade conhecida como *Exu*, fazendo alusão à religiões de matriz afro-brasileiras. Para o nosso intuito aqui, iremos tangenciar essa última aparição do ponto de vista de suas implicações na narrativa do filme e não sob os aspectos da religiosidade.



3. Terceira aparição espectral: entre o corpo e o espírito, entre a atriz e o personagem; (foto/frame Wilssa Esser)

Essa terceira aparição faz o gesto decisivo nesse filme de mil faces. Cabe a este último espectro *interromper a interrupção* e clamar pela justiça. Esta última sequencia que encerra o filme faz do sonho inicial, e da imagem fixa que suspende e desajusta o tempo, apenas vestígios que anteciparam a verdadeira aparição espectral que é o próprio espectro, sua dimensão entre corpo e espírito, entre atriz e personagem, entre tempo presente e porvir.



Em outros termos, poderíamos dizer que este personagem transita pelos dois mundos na abertura de novos caminhos. É ele que vai suscitar a realidade espectral que recobre o filme e que se instaura nessa zona indiscernível entre o filme que aponta para o Brasil que já não mais existe, e o Brasil que só pode ser suscitado como um porvir daqueles fantasmas que nunca tiveram espaço dentro desse imaginário colonial de um Brasil tropical, frondoso e fraterno.

A sua aparição encerra o filme num derradeiro gesto final de abertura, lançando uma frase emblemática e sustentando o seu olhar sob um fogo sereno que faz a filmagem continuar em sua dimensão ritual. Um ritual de fogo e canto e os olhares que se cruzam enquanto uma lágrima escorre. Faz-se uma espera, uma pausa agitada, enquanto a atriz/sonhadora pede calma e o espectro/personificado retira o seu disfarce. Derrida nos lembra que um espectro é antes de tudo uma expectativa apreensiva, uma ansiedade.

“O seu Brasil acabou e o meu nunca existiu, nunca existiu, nunca, nunca!”

Aqui, onde “o Brasil nunca existiu”, nos leva a tecer nossas últimas especulações. Do ponto de vista político-social pode se referir a ausência do Estado, dos direitos humanos e das mínimas condições que possa garantir a vida em sua plenitude. Mas aqui, onde o tempo se desajusta, nos propomos a suscitar uma justiça que não seja da ordem dos humanos, do *tempo presente* vivo e de suas reivindicações. Uma justiça que se realiza no plano do imaginário e que aponta novas configurações de um mundo porvir.

“O Brasil nunca existiu”. Haveria então um República própria dos espectros, um modo de existir que não se regula pela vida ou pela morte, que se faz passagem e caminhos. A sua aparição se dá nos desajustes do tempo, que é o tempo mesmo onde essa outra justiça pode se realizar. O mundo em desordem, o mundo fora dos trilhos, é o mundo onde os espectros estão sempre na iminência de aparecer. E eles surgem para fazer alianças, injunções, criar pactos e clamar por sua justiça.

## Referências

CARDOSO, Vânia Z. *Narrar o mundo: Estórias do “povo da rua” e a narração do imprevisível*. Revista Mana 13 (2): 317-345, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

FERNANDES, Alexandre de Oliveira. *O que nos fazem pensar Exu e Criolo?*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 47, p.150-170, jul-dez. 2020.

MARGEL, Serge. *Do spectrum ao speculum: La Jetée de Chris Marker e a montagem contra-factual*. Trad. Lucas Parente. Seminário realizado dentro do curso “O Espectro das Imagens Técnicas: Filmes, Arquivos, Especulações”, organizado por Tadeu Capistrano, Helena Lessa e Lucas Parente. Cinemateca do MAM, 3 de Setembro de 2019.

PASSÔ, Grace. *República*. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/grace-passo/> Acesso em 25 dez. 2021.

# Fazer cinema na pandemia com Olhares (Im)Possíveis. Notas sobre “Ano 2020”<sup>51</sup>

Making movies in the pandemic with “Olhares  
(Im)Possíveis. Notes on “Year 2020”

Arthur Medrado<sup>52</sup>

(Doutorando – PPGCine/UFF)

**Resumo:** Abordaremos o projeto que desde 2017 propõe encontros com crianças e adolescentes de Ouro Preto a partir de imagens e processos de produção de um filme, realizado de forma remota durante 2021. As experiências recortadas dessa pesquisa-intervenção permitem evidenciar os contra-monumentos criados no processo: funcionamentos que se opõem à lógica territorializada do monumento instituído na cidade cartão postal a partir de processos subjetivos do cinema como prática de cuidado na educação. Para abordar “Ano 2020” utilizo falas e elaborações dos jovens durante as reuniões online via plataformas digitais.

**Palavras-chave:** Pesquisa-Intervenção, cinema de grupo, educação, práticas de cuidado.

**Abstract:** We will approach the project that since 2017 proposes meetings with children and adolescents from Ouro Preto based on images and production processes of a film, carried out remotely during 2021. The experiences outlined in this research-intervention make it possible to highlight the counter-monuments created in the process: functionings that are opposed to the territorialized logic of the monument instituted in the postcard city from the subjective processes of cinema as a practice of care in education. To address “Year 2020” I use speeches and elaborations of young people during online meetings via digital platforms.

**Keywords:** Research-Intervention, group cinema, education, care practices.

Em 2017 iniciamos um trabalho com oficinas de cinema na Escola Municipal Professor Adhalmir Santos Maia, no Bairro Nossa. Sra. do Carmo (Pocinho) em Ouro Preto, Minas Gerais. Inspirados no Inventar com a Diferença, no trabalho com o quinto ano do ensino fundamental I, nos debruçamos sobre os dispositivos Minuto Lumière e Filme Carta. Nesta primeira intervenção (que nesse mesmo ano aconteceu também em outros 04 grupos em outras escolas públicas de Ouro Preto e Mariana) criamos dois dispositivos Cartográficos: o Cartão-postal e o Mapa dos Sonhos.

51 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão I – Cinema, educação e distanciamento social do ST Cinema e Educação.

52 - Doutorando (PPGCine/UFF). Mestre em Educação e Bacharel em Jornalismo (UFOP) com mobilidade na UNLP/Argentina. Faz parte do Kumã - Laboratório de Pesquisa e Experimentação em Imagem e Som (UFF) e do Caleidoscópio (UFOP/CNPQ)

Em 2018, somos convidados a iniciar um trabalho com estudantes da Educação em Tempo Integral da Escola Estadual de Ouro Preto, já que estudantes que participaram do processo no ano anterior agora frequentavam o sexto ano nessa escola. Nesse momento, nos atentamos a experimentar com as metodologias da escola de Arte Decolonial Americana *The Black School*. Nessa ocasião, o grupo realizou dois filmes: *Entre\_vistas* e *Benedita*.

Em 2019, seguimos na E. E. de Ouro Preto iniciando com uma experimentação de 4 dias seguidos dentro do Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana. Iniciamos com proposições o trabalho caminhando de Lygia Clark e terminaríamos com um filme-carta. Uma série de fatores impediu que o grupo realizasse o experimento fílmico. Nesse momento, perguntamos o que o grupo gostaria de realizar no semestre seguinte e um adolescente do sétimo ano sugeriu que fizéssemos cinema para cuidar da Horta. O espaço era importante para os estudantes e devido a mudança de funcionários a horta não estava recebendo tanta atenção. A jornalista Glauciene de Oliveira nos acompanhou nesse processo e junto com o grupo realizou o documentário *Plantando Memórias*.

Vale ressaltar que é nesse momento, em 2019, que nos afastamos do formato das oficinas para nos aproximar da ideia de uma intervenção com Cinema de Grupo. Entre julho e dezembro nos encontramos com 10 adolescentes e jovens durante 17 encontros. Nessas manhãs de quinta-feira experimentamos essa relação com as práticas de cuidado e o cinema. Cuidado com a horta, mas também com nós mesmos. Aprendendo juntos (com as hierarquias cada vez mais diluídas) novas temporalidades no contato com a terra.

Com a chegada da pandemia em 2020 iniciamos uma série de experimentações através do WhatsApp. Um processo absolutamente experimental: realizamos envios de vídeo, fotos e áudios que partiam de enunciados. Assim funcionamos até que, no dia 09 de junho de 2020, um dos jovens nos fez a seguinte provocação:

Ei galera! Bora fazer um filme novo

O ano de 2020 pode ser o nome

Aí podia todo mundo pegar e gravar falando que se não tivesse a pandemia ia ser tudo diferente

“Ano 2020” aconteceu. Era o nosso primeiro recurso para um filme de baixíssimo orçamento. Muita coisa para quem fazia cinema com (quase) nenhum recurso.

É impossível transmitir a sensação do que aconteceu nesse processo de encontros virtuais. Mas o filme, que teve como primeiro movimento produzir uma música, baseada na letra escrita em 2018 por outro jovem (que na época nós não conseguimos gravar) terminava com um encontro. Um encontro presencial que respeitou todas as medidas sanitárias para gravar o clipe.

Foram quase dois anos pela internet, uma passagem de tempo que se torna mais evidente quando no grupo temos adolescentes entrando na juventude. Mesmo a gente se vendo quase que semanalmente pelas câmeras e conversando muito sobre diversos assun-

tos, o recorte da webcam não dava a dimensão do que estava acontecendo ali, com aqueles adolescentes. O tempo nessa fase da vida provoca mudanças repentinas: cresceram muito, mudaram a voz, o estilo, enfim.

É interessante pensar como no filme um deles traz a dimensão temporal à tona ao elaborar algo como «pandemia como adolescência do mundo». Luiz nos diz que estamos passando por uma fase ruim: nós, «o Brasil e o mundo». Mas que ele também está passando por um «troço esquisito», a adolescência. Ele nos lembra que isso tudo vai passar. E evidencia um otimismo próprio que estabelece direta relação com o desejo do grupo de não usar o espaço do filme para “falar de coisa ruim”. A música, nossa trilha sonora original, também diz que “o tempo ruim passou”.

O filme acontece através de uma série de movimentos pelo bairro, a cidade e as casas das pessoas envolvidas. No filme não anoitece. De modo geral, a montagem do filme opera mostrando os apostos das imagens com enquadramentos estilizados que capturam e condensam o imaginário da periferia segundo a imaginação do centro. Apontando dessa forma que as perspectivas sobre os corpos em cena no cinema podem e devem ser feitas por outros caminhos do pensamento.

Visitamos então a casa da avó, experimentamos o tremido de uma panorâmica das montanhas em volta, podemos ver as belezas naturais e até escutar o silêncio. Nos relacionamos com o tempo marcado de mais um Minuto Lumière, para em seguida circular no bairro, subir e descer ladeira. Encontramos uma escola fechada e também podemos descer o morro de bicicleta acompanhados por uma câmera anunciada por um dos meninos: “essa câmera aqui é lá do projeto”.

## **“Ano 2020” e as temporalidades**

Na construção desse filme coletivo partimos de dispositivos que foram realizados pelos/as jovens e adolescentes e enviados através de aplicativos de mensagens instantâneas. Um trabalho orientado pela pedagogia dos dispositivos e o cinema de grupo.

O que se efetiva nesse processo é a possibilidade de abordar a noção de dentro de casa e fora da escola, a cidade e a impossibilidade de estar nela. O que o processo de grupo nessa realização efetiva é um entre. Um espaço ocupado por uma sensibilidade que nos lembra que, apesar de tudo, esses/as adolescentes e jovens envolvidos com audiovisual desde 2017 criam para si possibilidades de existência a partir do próprio fazer audiovisual e da invenção de mundo.

Nas experimentações iniciais com o grupo trabalhamos com as imagens e sons que chegaram iniciando os movimentos de pensar coletivamente a estrutura do filme e suas dinâmicas de gravação.

De saída adotamos os seguintes dispositivos.

- Minuto lumière

- Realizar de 3 a 5 fotos capturas/feitas/orientadas pelas ideias de proximidade + áudio de um minuto de silêncio.
- Fotografia da janela que cada pessoa mais vê. Na intenção de seguir com nossos trabalhos de realização de postais e postais narrados. Perceber como que “minha janela é meu cartão postal”.

Entre um encontro e outro, o grupo produzia as imagens e sons orientados pelos dispositivos. No encontro seguinte os visionamentos eram acompanhados de conversas ao vivo via aplicativo de videoconferência onde podíamos ver juntos as imagens. As videochamadas também eram os espaços que nós usávamos para pensar no roteiro de edição. Além das imagens importava também o que elas causavam no grupo e por isso as chamadas eram dedicadas às conversas e escutas de relatos sobre as sensações dos/as participantes nesses momentos, a relação com a escola (e as aulas remotas), o bairro e a família.

Inicialmente trabalhamos com sessões de 1h30, mas ao longo do processo as durações iam variando, assim como as datas e horários. As pessoas que participavam demonstravam bastante engajamento com o processo e muitas vezes solicitavam reuniões, ou modificavam seus dias e horários. Ao longo do processo o grupo operava numa dinâmica de flexibilidade, mas com constância de encontros.

No momento de visionamento dos dispositivos, as imagens chegavam ao grupo sem a revelação explícita de sua autoria e ali se tornavam imagens do grupo. Muitas vezes as dinâmicas eram centradas em descobrir quem havia realizado cada um dos dispositivos. Isso acontecia, talvez, porque o grupo já se conhecia. Curioso era perceber que às vezes, mesmo quando conseguiam descobrir, a própria pessoa que o realizou não confirmava que aquele trabalho era o seu. Assim funcionamos por 04 encontros.

Em seguida, cada pessoa que participava recebia em sua casa uma filmadora compacta e com ela poderia registrar livremente seu cotidiano durante um dia. Na medida que íamos baixando o material marcamos novas reuniões online, onde quem captou o material fazia uma primeira seleção das partes que gostariam que fossem vistas pelo grupo. Seis participantes receberam as câmeras.

O gesto de entregar a câmera a alguém não é novo, no sentido da história do filme dispositivo nas artes pelo menos desde a década de 1960, mas se atualiza pela mão da juventude da periferia de uma cidade “cartão-postal”. Todo o processo de envio, recebimento, descarga do material e redistribuição do equipamento foi realizado respeitando as medidas sanitárias de enfrentamento a COVID19: distanciamento, esterilização do material, uso de luvas e máscaras.

A câmera era entregue por Suzana, a mãe de um dos jovens que além de atuar na logística do filme nos cedeu sua casa para servir de base de produção da diária de gravação que aconteceu no dia 06/06/2021.

A diária foi dedicada à gravação de um clipe para a música “Favela cartão postal” realizada pelo MC Bs da Jota especialmente para o filme. Ele mesmo nos conta como se deu o processo através da transcrição de uma de suas falas durante as reuniões, onde estabelecemos um diálogo sobre a música:

Você tinha me passado a letra da música antiga que eu tinha feito pro último filme [Entre\_vistas] e que a gente ficou sem usar, certo?! Ai como esse era um novo projeto, ai eu queria fazer uma nova letra, aí eu fui colocando um pouquinho de mim na letra, por que é o que eu canto na real. é o que eu gosto de cantar e tal, então eu boto uma boa parte da minha vida e falo da também da minha quebrada, da mesma forma de que quando eu estava ai eu também fala dela.

Todo o processo, desde a ideia inicial, passando pelos dispositivos, a entrega das câmeras até o fechamento da sinopse, construída após a decisão do corte final, aconteceu entre 19 reuniões e uma série de trocas de mensagens e áudios entre o grupo.

É interessante pensar na costura temporal que esse filme realiza. Que se inicia ao convidar um jovem a revisitar a letra de uma música feita durante as atividades do projeto na escola em 2018. Tal movimento permite ao grupo acessar uma intensa relação com o espaço-tempo experimentado na escola. O filme também apresenta a íntegra de um Minuto Lumière realizado em 2018, onde percebemos uma movimentação dos estudantes ao iniciarem a irrigação de um dos canteiros.

Outro movimento importante no esgarçamento de temporalidades diz respeito ao que se efetiva pelo envio de vídeos feitos pela vice-diretora da escola. Como o grupo não podia visitar a instituição, essas as imagens acabam compondo um tour pelo espaço e mostram as mudanças no espaço. Durante o visionamento coletivo, a sequência mais surpreendente dentre as 4 enviadas, é a que foi escolhida para estar no corte final do filme. Através dela o grupo adentra a horta escolar e ao reagirem a essas imagens, podemos ver os jovens tomados por uma certa indignação com a falta de atenção e a quantidade de mato no espaço que o grupo havia dedicado especial atenção antes da pandemia.

### **(Im)Possíveis elaborações sobre “Ano 2020”**

Nessa experiência o grupo funciona como um território que permite saltar. É um cinema que extrapola a escola, que está em relação com a clínica. Uma travessia que realizamos nos equilibrando ao atravessar a ponte da prática educativa. Mas, nessa travessia contamos com o auxílio de duas contenções que nos permitem cair: uma das práticas artísticas e outra das práticas clínicas. Uma travessia de processos subjetivos em grupo. A pandemia parece ter radicalizado essa dimensão política dos trabalhos com cinema e educação que é: dar conta dos encontros. Encontros que não cabem às durezas discursivas. Encontros que fogem do clichê.

Quando perguntamos ao grupo sobre as diferenças do projeto antes e depois da pandemia. Um deles nos disse:

Eu vi duas coisas. quando a gente estava fazendo na escola não era tão pessoal como a gente faz hoje fora da escola em tempo de pandemia e gravando tipo nós por nós mesmo, sem ser contando com a escola. Porque naquela época da escola a gente mostrava coisa da escola, tinha a importância de ter essa coisa pessoal, mas eu não acho que é como a gente teve dessa vez. Eu acho que dessa vez o projeto teve mais... foi mais pessoal vamos dizer assim.

Por mais que dentro dos dispositivos propostos houvesse um onde cada pessoa receberia a câmera para filmar sua rotina por um dia, é curioso pensar que o menino tenha se atentado ao fato de ser mais pessoal justamente quando adotamos o anonimato na hora do “ver juntos” dos dispositivos.

Talvez o que o jovem queira dizer é que a “saída” da instituição é o que proporciona esse “mais pessoal”, que na realidade pode ser simplesmente a possibilidade de criar, em grupo. A possibilidade de criar grupo, independente da chancela da instituição, mas que se efetiva também numa memória desse espaço e numa reelaboração dos processos de criação entre estudantes. Essa fala apronta o grupo como a costura entre o dentro e fora da escola.

O grupo então, como um deles nos conta é formado por estudantes do Polivalente (EE de Ouro Preto) e participantes da Olhares (Im)possíveis “e já que não tem mais (a escola) então é o projeto, projeto Olhares (Im)possíveis, só que fora da escola.”.

Um grupo que acontecia dentro da escola, mas que com a pandemia seguiu se encontrando, mesmo em tamanho reduzido. Que teve que se flexibilizar para manter-se funcionando. Um grupo que se mantém e percebemos isso quando alguém pode dizer: “minha rotina (na pandemia) não mudou muito porque, a única coisa que mudou é que não to tendo escola, do resto tô fazendo a mesma coisa”. Fazendo a mesma coisa, inclusive, frequentando os encontros do projeto.

Talvez estejamos aqui numa tarefa (Im)Possível: aproximar quem não faz parte do grupo, quem está fora do grupo a coisas que muitas vezes nem nós do grupo conseguimos nomear.

Uma pergunta parece sempre pairar: por que os sujeitos voltam aos encontros? Mesmo sem terem nenhuma obrigação e agora sem nenhuma relação institucional direta. Resposta provisória: para estarem em processos de criação.

Durante a mesma reunião, uma das coordenadoras pergunta ao grupo de forma direta sobre o lugar do projeto na rotina pandêmica. Nesse momento 2 adolescentes estabelecem um diálogo:

Eu acho muito bom a gente ter o projeto pra fazer porque o projeto foge muito assim da minha realidade da minha perspectiva de ser muito monótona. Ai eu pego pra fazer o projeto é um negócio diferente, convivência com pessoas, câmeras, falar, né!? Me abrir, comunicar, já que eu não sou muito disso. Então é ...

(um deles intervém)

- Mentira você é de comunicar sim!

(o adolescente questiona)

- Com quem? Só com você ...

(a intervenção segue)

- Com quem você tem convivência você fala muito, quem te dá conforto pra você falar ...

(o jovem conclui)

- Mas não é qualquer pessoa, eu sou reservado. São poucas pessoas que eu falo assim de babafa...

O espaço que permite falar assim “de babafa” é um espaço de acolhimento que se cria em grupo. Um espaço amigável ao que o outro tem para trazer, onde quase tudo pode ser acolhido. O grupo é então um espaço de conforto para que todas as pessoas possam falar o que quiserem.

E Quando falam do filme, um jovem nos diz que

[o filme] mostra a vida de jovens de Ouro Preto, as suas vivências. Dessa vez o filme fala do tempo de pandemia e como eles contam a vivência de cada um desses jovens de uma cidade histórica. Aí mostra a vida de cada um pô, cada um tem uma coisa pra fazer.

Nesse caso, é a experiência de grupo que permite acessar um espaço entre. Operando no dentro e fora da instituição, o grupo é a própria possibilidade de sustentar um desejo contínuo de criação.

Nesse texto tentei, apesar da dificuldade de aproximar quem não está no grupo, evidenciar que nos interessa como uma linha principal aquela que está ligada à experiência de criação. Nessa experiência os processos subjetivos funcionam fazendo uma interface entre o grupo, entre o grupo e o território, entre os sujeitos e as instituições. Os processos subjetivos garantem funcionamentos que permitem que o grupo deixe sempre passar: alguma coisa, algum tipo de conhecimento, certas sensibilidades que precisam vir de fora e penetrar. Como a água que atravessa a jangada, que permite a ela continuidade em seu navegar.

O grupo nos ensina que um projeto não precisa e não pode se endurecer para sobreviver. É justamente nessa extrema flexibilização acompanhada pelos novos formatos da pandemia que foi possível desendurecer os processos e aí criar um funcionamento que nos permite estar no entre que é o dentro/fora da escola.

## Referências

Deligny, Fernand. *Jangada*. São Paulo. Cadernos de Subjetividade, 10(15), 89-90, 2013.

Fórum Nicarágua. *A pedagogia do dispositivo*. Revista Devires – UFMG v.15, n.1. Belo Horizonte, jan.jun 2018.

LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. In Memória-História, Enciclopédia Einaudi, vol-



ume 1, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

MARTINS, Leda Maria. *A oralitura da memória*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MEDRADO, A.; DINIZ, M. *Aposta Contemporânea de pesquisa-intervenção: impasses entre objetividade e subjetividade*. Missões: Revista de Ciências Humanas e Sociais, v. 6, n. 1, p. 102-120, 3 jun. 2020.

MIGLIORIN, C.; RESENDE, D.; CID, V.; MEDRADO, A. *Cinema de grupo: notas de uma prática entre educação e cuidado*. Revista GEMInS, v. 11, n. 2, p. 159-164, 21 dez. 2020.

MIGLIORIN, Cezar [et al] *Inventar com a diferença: cinema e direitos humanos*. Niterói: Editora UFF, 2014

MIGLIORIN, Cezar; PIPANO, Isaac. *Cinema de Brincar*. Belo Horizonte: Ed. Relicário, 2019.

MIGLIORIN, Cezar. *Cinema e clínica: notas com uma prática*. Metamorfose: Revista Interdisciplinar de Arte, Ciência e Tecnologia, Salvador, v. 4, n. 4, p. 31-46, ago. 2020.

MIGLIORIN, Cezar. *Inevitavelmente Cinema: Educação, política e mafuá*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

RESENDE, Douglas. *O espaço comum na prática do filme documentário: memórias de uma comunidade de cinema*. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

# Perfil e narrativas das protagonistas de filmes comerciais brasileiros<sup>53</sup>

Profile and narratives of female protagonists of Brazilian commercial films

Bárbara Malta Rabello<sup>54</sup>  
(Mestra – CPDOC/FGV)

**Resumo:** Este trabalho é fruto de dissertação sobre a representação das protagonistas femininas nas produções comerciais brasileiras contemporâneas (filmes de longa-metragem de ficção lançados entre 2002 e 2017 que obtiveram no mínimo 500 mil espectadores). Será dado enfoque a um dos eixos da pesquisa, referente ao perfil das protagonistas e à sua cartografia temática narrativa, com análise da presença de estereótipos na representação feminina feita pela produção comercial brasileira recente.

**Palavras-chave:** Gênero; cinema brasileiro; filmes comerciais; protagonistas femininas.

**Abstract:** This article is the result of a dissertation about the representation of female protagonists in contemporary Brazilian commercial films (fiction feature films released between 2002 and 2017 that had at least 500,000 viewers). Focus will be given to one of the topics of the research, referring to the profile of the protagonists and their narrative thematic cartography, with an analysis of the presence of stereotypes in the female representation made by recent Brazilian commercial films.

**Keywords:** Gender; Brazilian cinema; large commercial films; female protagonists.

Se podemos dizer que “concedemos sentido às coisas pela maneira como as representamos – as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos” (HALL, 2016, p. 21), é possível compreender que o cinema é instrumento capaz de proporcionar uma análise social dos significados, tão importante para a temática do gênero, uma vez que, “como seres sociais, as mulheres são constituídas através de efeitos de linguagem e representação” (LAURETIS, 1993, p. 99). Nesse sentido, os estereótipos, ao apresentarem e difundirem certas ideias e imagens como modelos, acabam por indicar maneiras de se comportar e de julgar a realidade entendidas como consensuais naquela cultura, interferindo, portanto, na construção das subjetividades e da realidade social.

53 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: “ST Cinemas mundiais entre mulheres: feminismos contemporâneos em perspectiva – Sessão 3”.

54 - Mestra (CPDOC/FGV), graduada em Direito (UERJ), especialista em regulação na Agência Nacional do Cinema e integrante de sua primeira Comissão de Gênero, Raça e Diversidade (barbaramalrab@gmail.com).

Neste trabalho, vamos expor sucintamente como ocorre a representação de gênero nas narrativas das protagonistas dos filmes componentes do recorte, de modo a compreender a carga simbólica e eventualmente estereotipada com a qual as mulheres são retratadas na filmografia comercial brasileira contemporânea. Os dados aqui referenciados são fruto de dissertação apresentada pela autora, cujo universo de análise contemplou os filmes de longa-metragem de ficção não-infantis, lançados entre 2002 e 2017, e que tenham obtido ao menos 500 mil espectadores. Aplicados estes critérios, chegamos a um universo de 105 obras, das quais 30 foram protagonizadas por mulheres. Estas personagens foram estudadas sob dois enfoques: seu perfil inicial, analisando as protagonistas em relação à sua cor/raça, faixa etária e ocupação; e as temáticas narrativas que movimentaram a ação destas personagens em cena, delimitando seus interesses e objetivos, de modo criar uma cartografia da representação feminina em nossos filmes comerciais contemporâneos.

Em relação ao perfil das protagonistas, a realização de uma espécie de censo das personagens configurou-se como instrumento capaz de captar um retrato inicial de quem é a mulher brasileira representada nas telas, o que já traz em si um indicativo de que tipos de conflitos e dilemas serão narrados naquelas histórias. Além disso, essa análise possibilita também uma comparação com a realidade social brasileira, verificando se as mulheres mais representadas em nossos filmes populares também são componentes majoritárias da população feminina do país.

Quanto à cor ou raça, observa-se a total ausência de protagonistas amarelas e indígenas, bem como uma gigantesca falta de representatividade das mulheres negras, aqui consideradas as mulheres pretas e pardas. Embora as mulheres negras correspondam a 55% da população brasileira<sup>55</sup>, das 42 protagonistas analisadas (considerados os casos de co-protagonismo), apenas três podem ser consideradas mulheres não-brancas<sup>56</sup>, o que corresponde a apenas 7,14% das personagens analisadas em nosso recorte.

No que diz respeito à idade das protagonistas, observamos que as duas faixas majoritárias de distribuição etária se concentram em mulheres jovens. As categorias entre 20-29 anos (38%) e 30-39 anos (24%) são responsáveis por 62% da representação feminina nos filmes brasileiros de grande público – porém, sua participação na pirâmide etária brasileira é de pouco mais de 30%<sup>57</sup>, o que indica que as obras analisadas seguem presas a um ideal de juventude que, embora não corresponda à realidade, parece ser importante para as construções narrativas das personagens.

Quanto às ocupações das protagonistas, foi observada uma grande diversidade de categorias, com 22 citações diversas; entretanto, a maior parte das ocupações mapeadas se relacionou a profissões que requerem uma qualificação educacional ou formação específica

55 - Somadas as mulheres pretas (9%) e pardas (46%), de acordo com as informações da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua - PNAD Contínua, disponível em <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9171-pesquisa-nacional-por-amostra-de-domicilios-continua-mensal.html?=&t=downloads> (acesso em 28.jul.19)

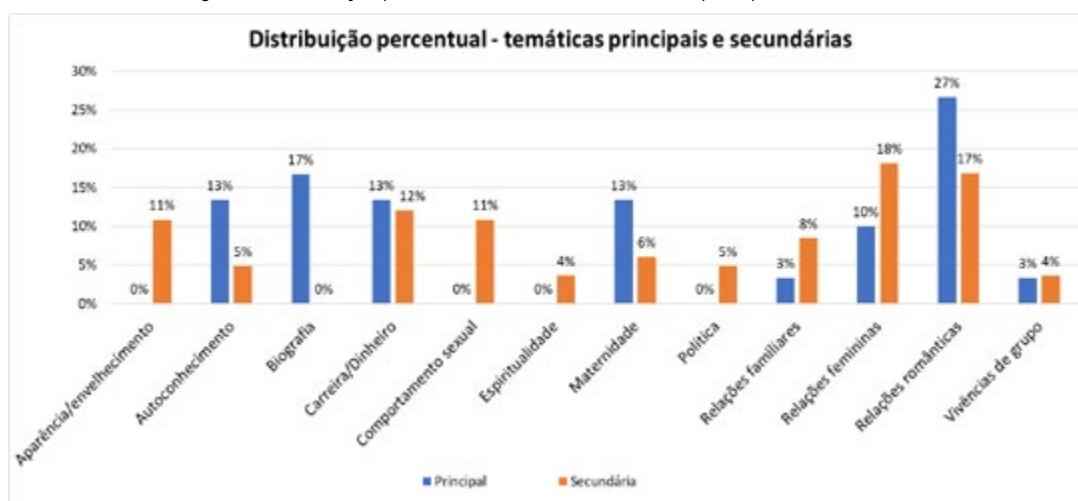
56 - Para atribuição de cor ou raça, usualmente o critério mais aceitável é do da autodeclaração, conforme adotado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em suas pesquisas. Porém, por serem personagens ficcionais, bem como diante da dificuldade de obtenção de autodeclaração por parte das atrizes, optou-se pela heteroclassificação, feita por mais de uma pesquisadora, atribuída pela análise do fenótipo da atriz, de acordo com as categorias previstas pelo IBGE: branca, preta, parda, indígena ou amarela.

57 - Sendo 7,4% correspondente à faixa entre 20-24 anos, 7,2% entre 25-29 anos e 15,9% entre 30-39 anos, de acordo com as informações da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua - PNAD Contínua, já referenciada em nota anterior.

para serem exercidas, tais como as de médica, professora, advogada, publicitária, escritora, fotógrafa, corretora de imóveis. Boa parte delas também integra o rol das chamadas profissões liberais, que possibilitam que a protagonista exerça seu ofício de modo autônomo, podendo ter seu próprio escritório, consultório, agência etc., não sendo frequente na representação destas personagens uma relação de subordinação entre patrão e empregado.

E quais são as temáticas narrativas que mobilizam as ações destas mulheres brancas, jovens e que exercem profissões típicas de classe média? Para obter tal resposta, foi elaborada uma cartografia dos temas abordados pelos 30 filmes componentes do recorte da pesquisa, observando sua frequência e correlações, de modo a verificar o que tais obras – consideradas enquanto conjunto – significam em termos de representação feminina. Todos os filmes foram assistidos em sua integralidade e, diante do que foi apresentado ao longo da narrativa envolvendo a protagonista, foram atribuídas às obras certas categorias temáticas. Neste ponto, importante ressaltar duas particularidades: (i) foram classificadas apenas as categorias temáticas com as quais a protagonista se relacionou, não sendo computados temas que atingiram apenas outros personagens da obra e (ii) considerou-se como categoria temática apenas aqueles tópicos que desempenharam função narrativa de alguma relevância para o filme, divididas em duas frentes: categoria temática principal (aquela que originou a ação da protagonista, o mote do filme – apenas uma por filme) e categorias temáticas secundárias (temas que permearam de forma minimamente relevante a narrativa envolvendo a protagonista, mas que dizem respeito a temas que não estão tão explícitos na descrição básica da trama – duas a três por filme)<sup>58</sup>. Deve ser esclarecido, ainda, que tais categorias temáticas não foram pré-determinadas para que os filmes fossem nelas enquadrados, mas deu-se justamente o caminho inverso: as categorias temáticas foram surgindo da própria análise dos filmes, a partir dos assuntos e questões que cada uma das narrativas abordava. Isso fez com que fosse obtido um número considerável de temas, assim distribuídos:

Figura 1 – Distribuição percentual das temáticas narrativas principais e secundárias



Fonte: elaborado pela autora

58 - Para mais detalhes sobre a metodologia utilizada para as análises, bem como para acesso à lista completa das obras analisadas e as fichas relativas às categorias temáticas de cada um dos filmes que foram objeto da pesquisa, sugerimos consulta à dissertação de mestrado da autora, disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/28501>.

Este exercício permitiu constatar que as relações românticas são o grande tema dos filmes analisados no recorte. Esta categoria lidera a temática principal e é vice-líder das temáticas secundárias, o que nos leva à conclusão de que é muito difícil para um filme protagonizado por mulheres não tocar na questão do romance, mesmo quando ele não é o mote principal do filme. A protagonista feminina dos filmes brasileiros de grande público é, majoritariamente, uma mulher cuja trama principal está ligada à busca do amor na figura de um marido, namorado, noivo (em todos os casos, sempre um homem) – seja explorando as dificuldades de encontrá-lo ou os esforços para manter uma relação já conquistada.

No campo das temáticas secundárias, é interessante apontar que quatro temas apareceram somente como categorias secundárias: aparência/envelhecimento, comportamento sexual, espiritualidade e política. Entretanto, dois deles – aparência/envelhecimento e comportamento sexual – têm uma grande prevalência dentro do universo das temáticas secundárias, empatados em quarto lugar entre os mais recorrentes. Isso indica que tais tópicos, embora não tenham aparecido na linha de frente das categorias temáticas, possuem um peso relevante como assuntos de fundo que permeiam a narrativa das protagonistas.

Em relação às correlações detectadas entre as temáticas mapeadas em nossa cartografia, vale destacar a combinação mais frequente entre temáticas principais e secundárias: as interações das protagonistas de filmes baseados em relações românticas com outras mulheres. Na amostra examinada, essa relação assume duas formas antagônicas: ou as outras mulheres com quem a protagonista se relaciona estão em disputa com ela por aquele homem ou são mulheres amigas que a auxiliam no sucesso da relação romântica – ou, ainda, cada mulher com quem a protagonista se relaciona no filme desempenha uma dessas funções (há na obra a “rival” e a “amiga” em personagens femininas diferentes). Não observamos nestes filmes relações femininas que estivessem fundamentalmente descoladas do relacionamento amoroso; as interações entre protagonista e demais mulheres está sempre referenciada no homem desejado pela protagonista. Assim, caso aplicássemos a estes filmes o Teste de Bechdel<sup>59</sup>, poderíamos dizer que, mesmo sendo protagonizados por mulheres, estas obras não seriam aprovadas: embora sejam filmes que tenham mais de uma personagem mulher nomeada e conversando entre si, estas conversas, quase que de modo unânime, não tiveram outro tema além de um homem.

Quanto à categoria que classificamos como aparência/envelhecimento, chama atenção o destaque dado à questão da perda da juventude e da beleza como um grande problema feminino. Praticamente todas as protagonistas por volta de 30/40 anos têm esse elemento presente em sua narrativa: falam da necessidade de serem magras, sem rugas, preocupam-se com envelhecimento de seus óvulos, mencionam inveja de corpos mais jovens e a necessidade de recorrer a tratamentos estéticos – uma das obras analisadas, inclusive, gira em torno de um remédio milagroso para “a cura da celulite” desenvolvido pela

59 - Criado em 1985 pela cartunista Alison Bechdel, com a colaboração de Liz Wallace, o teste surge no universo das histórias em quadrinhos, com a publicação da tirinha *The Rule* em sua obra *Dykes to Watch Out For*. O Teste de Bechdel é usado com o objetivo de mensurar concepções de gênero no discurso cinematográfico, exigindo para a aprovação de determinado filme que a obra atenda a três parâmetros: (i) ter ao menos duas personagens femininas nomeadas; (ii) que as duas personagens conversem entre si; e (iii) que o assunto desta conversa não seja um homem. O teste se popularizou ao redor do mundo e, atualmente, há uma plataforma online ([bechdeltest.com](http://bechdeltest.com)) em que os filmes são avaliados pelos espectadores, que conta com milhares de filmes analisados.

protagonista. Esta supervalorização do padrão estético e da juventude na narrativa destas mulheres contribui para uma representação na qual se considera que “no feminino, a sedução se apoia essencialmente na aparência e nas estratégias de valorização estética” (LIPOVETSKY, 2000, p. 63).

Outra temática representada de modo constante nos filmes analisados foi a questão do julgamento que recai sobre o comportamento sexual das mulheres. Uma das grandes manifestações nesse sentido é o chamado *slut-shaming*, definido como “uma forma de violência de gênero, mais precisamente uma violência psicológica contra a mulher que se utiliza de sua sexualidade para vexá-la e humilhá-la publicamente” (SOUZA, 2017, p. 17). Nesta situação, a protagonista é atacada pelo que seria uma transgressão aos padrões de conduta sexual – estabelecidos em parâmetros conservadores e patriarcais – quanto às suas práticas sexuais, ao número de parceiros, à demonstração de desejo, roupas que usa etc. Há, ainda, uma outra forma de repressão do comportamento sexual das protagonistas: aquela que elas mesmas fazem em relação à sua própria conduta sexual. Observamos diversas narrativas nas quais a protagonista deliberadamente refreia seus impulsos sexuais por temer ser considerada “fácil” pelo parceiro com o qual está se relacionando, ou para evitar comentários a esse respeito por parte de pessoas de seu convívio.

Entretanto, houve uma categoria temática na qual pudemos observar narrativas em que os estereótipos de gênero não foram tão reforçados: as biografias. Mulheres como Olga Benário, Zuzu Angel, Elis Regina e Bruna Surfistinha, retratadas nos filmes objeto do recorte, têm suas narrativas ligadas à política, carreira e liberdade sexual apresentadas sob um prisma diferente quando comparadas às outras protagonistas do universo analisado: em diversos aspectos, suas trajetórias se afastam dos estereótipos de gênero construídos nas sociedades ocidentais cristãs no que diz respeito à valorização da vida doméstica, romantismo e passividade. Tal constatação pode nos levar a um outro ponto: somente as mulheres que tiveram uma vida de destaque podem romper estereótipos? Por que não é comum que uma personagem inteiramente ficcional tenha comportamentos deste tipo na mesma intensidade? A maior parte das personagens analisadas foi retratada como uma mulher normal que vive dilemas em torno de amores, convivência, trabalho; nessa representação, há uma tentativa de aproximação com o padrão, com o esperado, com o comportamento que não choca, que não difere. Sob este prisma, poderíamos dizer que as protagonistas de biografias têm uma espécie de salvo-conduto: foram precursoras, diferentes; não representam a mulher-mãe-esposa-trabalhadora comum e, com isso, gozariam de uma licença para agir de forma disruptiva. Assim, parece-nos que a maior quebra de estereótipos desempenhada por estas personagens de certa forma se liga à possibilidade destas protagonistas serem mais aceitas pelo público em seu comportamento “não-usual” justamente por não serem mulheres comuns.

## Referências

CAMPOS, Flavio de. *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar e narrar uma história*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio Apicuri, 2016.

LAURETIS, Teresa de. "Através do espelho: mulher, cinema e linguagem". *Estudos Feministas: Florianópolis*, v. 1, n. 1, 1993.

LIPOVESTSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SOUZA, Letícia de Melo. *Slut shaming e porn revenge: vivências de mulheres jovens e as repercussões para a saúde mental*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

# Lichtspiel Opus1 e Symphonie Diagonale: análise de dois exemplos de música visual<sup>60</sup>

Lichtspiel Opus 1 and Symphonie Diagonale:  
analysis of two examples of visual music

Marcus Vinicius Fainer Bastos<sup>61</sup>  
(Doutor – PUC-SP)

**Resumo:** O artigo propõe a análise de duas obras importantes de visual music, Lichtspiel Opus 1, de Ruttman, e Symphonie Diagonale, de Eggeling. A partir dos elementos destas duas obras, comparando o que há em comum e diferente, propõe algumas reflexões mais gerais sobre a leitura crítica de obras de música visual.

**Palavras-chave:** Lichtspiel Opus 1, Symphonie Diagonale, Viktor Eggling, Visual Music, Walter Ruttmann.

**Abstract:** The article proposes an analysis of two important visual music works, Ruttman's Lichtspiel Opus 1 and Eggeling's Symphonie Diagonale. Based on the elements of these two works, comparing what is common and what is different, he proposes some more general reflections on the critical reading of visual music works.

**Keywords:** Lichtspiel Opus 1, Symphonie Diagonale, Viktor Eggling, Visual Music, Walter Ruttmann.

O universo da visual music é muito mais rico que o repertório de análises disponíveis sobre suas principais obras. Apesar de ser específica aos filmes de visual music, a afirmação de Mollaghan pode ser generalizada para a música visual como um todo, quando ela observa que “[a]o contrário de outros formatos de filme de vanguarda, em que é possível consultar volumes, o tema da visual music no cinema experimental foi sub-representado na história do cinema enquanto uma categoria distinta”<sup>62</sup>. Mesmo com a existência de autores importantes voltados ao tema, como é o caso de Moritz, a escrita mais sistemática e abrangente sobre o campo acontece apenas quando a emergência de práticas como o VJing e o live cinema resultam em uma retomada do interesse na música visual. Este artigo propõe uma análise de duas obras importantes do gênero (*Lichtspiel Opus 1*, de Ruttman, e *Symphonie Diagonale*, de Eggeling), como forma de contribuir para as discussões críticas sobre este universo.

60 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CI FORMA EXPERIMENTAIS, EXPANDIDAS E INTERATIVAS EM IMAGEM E SOM.

61 - Marcus Vinicius Fainer Bastos é doutor em Comunicação e Semiótica e Professor da PUC-SP. É co-autor de *Audiovisual ao vivo: tendências e conceitos*.

62 - Mollaghan, Aimee. *The Visual Music Film*. New York: Palgrave McMillan, 2015, p. 9



## Lichtspiel Opus 1, de Walter Ruttmann

Lançada em 1921, *Lichtspiel Opus 1* é uma obra de Walter Ruttmann. Com duração de 11'43", apresenta elementos visuais abstratos, em animação que dialoga de forma complexa com a música original de Max Butting. O título sugere um jogo de luz, o que ressalta o audiovisual abstrato como um recorte da luz filtrada do projetor, de forma que as máscaras que compõe as formas selecionam áreas de luz e as cores filtram o branco para gerar um determinado matiz. A relação com o som não é tão direta quanto nas obras de visual music mais típicas, o que se explica pelo fato de a obra ter sido criada num momento em que esta linguagem ainda estava sendo forjada.

É difícil descrever a estrutura de uma obra fluída como *Lichtspiel Opus 1*, em que formas isoladas ou em grupo se sucedem num mosaico de progressões de complexidades variáveis. Mas seria possível arriscar uma descrição de sua forma como uma versão visual do esquema de tema e variações da música erudita. Todavia, esta estrutura se movimenta em certa circularidade, fazendo com que as primeiras variações dialoguem com o primeiro tema, para depois se transformarem no segundo tema, que vai dialogar com outro conjunto de variações e assim por diante. Estas progressões mantêm-se de forma mais ou menos perceptível conforme a obra se desenvolve, e apoiam-se numa perambulação por cores que aumenta a diversidade de repertórios que compõe a obra.

O jogo de formas é o vetor que estrutura a obra, do início com formas circulares que crescem progressivamente a partir da borda inferior tela, para dar lugar a uma curta sequência com uma multiplicidade de formas irregulares, ao posterior cadenciamento que faz os círculos dialogarem com formas que parecem tapetes voadores que cruzam o quadro na transversal, passando a uma miríade de formas quadradas, triangulares, angulares, circulares e irregulares que vai promovendo uma profusão de abstrações que se articulam por continuidades e contrastes. A relação direta com a música aparece em poucas cenas, havendo em geral um desenvolvimento de discursos paralelos que se amalgamam porque a montagem audiovisual sempre produzirá um todo coerente. Todavia, não vemos unidades explícitas de imagem-som, como acontece em obras mais típicas de música visual.

A principal progressão formal da obra será a variação de cenas com formas únicas em quadro para cenas com duas ou mais formas em quadro. Esta lógica está associada a já mencionada perambulação por diferentes cores, entre tons primários e secundários, que fazem a obra oscilar entre azuis, amarelos, vermelhos e lilases. A partir de 2'18" há uma curta cena em que há sobreposição e incrustação de elementos de cores diferentes, um recurso pouco usado no repertório de obras de visual music, e que o próprio Ruttmann não explora mais longamente, apesar do grande potencial estético que sugere. Esta solução permite um tipo de contraponto cromático entre os diferentes planos de uma imagem abstrata, gerando camadas. Esta organização das imagens em camadas é algo bastante contemporâneo, como apontou Lev Manovich em *The Language of New Media*. Ao se valer de tal recurso, Ruttmann antecipa uma lógica que só vai se consolidar muitos anos depois, quando as tecnologias digitais passam a ser as principais matrizes das obras de audiovisual abstrato.

Um elemento definidor de *Lichtspiel Opus 1* é a extrapolação do enquadramento. Ao contrário de *Symphonie Diagonale*, que será analisada a seguir, em que os elementos se restringem aos limites do quadro, na obra de Ruttman eles se movimentam para dentro e para fora do enquadramento. Esta opção reforça a sensação de movimento, pois além dos elementos dinâmicos que compõe as cenas, há também uma ampliação da área ocupada pelas formas geométricas (algo que, no caso das imagens estáticas, sugere o movimento, por meio da manipulação do enquadramento).

Um aspecto sutil da composição visual é o recurso ao *degradé* no preenchimento de certas formas. Isto gera um jogo de formas duras e formas suaves que contribui para o encadeamento da obra. Esta tensão entre duas modalidades de preenchimento do espaço demonstra o grau de sofisticação de Ruttman. Ao adotar tal recurso ele explora uma modulação relacional entre os quadros da obra, que aumenta a tensão entre os elementos, mas de forma moderada. Muitas vezes há uma mudança interna do elemento, que aparece inicialmente com as bordas duras mas ao se mover passa a ser preenchido por *degradé*, o que promove um tipo de montagem interno ao quadro.

## **Symphonie Diagonale, de Viking Eggeling**

Criada em 1924, *Symphonie Diagonale* é uma peça abstrata do artista alemão Viking Eggeling. Com duração de 7'29", a obra é silenciosa, e antecipa o repertório da música visual ao sugerir ritmos, durações, progressões e pulsações por meio de elementos abstratos que se desdobram ao longo do tempo. Inserida no ambiente de pesquisa das vanguardas históricas, *Symphonie Diagonale* transporta para o campo das imagens em movimento a pesquisa com forma e composição que marca a época, sendo disseminada pela produção da maioria dos artistas e designers, apesar de ter ficado especialmente associada à produção da Bauhaus. Ao lado de obras que ficaram menos conhecidas, como *Reflektorisches Lichtspiel* (1922-23), de Kurt Schwertfeger, a peça de Eggeling corresponde à versão dinâmica dessas experiências abstratas feitas na época.

*Symphonie Diagonale* começa com uma exploração da mesma forma, uma linha mais espessa de onde se projetam linhas mais finas de comprimentos diversos, resultando em uma composição que tende ao triangular. Essa forma surge progressivamente na tela, numa espécie de fade-in resultante do rápido desocultamento da imagem, que também some e reaparece espelhada. O espaço ocupado gera um campo de tensão apoiado em duas transversais, e explora a simetria irregular da composição como uma forma de produzir movimento regular e cadenciado. Essa transversalidade é acentuada pelo movimento de descortinamento da forma, que vai se tornando mais angulado, ao mesmo tempo que as formas começam a conviver entre si.

Esta progressão aciona uma lógica de organização que vai crescendo em complexidade, o que é marcado pelo aparecimento de formas circulares e um maior preenchimento da tela com elementos gráficos. As imagens de *Symphonie Diagonale* lembram as pranchas desenhadas por Kandisky no conhecido livro *Ponto e Linha sobre Plano*, que todavia será

publicado apenas dois anos depois do lançamento da obra de Eggeling (e é muito provável que ambos estivessem conscientes um do trabalho do outro). Trajetória e direção são importantes na peça de Eggeling, que se constitui como um estudo sobre o modo como as formas progridem no tempo.

As configurações resultantes são ricas e complexas. Mas a recorrência de elementos gera configurações previsíveis, como se a obra fosse uma partitura de si mesma, em que cada cena sugere o que vira a seguir. Este encadeamento lógico não se mantém do início ao fim da peça, havendo momentos de ruptura que renovam o interesse nas composições apresentadas. Esse jogo entre previsível e imprevisível é um dos modos de estruturar a obra. A maneira como as formas constituem famílias gráficas ou sugerem contrastes entre elementos inventa um modo de narrar com imagens que se tornará extremamente comum no audiovisual abstrato, de que *Symphonie Diagonale* é um dos primeiros exemplares.

Do mesmo modo que em *Lichtspiel Opus 1*, a organização estrutural sugere a forma de tema e variações, em que cada grupo de linhas geram formas que são escandidas, repetidas, reconfiguradas e retomadas, numa dança gráfica em que o todo resultante é muito mais complexo que as partes isoladas. As relações entre quadros acontecem pela conexão entre quadros, que gera movimento, e pela conexão entre cenas, que gera continuidade ou descontinuidade. Diferente das obras de música visual que vão compor o repertório mais conhecido do gênero, a peça de Eggeling é toda em preto e branco e restrita à exploração do espaço bidimensional.

As formas surgem e somem num ritmo cadenciado e relativamente constante, produzindo um ritmo contínuo. Há dois tipos de ritmo em jogo, o ritmo produzido pela relação dos elementos que compõe um quadro e o ritmo produzido pela sucessão de quadros. *Symphonie Diagonale* desdobra estes ritmos, que são movimentações no espaço, em tempo, que neste caso surge pelo desdobramento de espaços. Trata-se de uma obra em que as unidades se convertem em explorações do espaço-tempo. Para além do repertório abstrato complexo que a peça movimenta, o principal elemento em jogo é este contínuo indissociável de espaço e tempo.

A combinação de formas retas, ângulos e curvas sugere um estudo sobre as possibilidades da linha, e seus modos de ser desenhada. As linhas da *Symphonie Diagonale* aparecem de dois modos: ora surgem já desenhadas e preenchem o espaço que vão ocupar, ora aparecem aos poucos, formando o desenho no espaço ao longo do tempo. Estes dois tipos de ocorrência geram ritmos visuais distintos, do *stacatto* ao prolongado. O ritmo é um dos principais elementos a ser considerados numa obra de música visual, pois as pulsações que as imagens produzem são um dos aspectos centrais deste tipo de obra.

O ritmo em *Symphonie Diagonale* é cadenciado. Os acontecimentos na tela surgem de forma regular e tem durações aproximadamente próximas, sendo divididos em algo como dois ou três módulos que se recombinaem ao longo da peça. Isto resulta em coerência de lin-

guagem, ao mesmo tempo que variação suficiente para promover a renovação do interesse no material visual introduzido. É como resultado desta variedade rítmica que um repertório relativamente reduzido de formas constrói uma paleta diversificada de articulações.

Outro aspecto a ser levado em conta são os tipos de progressão que a obra explora. É um pouco redundante falar em progressões no tempo ao tratar de uma obra audiovisual, mas há um aspecto a ser considerado a este respeito. O audiovisual pode promover rupturas entre as diferentes sequências que organiza, ou continuidade entre elas. *Symphonie Diagonale* explora principalmente o efeito de continuidade, pois as formas e ritmos que constrói geram rimas visuais bem amarradas.

Mas há um outro aspecto a se considerar em *Symphonie Diagonale*, o que provavelmente se relaciona ao um possível aspecto coreográfico que é comum nas obras de visual music. É a exploração de estratégias semelhantes às usadas em relação ao tempo na organização espacial de seus elementos. A questão do espaço em obras abstratas é complexa, na medida em que cada quadro de uma peça de música visual corresponde a uma configuração que articula de forma muito precisa as formas e demais elementos que a compõe. Nesta peça de Eggeling há uma tensão entre as configurações dos elementos, alternando efeitos de maior continuidade e outros mais saltitantes (apesar de nunca descontínuos). Assim, é possível entender sua organização como uma combinação complexa de regularidade e irregularidade de espaços e tempos.

## A análise de música visual

A primeira das características que pode ser observada em obras como as analisadas é o tipo e a complexidade das imagens usadas. São figuras geométricas? Linhas? Formas orgânicas? Qual a complexidade destas formas? Além da configuração visual propriamente dita, é possível levar em conta o tipo de preenchimento das formas. São formas sólidas? Com textura? Com *degradé*? Com borda? Qual a complexidade das bordas? Nas obras desta fase que foi analisada, as figuras geométricas são o principal fio condutor da montagem. Seria possível dizer que estes tipos de imagem (incluindo suas cores, no caso de *Lichtspiel Opus 1*) são o material a partir do qual as obras de música visual vão ser criados. É a partir destas escolhas que toda a composição se define.

Outro elemento a ser considerado é a relação e a sobreposição entre os elementos. Como as formas se agrupam na tela? Quais os padrões de movimento que a relação entre elas sugere? Qual a relação entre os grupos de figuras e o fundo? As figuras e linhas utilizadas são sólidas ou aparecem em fusão com o fundo? Este aspecto das composições de música visual corresponde aos encadeamentos a partir dos quais a obra vai se organizar. Eles atuam nas configurações de espaço e tempo, seja nas articulações entre os elementos que compõe um quadro, seja na relação entre um quadro e o seguinte, seja na relação distante que os quadros mantêm entre si, fazendo com que a memória do que foi visto atue no que ainda vai se ver. Nos arranjos internos ao quadro, o tamanho e a rotação dos elementos são

parâmetros de organização espacial, ao passo que o ritmo com que as cenas se alternam é o parâmetro de organização temporal. Que tipos de configuração surgem? Como elas se sucedem?

Também é preciso levar em conta a paleta de cores adotada pela obra de visual music. Este é um dos elementos mais importantes neste tipo de peça, pois a relação entre a cor e o som é um dos alicerces da música visual (mesmo em casos de peça em que a única cor é o branco sobre o fundo negro). Neste aspecto, é importante lembrar que experiências como *Lichtspiel Opus 1* e *Symphonie Diagonale* desdobram-se das pesquisas com órgão de cor, conforme discutido no livro *Audiovisual ao vivo: tendências e conceitos*.

Outro aspecto a ser considerado na análise de visual music é o ritmo das imagens. A forma como as progressões entre os elementos acontecem, sua velocidade e alternância, os padrões de deslocamento e movimentação, as entradas e saídas em tela, a duração dos elementos, a relação entre a pulsação das imagens e os ritmos da música. O ritmo é um elemento definidor deste tipo de experiência, e foi o elemento explorado na pintura e nas primeiras experiências silenciosas de audiovisual abstrato para sugerir a musicalidade. Pela pulsação com que figuras geométricas se distribuem no espaço gerando tensões e direções do olhar, pelo modo como elas se sucedem umas às outras, o ritmo resulta em elementos musicais mesmo na ausência de som.

## Referências Bibliográficas

Basbaum, Sergio. “Em busca de uma música visual: duas abordagens pioneiras”, in: Menotti, Gabriel. *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver* (org.). Vitória: Edufes, 2018.

Bastos, Marcus; Moran, Patrícia. *Audiovisual ao vivo: tendências e conceitos*. São Paulo: Intermeios, 2020.

Mollaghan, Aimee. *The visual music film*. New York: Palgrave McMilliam, 2015.

Naumann, Sandra. “A imagem expandida. Da musicalização das artes visuais no século 20”, in: Aly, Natalia; Bastos, Marcus. *Audiovisual Experimental*. Arqueologias, diálogos, desdobramentos. São Paulo: Pontocom, 2018.

# Uma Cinemateca de grandes novidades: festivais e ineditismo no MAM/RJ<sup>63</sup>

A film library of great novelties: film festivals and originality at the Cinemateca MAM/RJ

**Bianca Salles Pires<sup>64</sup>**

(Pós-doutoranda em Antropologia - UAM-I/México)

**Resumo:** A relação entre instituições museológicas e mostras audiovisuais será abordada nesse texto a partir da análise das mostras cinematográficas de longas-metragens programadas pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre os anos de 1965 e 1977. Parto das informações presentes no impresso *Informativo do Museu* analisando: as estratégias de programação, discursos sobre o ineditismo e a militância cultural exercida pela Instituição naquele período.

**Palavras-chave:** Cinemateca do MAM, Festival, Culturas Cinematográficas, Públicos de cinema, Ineditismo.

**Abstract:** The relationship between museological institutions and audiovisual exhibitions will be approached in this text from the analysis of the cinematographic exhibitions of featured films programmed by the Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, between 1965 and 1977. I start from the information present in the Museum's *Informative* form, analyzing: the programming strategies, discourses about the originality and the cultural militancy exercised by the Institution in that period.

**Keywords:** Cinemateca do MAM, Film Festival, Film cultures, Movie audiences, Originality.

Na história da fundação das cinematecas brasileiras, vemos que a recepção dos vários modelos adotados na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina se configuram a partir das realidades locais. As cinematecas surgem da demanda criada pelos cineclubes e pela movimentação empreendida por públicos, críticos e produtores, que queriam ter acesso às obras do passado e aos filmes a que não conseguiam assistir no circuito comercial. No Brasil, assim como no caso parisiense e das primeiras instituições latino-americanas, a pressão desses movimentos impulsionou a fundação de acervos de filmes no país (CORREA JR., 2007; QUENTAL, 2010).

Os primeiros arquivos de cinema foram fundados dentro dos novos museus de arte modernas, em São Paulo e no Rio de Janeiro. A importância de que os arquivos fossem parte dos museus não era apenas de ordem financeira, com recursos da instituição sendo aplicados aos acervos fílmicos, mas representava, sobretudo, um respaldo nacional à promoção

63 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Mesa Festivais e Mostras de cinema nascidas em Museus: três estudos de caso.

64 - Doutora em Sociologia pelo PPGSA (UFRJ), pesquisa os festivais audiovisuais e a formação de públicos de cine latino-americanos. Pós-doutoranda em Ciências Antropológicas na UAM-I, beca CONACyT México.

de atividades educativas e artísticas, bem como reconhecimento internacional: conforme os museus ganhavam notoriedade, aumentava a confiança das instituições estrangeiras para emprestarem cópias e promoverem ações conjuntas. O apoio de delegações diplomáticas, presentes em inúmeros ciclos de cinemas programados sob a chancela dos Museus, também era justificado pelo importante papel na formação de públicos. Esses apoios ganham ainda mais importância diante das restrições trazidas pelo Golpe Militar de 1964.

Nesse cenário, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro se tornou um polo de referência e resistência na cultura cinematográfica carioca. Os estudos que tratam especificamente da programação promovida pela Cinemateca do MAM/RJ são escassos. Entre as principais referências para entender o papel desempenhado pela instituição está a dissertação de José Quental (2010), que analisa a trajetória da fundação da Cinemateca do MAM/RJ, desde os primeiros anos, quando era o Departamento de Cinema do Museu, sob a chancela de Ruy Pereira da Silva. Quental descreve os atores sociais chave para a criação da Cinemateca e as relações estabelecidas entre os frequentadores e dirigentes dos cineclubes, críticos e fundadores do Museu, analisando o período que vai até 1965. Aqui buscarei analisar o período seguinte, abarcando a programação de ciclos de longas-metragens com obras inéditas promovidas entre os anos de 1965 e 1977, quando Cosme Alves Netto assume a Cinemateca do MAM/RJ e a programação de mostras cinematográficas se intensificam e diversificam. Utilizei as informações presentes na publicação *Informativo do Museu* produzida pela instituição. A análise faz parte da tese “Formação de públicos cinéfilos: Circuitos paralelos, Museus e Festivais Internacionais” (PIRES, 2019).

Antes de seguir, gostaria de destacar a importância da dissertação de Alice Pougy (1996), que aborda as relações entre os cineclubes e a Cinemateca do MAM/RJ na criação de uma cultura cinematográfica na cidade, através de entrevistas com os atores sociais que estiveram diretamente envolvidos no processo, durante as décadas de 1950 e 1960. Outra referência fundamental é o pesquisador Fabián Núñez, que vem desenvolvendo investigações onde analisa o papel desempenhado pela Cinemateca do MAM/RJ durante o período da ditadura, sob a coordenação de Cosme (NÚÑEZ, 2017; 2018).

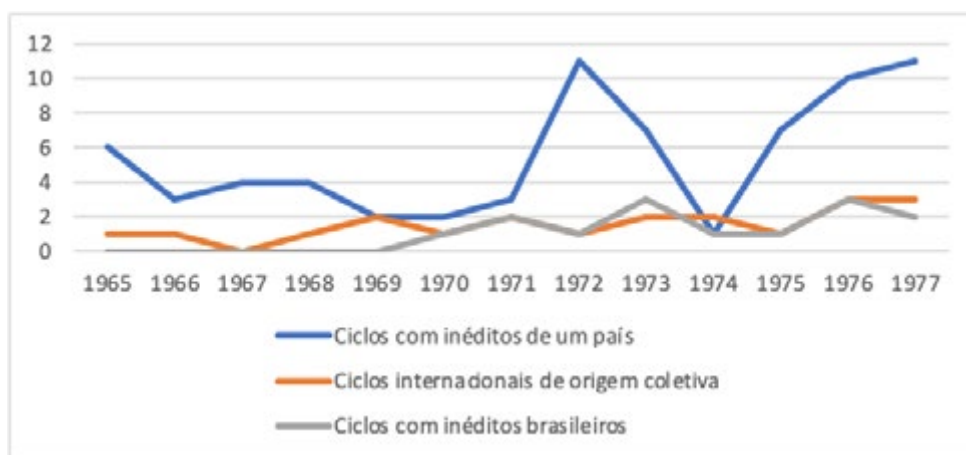
## **O ineditismo, os festivais e as culturas cinematográficas**

Na virada dos anos de 1950 para 1960 se percebia um descontentamento de críticos, cineclubistas e de parte dos públicos ao que era ofertado no circuito convencional de cinemas, que possibilitou o surgimento de circuitos paralelos para a exibição de cópias antigas e a existência de sessões excepcionais de filmes, que não eram explorados comercialmente no país. Nesse contexto de dificuldade de acessar obras de procedências plurais, garantindo o acesso às filmografias contemporâneas, se inserem os ciclos compostos por filmes inéditos programados na Cinemateca do MAM/RJ.

Tratavam-se de mostras das filmografias contemporâneas de um país ou de origem coletiva, em muitos casos trazidas ao Brasil com o apoio das representações diplomáticas. Muitas dessas cópias ou mostras circulavam por outros circuitos culturais, alimentando

a programação de cineclubes, Museus e festivais/jornadas nacionais (CORREA JR., 2007; COSTA JR., 2015; MELO, 2018; DYLAN, 2021). A difusão cultural, por meio da promoção de mostras de cinema e apoio às exposições de artes plásticas, fazia parte da estratégia de propaganda nacional adotada pelos governos. As representações diplomáticas auspiciavam o transporte das obras, que chegavam ao Museu de Arte Moderna com uma seleção pré-definida. A equipe da Cinemateca ficava responsável por programar as sessões e apresentar, por meio de textos, as obras e autores aos públicos cariocas. As mostras de inéditos simbolizavam a primeira exibição pública de filmes nacionais e internacionais na cidade do Rio de Janeiro. A seguir vemos o gráfico que representa a variação dos ciclos:

Gráfico 1) Mostras compostas por filmes inéditos na Cinemateca do MAM (1965-1977)



Elaboração própria. Realizado a partir da análise dos Informativos do MAM/RJ (1965-1977)

Contabilizei um total de 105 eventos compostos por filmes de longa-metragem inéditos. A falta de dados, em nível nacional, sobre a entrada e o lançamento de filmes no país, me levou a considerar os nomes dados aos eventos pela própria Cinemateca e os trechos em que cita diretamente se tratar da primeira exibição da obra na cidade. Esse último ponto merece atenção, uma vez que ineditismo e lançamentos de filmes são sempre referenciados geograficamente. Ao contabilizarmos as mostras que tiveram a presença de filmes estrangeiros, temos um total de 91 eventos, com outros 14 dedicados unicamente às obras brasileiras.

O levantamento demonstra que, a partir de 1970, passam a ser programadas mostras de filmes nacionais inéditos, que contam com ao menos uma edição anual a partir de então. As duas primeiras mostras receberam a nome *Cinema brasileiro: novos rumos* (1970 e 1971) e, a partir de 1972, começaram os ciclos *Perspectivas (ano)*, ocorrendo sempre entre os meses de novembro e janeiro. O evento sofreu interrupção nos anos de 1974 e 1975, e no mesmo biênio passaram a ser programados na cidade grandes ciclos de inéditos e retrospectivos do cinema nacional, *O mês do cinema brasileiro*, promovidos pela Embrafilme. O auditório do Museu foi ocupado por ciclos de inéditos e retrospectivos dentro da programação do evento. A partir de 1976, a nomenclatura *Perspectiva (ano)* volta a ser ocupada pela Cinemateca do MAM/RJ.



As mostras eram compostas por um conjunto de obras inéditas, apresentando filmes de longa-metragem de autores consagrados, estreantes ou que começavam a ser reconhecidos, acompanhados da exibição de curtas-metragens. Durante a edição de 1971 do *Cinema brasileiro: novos rumos*, foram exibidos os longas de estreia de diretores como Andrea Tonacci, com o filme “Bang bang” (Brasil, 1971), além do filme “Betty Bomba, a exibicionista” ou “Carnaval na lama” (Brasil, 1971), de Rogério Sganzerla. Nos anos seguintes, encontramos títulos como “A culpa” (1971), de Domingos de Oliveira, e “O anjo negro” (1972), de José Umberto, entre tantos outros títulos. Algumas obras só conseguiram ser lançadas no circuito convencional anos depois em função da censura.

No contexto da produção cinematográfica brasileira, a proximidade com os movimentos de valorização das filmografias emergentes revela o trabalho realizado pelos programadores da Cinemateca do MAM/RJ para consolidar as bases para a escrita de uma história do cinema nacional e de seus autores. As obras, reunidas nas mostras promovidas pela Cinemateca, permitiam aos públicos assistir integralmente ao que de mais novo vinha sendo realizado no Brasil e debater as produções junto com os realizadores, produzindo um tempo-espaco cercado de expectativas para os públicos.

Ademais, ao longo desses 13 anos de programação, a Cinemateca do MAM/RJ possibilitou a exibição de títulos internacionais na cidade, por meio de pequenas mostras de nações, homenagem a um diretor ou dedicada a um conjunto de obras plurais, compostas por filmes que eram inéditos na cidade. O uso de termos como panorama - “Panorama do Cinema Jovem Espanhol” (1966), “Il Panorama do cinema Búlgaro” (1973) - aproximação - “Aproximação ao cinema Egípcio” (1975), “Aproximação ao cinema chinês” (1976) - ou descoberta/redescoberta - “Descoberta do cinema Belga” (1972), “Redescoberta do Cinema Mexicano” (1975) - na denominação das mostras, descreve a singularidade e oportunidade de se conhecer filmografias que apesar de estarem em expansão, tendo alcançado reconhecimento internacional nos anos anteriores, continuavam desconhecidas para o público carioca.

Por vezes, as referências aos conteúdos trazidos pelas mostras nos *Informativos* assumem um caráter pedagógico. São apresentadas como importantes filmografias desconhecidas, que merecem um olhar para o movimento da produção recente do país. Em trecho de apresentação do ciclo “Tchecoslováquia: um cinema em estado de revolta”, o *Informativo* advertia que “o confronto da produção cinematográfica nos países socialistas da Europa nos últimos doze meses demonstra nitidamente a superioridade - estética e temática - de duas cinematografias: a iugoslava e a tchecoslovaca”. O texto continua ressaltando que a produção tcheca começava a ter maior visibilidade no circuito regular de exibição, com a presença de títulos anteriormente exibidos nas mostras da Cinemateca<sup>65</sup>.

Outro dado interessante é que a organização dos ciclos dá destaque aos nomes de diretores, trazendo referências de obras apresentadas em ciclos anteriores. Os diretores do “Cinema Novo Alemão”, Edgar Reitz e Alexandre Kluger, “já eram conhecidos dos fre-

65 - O fragmento faz menção aos filmes “O homem não é um pássaro” (Iugoslávia, 1966) e “Um caso de amor” (Iugoslávia, 1967), ambos do diretor e crítico Du\_an Makavejev, apresentados na “Mostra Internacional do Cinema Novo” em 1968, *Informativo* n. 145, de 1968.

quentadores da Cinemateca”<sup>66</sup>. A partir do modelo de programação voltado para as séries periódicas dedicadas à apresentação de filmografias desconhecidas, os públicos foram se constituindo como cinéfilos de mostra, imbuídos da vontade de acompanhar o que de mais contemporâneo vinha sendo produzido. Os discursos sobre a singularidade e oportunidade de assistir às obras inéditas eram seguidos da tentativa de que as distribuidoras presentes no país e o circuito exibidor convencional se interessassem por comercializar os filmes.

Comparado ao período anterior, a administração de Cosme Alves Netto trouxe filmografias que não eram exibidas nos circuitos convencionais de cinema ou eram pouco conhecidas pelo público carioca, mas continuou concentrada nas produções do continente europeu, que contabilizam 54% do programado individualmente. Vinte mostras eram de países do Leste Europeu e 37 mostras provenientes da Europa Ocidental. Os demais continentes contaram com: nove mostras vindas da Ásia; cinco mostras das Américas; uma do Oriente Médio, duas da África, e uma terceira composta por países dos dois continentes, na “I Semana do filme árabe”, em 1977. Chama especial atenção a inexistência de mostras individuais dedicadas aos países sul-americanos.

Ao analisarmos a presença das mostras internacionais de origem coletiva que são apresentadas sob a chancela de importantes instituições de arte do país - Fundação Bienal, MAM/RJ e MASP -, vemos a presença de filmes de nações que estavam terminantemente proibidas em território nacional, como a cubana. A dificuldade de precisar até onde as intervenções da censura federal e as próprias mudanças no mercado influenciaram a chegada ou não de filmes no país não nos permite traçar um quadro com uma razão única para a dificuldade de acesso aos filmes nesse período. O que podemos afirmar é que, diante desse quadro complexo, as atividades promovidas na Cinemateca do MAM eram oportunidades “únicas” de acessar as obras cinematográficas contemporâneas. O ineditismo e a exclusividade funcionavam como detonadores chave na promoção dos ciclos.

## Considerações finais

Nesse período, além das sessões organizadas no auditório do Museu, a Cinemateca do MAM fomentou o circuito Arte-Cinemateca, participando na programação de salas de cinema no Rio de Janeiro e em Niterói (NÚNEZ, 2018). Contudo, através dos *Informativos* percebemos que o otimismo pela abertura do mercado para distribuir obras exibidas nos ciclos foi, pouco a pouco, se transformando em lamentos, mesclados com denúncias circuito cinematográfico carioca e às intervenções da censura federal. O trágico incêndio ocorrido em julho de 1978 marcou a história do Museu de Arte Moderna; a documentação arquivada sobre a programação a partir de então é imprecisa. Observando o que foi programado pela Cinemateca, durante os anos de 1965 a 1977, percebemos que o trabalho de difusão colaborou de maneira ativa para o fomento de culturais cinematográficas mais plurais no Rio de Janeiro e cineclubes pelo Brasil<sup>67</sup>.

66 - Ciclo “Jovem cinema alemão: quadro diretores”, *Informativo* n. 328, de 1971.

67 - Agradeço a revisora Natalia Velloso dos Santos por sua leitura crítica e seus comentários sobre este artigo.

## Referências

- CORREA JR., Fausto. D. *Cinematecas e cineclubes: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/ 1973)*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.
- COSTA JÚNIOR, Hélio Moreira da. *O onírico desacorrentado: o movimento cineclubista brasileiro (do engajamento estético à resistência política nos anos de chumbo - (1928-1988))*. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- DYLAN, Emerson. *Território da cinefilia: a Mostra Internacional de Cinema e a cidade de São Paulo (1977-1983)*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2021.
- NÚÑEZ, Fabián. "La acción de las cinematecas latinoamericanas en tiempos de dictadura: el caso de la Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro". *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, v. 73, 2017.
- NÚÑEZ, Fabián. "Reflexões sobre a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na virada dos anos 1960 aos 1970". *Significação*, São Paulo, v. 45, n.50, jul-dez, 2018.
- MELO, Izabel de F. C. *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)*. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- PIRES, Bianca S. *Formação de públicos cinéfilos: Circuitos paralelos, Museus e Festivais Internacionais*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- POUGY, Alice. *A Cinemateca do MAM e os cineclubes do Rio de Janeiro: formação de uma cultura cinematográfica na cidade*. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.
- QUENTAL, José L. de A. *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

# Agenda da Secretaria do Audiovisual de 2003 a 2014<sup>68</sup>

Agenda setting in Audiovisual's Secretariat from 2003 to 2014

Caio Kelly<sup>69</sup>  
(Mestre - Pós-Cult UFBA)

**Resumo:** Este trabalho pretende analisar a construção da agenda na Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, no período de 2003 a 2014. De início, investigamos o conceito de “cinema cultural”, historicamente presente nas política do setor. Em seguida, analisamos comparativamente este conceito, com as prioridades presentes na política da Secretaria do Audiovisual, em busca de rupturas e continuidades. Por fim, identificamos os limites e potencialidades dessa agenda, e sua atualidade política na presente conjuntura.

**Palavras-chave:** Secretaria do Audiovisual, políticas culturais, agenda.

**Abstract:** This paper proposes an analyses of the process of agenda setting in the Audiovisual Secretariat of the Ministry of Culture, from 2003 to 2014. At first, we investigate the concept of “cultural cinema”, widely employed in the sector’s policy discussions. Thus, we compare it with the priorities setted by the policy of the Audiovisual Secretariat from 2003 onwards, as we try to identify disruptions and continuities. Our aim is to trace the limits and the strenght of this agenda, as well as to highlight its relevance in the current scenario.

**Keywords:** Audiovisual’s Department, cultural policies, agenda.

## Introdução

Neste artigo, partimos de um conceito presente na formulação e discussão de políticas para o audiovisual, mas pouco aprofundado: cinema cultural. Não se trata de retomar os debates sobre a natureza industrial ou artística do filme, mas compreender seu significado, quais atributos lhe foram conferidos historicamente e como ela foi executada.

## Cinema Cultural

A tese de Arthur Autran (2004) sobre o pensamento industrial cinematográfico nos oferece algumas pistas. O autor descreve, a crescente consciência entre os trabalhadores e empresários do cinema brasileiro pela necessidade de sua industrialização durante o século XX em contraste com a permanência de uma vertente culturalista no governo federal. Como,

68 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão Comunicação Individual: Cinema Brasileiro: Difusão, Exibição e Recepção.

69 - Mestre em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia e graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense.

por exemplo, o projeto pedagógico para o cinema de Roquette Pinto, a formação da Embrafilme para a distribuição de filmes e divulgação da imagem do Brasil no exterior, as tentativas de interferência políticas no cinema, dentre outros.

Podemos identificar algumas características desta vertente: a condução da política do audiovisual comandada pelos órgãos de cultura; a instrumentalização do cinema para outros fins, como educação ou publicidade da imagem do país no exterior; o controle estatal sobre a qualidade e conteúdo dos filmes. Um exemplo disso, são as linhas de financiamento da Embrafilme para produções de clássicos da literatura ou relatos sobre a história oficial do Brasil. Esta perspectiva também esteve no governo de Fernando Henrique Cardoso, com projetos como a TV Cultura e Arte e o financiamento de *documentários culturais*.

A presença de uma política para o cinema a partir do seu aspecto cultural também é identificada por André Gatti (2007) que descreve a assunção de responsabilidades pela Embrafilme sob o fomento a pesquisa, preservação, formação, documentação e publicações e quanto as *manifestações culturais cinematográficas*, após o fim do Instituto Nacional de Cinema. Em documentos como o relatório do Sumário do Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema no Brasil (2001), o *cinema cultural* também aparece como área que abrange curtas e médias metragens, produções autorais, preservação e formação de mão de obra (apud Marson, 2012). Assim, apresenta-se uma política de cinema cultural que se opõe ao cinema comercial / industrial, destinada para setores sem retorno econômico imediato.

## **Secretaria do Audiovisual**

Nesse sentido, os primeiros documentos sobre a criação da Agência Nacional de Cinema previam que ela deveria estar subordinada ao Ministério de Desenvolvimento, Indústria e Comércio, separada do Ministério da Cultura e da Secretaria do Audiovisual. Divisão similar permanece na Lei Rouanet, na lei do Audiovisual, na redação da Medida Provisória nº 2.228/2001 e no Seminário Nacional do Audiovisual, em 2002.

Contudo, a agenda da SAV construída a partir de 2003 rompeu com essas expectativas. Primeiramente, houve um ganho de protagonismo da Secretaria na condução política no começo do governo. A SAV atuava como representante do governo nos assuntos do setor, enquanto a Ancine, ainda em formação, representava o país apenas nos fóruns específicos do mercado (BARBALHO et al, 2009, p. 168). A SAV se fez presente na condução de discussões políticas, como o projeto de transformação da Ancine em Ancinav e na criação da Tv Brasil.

Outra mudança apareceu no desenvolvimento de suas ações. Marcelo Ikeda (2015) descreve que a SAV passou por um crescimento orçamentário e teve em um primeiro momento, maior impacto que a Ancine. Sua política foi feita por meio de editais, como forma de garantir maior transparência na inscrição e seleção de propostas. Esta política de fomento direto também permitiu que a Secretaria atuasse sobre gargalos e definisse prioridades.

Esta agenda foi construída com mecanismos de descentralização de recursos com objetivo de contemplar estados historicamente excluídos das políticas para o audiovisual. Houve pontuação extra para projetos fora da região Sul e Sudeste e posteriormente esta política se direcionou apenas aos estados com baixo índice de contemplados, reconhecendo as desigualdades existentes em uma mesma região. Outras iniciativas, como o edital *Doc TV*, financiou a produção de documentários por meio de uma estrutura descentralizada, organizada regionalmente, em parceria com as emissoras estaduais do campo público. Outro exemplo, o edital *Revelando os Brasís* se destinou a financiar vídeos realizados em cidades de até 20 mil habitantes.

A política de financiamento à produção foi feita junto à estratégias de difusão. A criação da TV Brasil, a primeira emissora pública nacional desempenhou este papel, principalmente após a frustração do projeto da Ancinav e das mal sucedidas colaborações com emissoras comerciais como o *Documenta Brasil*. A TV Brasil se tornou parceira dos projetos da SAv, com participação nos editais realizados e garantiu direito de exibição das obras.

Outra iniciativa de fortalecimento do circuito não-comercial de audiovisual foi o apoio aos cineclubes por meio do *Cine Mais Cultura*. Este projeto esteve inserido na agenda social do *Programa de Aceleração do Crescimento* e foi construído em diálogo com o movimento cineclubista que se reorganizava no período, e se ampliou para demais organizações da sociedade civil. A proposta era construir um grande circuito não comercial de circulação de obras nacionais, alternativo as cadeias exibidoras.

Mirando nas desigualdades na produção, em 2013 e 2014 foram lançados editais para realizadores negros e mulheres. Eles foram realizados em parceria com a TV Brasil e foram as primeiras iniciativas afirmativas públicas de gênero e raça para o audiovisual, refletindo um movimento crescente na academia e nos movimentos sociais de conscientização da cultura como espaço de tensões e lutas.

Assim, novos conceitos foram utilizados para designar esta agenda, para além da divisão cinema cultural e comercial, emergindo de dentro do governo, de gestores públicos e da academia para descrever esta agenda como “inserção cultural cinematográfica” (SENNA, 2003), “inclusão social” (SENNA, 2003), “inclusão audiovisual” (SILVA, M., 2009; DA-RIN, 2010; CALABRE, 2011), “inclusão e formação audiovisual” (CALABRE, 2010; PEREIRA, 2010) “alfabetização audiovisual” (Instituto Marlin Azul apud SILVA, 2009), “democracia cultural” (SANTOS, 2010; CALABRE, 2011); “cidadania cultural” (BRASIL, 2006); “direito a cultura” (GIL, 2008; SENNA em entrevista a BARBALHO e autores, 2009); “democratização” (DA-RIN, 2008; SENNA em entrevista a BARBALHO e autores, 2009; SILVA, M., 2009; CALABRE, 2010; MOREIRA, 2014; BALDINI, BALDI, 2013; BOUILLET, ROSSATO, 2015).

Ressaltamos que a identificação desses princípios não significa que esta agenda foi implementada integralmente, conforme muitos autores apontam em seus trabalhos. A criação de um circuito alternativo de exibição, seja pelos cineclubes ou pela TV Brasil foi frustrada pela descontinuidade do primeiro programa e pela baixa penetração da segunda. Também houve instabilidade na política do Ministério da Cultura, no primeiro mandato da presidenta

Dilma Rousseff, com interrupção de projetos como o *Doc TV*. Após a chegada de Manoel Rangel na Ancine, também percebemos uma maior protagonismo da agência em comparação a SAV.

A criação do Fundo Setorial do Audiovisual acolheu, em partes, a agenda iniciada pela SAV. Como por exemplo, investimento mínimo em estados com baixo índice de contemplados, financiamento para arranjos regionais, recursos para televisão pública e mais recentemente cotas mulheres, negros e indígenas. Por outro lado, seus mecanismos de financiamento privilegiam empresas consagradas e criam barreiras de entrada.

## **Considerações finais**

A divisão de cinema cultural e industrial serviu para abrigar as tensões existentes nas discussões sobre as políticas do setor. O conceito de “cinema cultural” agrupou obras com caráter experimental e formatos com menor apelo comercial, além de políticas para promover formação de profissionais e a preservação; enquanto a política para o cinema industrial, procurou construir sua independência frente aos interesses do governo. A preferência de sua condução por órgãos responsáveis pelo desenvolvimento econômico e os modelos de leis de incentivo e de agência reguladora pretendiam uma distância do governo capaz de construir um mercado cinematográfico sem interferências governamentais.

Dados recolhidos sobre o financiamento à cultura no país questionam a suposta “neutralidade” do mercado. Pesquisa de Carlos Paiva (2017) demonstra que as leis de incentivo no Brasil reproduzem e, inclusive, ampliam desigualdades regionais já existentes no país. Além disso, boletins e artigos produzidos pelo GEMAA UERJ (2017) demonstram a baixa diversidade dentre os realizadores do cinema brasileiro, e que as leis de incentivo não atuaram para promover qualquer democratização do setor.

Porém, este quadro não é consequência exclusiva das políticas de financiamento, mas são características comuns ao mercado de bens simbólicos. Desde o início do século XX se discute sobre os impactos dos avanços tecnológicos e de mercantilização da arte na cultura e na sociedade. Para os frankfurtianos, isto produziu padronização de conteúdos e operou enquanto ferramenta ideológica subordinada à ordem econômica, para produzir consenso a ordem social dominante. Autores como Raymond Williams reforçam o potencial da arte em gerar visibilidade ou esconder conflitos sociais. Outros autores ligados aos estudos culturais, reforçam o papel dos espectadores na recepção de conteúdos e argumentam sobre o modo como as produções culturais são produzidas e utilizadas para construção de identidades.

Ressalvadas as diferenças, em comum há o entendimento de que a mídia - televisão e cinema - se tornou uma espécie de esfera pública (KELLNER, 2001), com condições desiguais no controle da produção e difusão conteúdo e na divisão da sociedade entre produtores e consumidores. A construção de uma indústria audiovisual não é neutra, mas envolve a produção e reprodução das ordem social e econômica e o conteúdo gerado possui ligação com a classe social que o produz (WILLIAMS, 1981).

Dessa forma, destaca-se o ineditismo da agenda da SAV que inaugurou uma política que reconheceu as contradições no interior do mercado do audiovisual brasileiro e criou alternativas para além dele. As políticas afirmativas, o estímulo a novos polos de produção no país permitiram que novos agentes produzissem suas próprias imagens e narrassem suas próprias histórias. O fomento a televisão pública de caráter nacional, ainda que de forma precária, permitiu a criação de obras que normalmente não circulariam pelas redes comerciais. Dessa forma, a agenda da secretaria funcionou como contrapeso de distorções existentes nesse mercado, ampliando o direito à cultura no audiovisual e rompendo com privilégios historicamente construídos. Assim, o binômio de política para o cinema cultural e para o cinema comercial / industrial se tornou obsoleto.

A atual configuração do audiovisual a partir da popularização do Video On Demand oferece novos desafios. Os grandes conglomerados de telecomunicação passam por processos de integração vertical e horizontal, que os tornam empresas que controlam desde a infraestrutura da internet até a produção e difusão de conteúdo. Este poder desequilibra as forças internas do mercado, em prejuízo às empresas nacionais, aos consumidores e ao pluralismo. Ademais, a lógica predatória do capitalismo de plataforma ameaça as estéticas e arranjos produtivos alternativos às imposições da indústria cultural. O enfrentamento dessa questão não deve repetir o erro de políticas anteriores que construíram um audiovisual nacional excludente. A agenda da Secretaria do Audiovisual serve como uma experiência positiva de experimentação nas políticas desse campo.

## Referências

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento/ fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1985.

AUTRAN, A. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2004.

BALDINI, J. P.; BALDI, M. "Cine Mais Cultura e Cineclubismo: Implicações na Rede do Rio Grande do Sul". In: XXXVIII ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO, 2013, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://bityli.com/Xpxma>. Acesso em: 15 ago. 2021.

BARBALHO, A.; SIMIS, A.; RUBIM, A. A. C.; CUNHA, H.; FERNANDES, T.. "Entrevista com Orlando Senna Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura no período de 2003 a 2007". Políticas culturais em revistas, v.1 n. 2, 2009.

BOUILLET, R.; ROSSATO, L. B. "Panorama das experiências de difusão cultural do audiovisual brasileiro em exposições públicas não-comerciais: 2005-2009". In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 2015, Salvador. Anais eletrônicos:... Brasil: UFBA, 2015. Disponível em: <https://bityli.com/vGqoe>. Acesso em 15 ago. 2021.

BRASIL. Ministério da Cultura. Relatório de Gestão da Secretaria do Audiovisual (2003-2006). Brasília: Secretaria do Audiovisual, 2006.

CALABRE, L. "Os Brasis do Revelando: análise da 1ª edição da circulação do projeto". In: III ENCONTRO ULEPICC-BR, 2010, Brasil. Anais eletrônicos:... Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. 2010.

\_\_\_\_\_. "Revelando os Brasis: o projeto". Políticas Culturais em Revista, v. 2, n. 23, 2011.



CANDIDO, M.; MARTINS, C.; RODRIGUES, R.; FERES J.. "Raça e gênero no cinema brasileiro 1970 - 2016". Boletim Gemaa. Grupos de Estudos Multidisciplinares da ação afirmativa, GE-MAA (IESP-UERJ), Rio de Janeiro, n. 2, 2017.

DA-RIN, S. "Discurso do secretário do Audiovisual, Sílvio Da-Rin, por ocasião de sua posse", 2008

\_\_\_\_\_. "Dez anos de políticas públicas para o audiovisual brasileiro". Observatório Itaú Cultural, n. 10, set.-dez. 2010.

GATTI, A. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007,

GIL, G. "Discurso do ministro da Cultura, Gilberto Gil, por ocasião da posse do secretário do Audiovisual, Sílvio Da-Rin", 2008. Disponível em <<http://cultura.gov.br/324231-revision-v1/>>. Acesso em 25 jul. 2019.

IKEDA, M. *Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos*. São Paulo: Summus, 2015.

KELLY, C. *Análise da agenda da Secretaria do Audiovisual, 2003 a 2014*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

KELLNER, D. *A cultura da mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.

MARSON, M. *Cinema Políticas de Estado da Embrafilme à Ancine*. Escrituras: São Paulo, 2012.

MOREIRA, F. *Políticas culturais e comunicação no Brasil: o Doc Tv como estudo de caso sobre os desafios de proover diálogos interculturais*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

PAIVA, Carlos. Modelo de financiamento e fomento à cultura. In: RUBIM, A; VASCONCELOS, F. *Financiamento e fomento à cultura no Brasil: estados e Distrito Federal*. Salvador: EDUF-BA, 2017.

PEREIRA, F. *Produção Documentária Estatal no DocTv*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

SANTOS, F. *Revelando os Brasís: diálogo com diversidade, democracia cultural*. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2010.

SENNA, O. "Orlando Senna: Secretário do Audiovisual" Entrevista concedida a Daniel Caetano e Ruy Gardnier. Revista Contracampo, 2003.

SILVA, M. *Revelando os Brasís: o objeto assumindo o papel do sujeito em um projeto de inclusão audiovisual*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SIMIS, A. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

WILLIAMS, R. *The long revolution*. Londres: Penguin Books, 1965.

# Análise fílmica e intermedialidade: considerações sobre *Bróder*<sup>70</sup>

Film analysis and intermediality: considerations on *Bróder*

Caio Lamas<sup>71</sup>

(Doutorando – ECA/USP)

**Resumo:** Partindo de observações a respeito da intermedialidade como ferramenta de pesquisa na análise de produções audiovisuais, o trabalho traça uma análise do longa-metragem *Bróder* (2011) com o objetivo de evidenciar como a trilha musical e o rap em especial são apropriados na narrativa fílmica de maneira a consolidar os laços de afeto entre os personagens e a desconstruir o estigma do jovem criminalizado.

**Palavras-chave:** Intermedialidade; análise fílmica; rap; culturas juvenis; estigma.

**Abstract:** Starting from observations about intermediality as a research tool in the analysis of audiovisual productions, the work traces an analysis of the feature film *Bróder* (2011) with the objective of showing how the music track and rap in special are appropriate in the film narrative in order to consolidate the bonds of affection between the characters and to deconstruct the stigma of the criminalized youth.

**Keywords:** Intermediality; film analysis; rap; youth cultures; stigma.

## Introdução: intermedialidade e culturas juvenis

Três amigos saem de carro do Capão Redondo, zona sudoeste de São Paulo, em direção a uma festa no centro da cidade. Enquanto um deles discute com a namorada pelo celular, o que está no volante busca algum CD entre os disponíveis para animar a travessia. Dali a instantes passamos a ouvir Fim de semana no parque, dos Racionais Mcs, enquanto os três amigos cantam em uma só voz com Mano Brown.

A cena acima é parte de *Bróder* (2011), longa-metragem dirigido por Jeferson De e ganhador das categorias de melhor filme e melhor diretor no Festival de Cinema de Gramado de 2010, entre outras premiações. Trata-se de um elemento do *corpus* de pesquisa de doutorado que atualmente desenvolvo na Universidade de São Paulo, cujo foco são as políticas de representação críticas à criminalização de jovens moradores das periferias brasileiras e em circulação no cinema brasileiro a partir do ano de 2002, tomando como um dos eixos de contra-estigmatização a apropriação das culturas juvenis nas narrativas.

70 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CI Som, trilha sonora e audiodescrição: entre práxis e análise fílmica.

71 - Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP, além de pesquisador visitante na University of Reading (CAPES/Reino Unido). E-mail: caiotplamas@gmail.com.

A intermedialidade surge nesse contexto não somente pela centralidade da comunicação e de manifestações estéticas por essas culturas, mas também por uma abordagem alternativa da história do cinema cujo princípio é o cruzamento entre mídias. É importante salientar como, de acordo com Diniz (2018) e Cluver (2008), a palavra *mídia* ganha aqui uma definição mais abrangente:

A definição antiga de mídia - “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (...) - parece adequar-se mais a mídias como o rádio e a TV; mas a transmissão de signos pode acontecer também através de outros meios, como uma instalação, o design de um outdoor, a coreógrafa de um balé, ou ainda a performance de uma canção. (DINIZ, 2018, p. 43)

A intermedialidade, nessa perspectiva, é um fenômeno amplo referente ao cruzamento entre diferentes mídias cujas manifestações se dão de diferentes maneiras. Uma de suas manifestações se dá no que se denomina referências intermediáticas: a imitação ou evocação de elementos, estruturas e práticas de outra mídia no interior de um dado texto. A referência pode ser a uma obra específica, a subsistemas (por exemplo gêneros de filmes) ou a sistemas inteiros (a televisão, o cinema).

Partindo da potencial abertura que o cinema pode ter a outras formas de expressão, o trabalho de Nagib (2020) se foca, no que tange ao cinema brasileiro, em referências intermediáticas de alguns filmes da Retomada e Pós-Retomada para enfatizar como elas têm a função de passagem entre o filme e a realidade que se busca representar. A autora enfatiza como filmes constroem realidades que lhe são próprias - ou realidades fílmicas, derivadas da propriedade do texto fílmico de ser incorporado às experiências de vida dos espectadores - bem como frequentemente apresentam um efeito de realidade particular. É imerso nesse realismo que as narrativas fílmicas analisadas pela autora buscam um ponto de intersecção com sujeitos e espaços específicos, por meio de referências intermediáticas de uma qualidade particular, que amplificam o potencial político da narrativa.

A passagem proposta por Nagib é simultaneamente um fim em si mesma e um recurso narrativo de transição entre os realizadores e a realidade representada. Isso implica dizer que, se apresenta uma manifestação textual que lhe é própria, adquire um potencial político que por vezes também reverbera para além do filme em si. Nagib destaca como muitos dos filmes que analisa buscam inserir o realismo não só em sua própria tessitura, como também em seus modos de produção, com impactos concretos na vida dos atores e das comunidades representadas.

Partindo igualmente da abertura do cinema em relação a outras mídias, Paiva (2016) procura encontrar caminhos para a construção de outra história do cinema, distante de distinções como *cinema clássico* e *cinema moderno* e centrada no cruzamento entre cinema e outras mídias. Para o autor, as mudanças de espectadorialidade e de criação propiciadas pelas mídias digitais favorecem tal abordagem, com a criação de espaços onde os cruzamen-

tos entre diferentes mídias se dá de maneira contínua entre os usuários, embora sinais de intermedialidade já fossem valorizados muito antes do advento da internet. Para desenvolver seu argumento, o autor faz referência ao icônico crítico de cinema André Bazin:

Tanto o cinema impuro quanto o realismo baziniano pressupunham mais uma existência da própria realidade humana do que sua possível essência. Por exemplo: a profundidade de campo e o plano sequência, em oposição à montagem, proporcionam, segundo a visão de Bazin, por sua vez inspirada na concepção sartreana de liberdade existencial da escolha, uma espécie de ambiguidade da expressão oportuna à própria realidade. Tal indistinção entre arte e realidade prevê a intermedialidade. (PAIVA, 2016, p. 67-68)

Na busca do cinema de “alcançar a amplitude da própria vida” (PAIVA, 2016, p. 68), nasce uma concepção do filme como objeto político, encontrando na intermedialidade um caminho para sua expansão e superação de suas limitações.

### **De Volta a Bróder: rap e laços de afeto**

*Bróder* narra a história de Macu (Caio Blat), Jaiminho (Jonathan Haagensen) e Pibe (Sílvio Guindane), três amigos de infância moradores da região do Capão Redondo que se encontram separados por razões distintas. Jaiminho, jogador profissional de futebol, voltou recentemente da Espanha e aguarda ansioso pela coletiva de imprensa que pode anunciar sua convocação para a seleção brasileira. Pibe passou a morar com sua namorada Cláudia e o filho no centro da cidade. Macu, por sua vez, foi o único que permaneceu no Capão, morando sozinho em um barraco próximo da casa de sua mãe, Dona Sônia (Cássia Kis). Uma observação importante é que a relação entre Macu e Pibe se encontra com problemas uma vez que Cláudia é a ex-namorada do primeiro, razão decisiva para a distância entre os amigos.

Os três se encontram novamente na região do Capão Redondo por conta da festa surpresa de aniversário de 23 anos de Macu, marcada por sua mãe na véspera de uma ação de sequestro que o jovem planeja com os traficantes Sérgio (Eduardo Acaiabe) e Napão (Du Bronks). Dos três amigos, Macu é o que se encontra em situação mais delicada: com problemas financeiros e morando em uma residência precária, precisa trabalhar para o tráfico para sanar uma dívida. Durante todo o enredo, o personagem vive sob o *fió da navalha*: pressionado pelos traficantes de um lado, pela família e pelos amigos de outro, Macu oscila entre o papel de filho, o de amigo e o de empregado do crime organizado.

Há que se observar também como sua personalidade é complexa. Durante boa parte da história demonstra-se um jovem afetuoso e popular, cumprimentando enfaticamente a todos que encontra pelas ruas do Capão Redondo. Entretanto, os abraços e beijos em demasia dão lugar por vezes à ira, como quando o jovem briga em um bar por conta de uma insinuação jocosa feita a seu padrasto Seu Francisco (Ailton Graça) e sua dependência alcohólica.

Enquanto Macu vive em uma situação de tensão constante entre o narcotráfico e a família, Pibe enfrenta dificuldades financeiras e mal consegue pagar a conta de luz do lugar em que mora com Cláudia. Nem ao menos pode-se dizer que está satisfeito com seu relacionamento, uma vez que apresenta dúvidas se pretende ou não continuar com sua parceira.

Por fim, Jaiminho é o personagem mais bem sucedido financeiramente de todos, visitando seus amigos em uma situação bem peculiar: supervisionado a todo momento por Paulo (Gustavo Machado), seu agente, vai para a festa de Macu com seu próprio carro, trazendo consigo presentes para Dona Sônia e sua família. Ao chegar em seu destino final, depara-se com Elaine (Cintia Rosa), sua ex-namorada grávida, com a qual se desentende. Além disso, são constantes os estranhamentos gerados entre moradores da comunidade e o jogador, acusado de ter abandonado a região do Capão. Entretanto, apesar desses conflitos, são vários os momentos em que o personagem demonstra grande apreço e mesmo saudade da região do Capão Redondo, buscando ao longo de sua visita uma espécie de retorno a suas próprias origens.

Macu, Pibe e Jaiminho formam um triângulo cujos relaxamentos e tensões são recorrentes ao longo de todo o enredo: ora sentados em uma mesa de bar conversando distraidamente, ora brigando pelos mais diferentes motivos, o complexo laço de afeto que os une permanece a despeito das distâncias. Paralelamente aos desentendimentos de Macu com Pibe por conta de Cláudia, ou dos estranhamentos que a presença de Jaiminho gera na comunidade, os amigos também passam a relembrar algumas de suas memórias de infância, marcadas pela convivência recorrente, pelo futebol e pela música.

Gostaria finalmente de me debruçar com especial atenção sobre a presença da trilha musical. A música atravessa o filme do começo ao fim, de maneira extradiegética ou diegética<sup>72</sup>. No caso da trilha musical diegética, podemos percebê-la no trajeto de Jaiminho em seu carro do hotel em que está hospedado para a casa de Dona Sônia, em que o jogador ouve *Cabrochinha*, samba do Quinteto Branco e Preto. Ou no som mixado por Jefinho (Victor Nascimento), irmão de Macu, em sua controladora presenteada por Jaiminho e cujas sonoridades sempre se fazem ouvir na sala de Dona Sônia.

Ou ainda no momento em que Dona Sônia e Seu Francisco dançam ao som de *Rosa, um samba para excluídos*, de Max de Castro, logo após a festa de aniversário de Macu. Aqui há uma transição de uma trilha empregada diegeticamente para outra extradiegeticamente: da sala de Dona Sônia, a montagem nos leva para as ruas do Capão Redondo, em que Macu, Jaiminho e Pibe disputam quem chega primeiro ao local em que está o carro do jogador para partir rumo ao centro da cidade.

É em meio a todo esse contexto que retornamos à cena que abre este artigo. Macu foi incumbido por Serginho de levar grande quantidade de drogas para uma festa no centro da cidade, e a mudar os planos para seus próximos dias: ao invés de colaborar com o sequestro

72 - Por trilha sonora diegética entendo todas as expressões musicais cujas fontes sonoras se encontram no espaço-tempo criado pela narrativa fílmica. Já a trilha extradiegética é aquela cuja fonte se encontra fora do espaço-tempo fílmico, caso mais recorrente em que a presença da música se dá de maneira arbitrária pela instância do narrador (STAM, 2013).

da criança tal como haviam combinado, Macu deveria se focar no sequestro e no cativo de Jaiminho. O jovem, assim que sabe da nova incumbência, mostra-se relutante e questiona Serginho, sem conseguir uma mudança de posição do traficante.

É nesse instante que os três amigos se locomovem de carro em direção ao centro da cidade, sem que Jaiminho e Pibe saibam que Macu está trazendo consigo uma quantidade substancial de droga. Durante o trajeto passam a ouvir e a cantar juntos o *rap Fim de Semana no Parque*, do grupo Racionais MC. Nesse instante a música ganha relevância na narrativa, sobrepondo-se aos diálogos ao mesmo tempo em que se alternam pela montagem imagens dos três amigos em comunhão e da Marginal Pinheiros, local em que trafegam, em uma evocação da estética do videoclipe. Tal recurso se repete ainda momentos depois, dessa vez com a música *A vida no Gueto*, de Silvera. A respeito deste último caso, observemos com atenção parte da letra do *rap*:

A vida no gueto é assim  
Difícil pra você e pra mim  
A vida no gueto é assim  
Difícil pra todos nós  
(...)  
Se você está no gueto  
É daquele jeito  
Enfrentando a miséria e o preconceito  
Viver no gueto, a situação  
Sobreviver aqui sem virar ladrão  
A tentação tá sempre por perto  
Mas corro pelo certo, prefiro ser honesto  
Na correria, vivo pelo dia  
Pra vencer no *rap* e cuidar da família  
Sigo minha trilha, fazendo som de dentro  
Buscando o acerto, orgulho para o negro  
Vindo de fora, para mudar a história  
Pro pobre brasileiro ter o gosto da vitória (...)

Na letra, percebe-se a dificuldade de se viver no *gueto* e, ao mesmo tempo, a consagração do *rap* como um gênero musical e um estilo de vida, auxiliando na construção de uma *trilha* com o objetivo de *correr pelo certo*. Ressalta-se dessa forma essa expressão cultural, em um deslocamento que vai de uma concepção coletiva de vida – “a vida no gueto é difícil

pra todos nós” – para uma conduta individual – “mas corro pelo certo, prefiro ser honesto” – e desembocando, novamente, em uma visão coletiva, em nome do “orgulho do negro” e do “gosto de vitória” do “pobre brasileiro”.

Essa transição do individual ao coletivo desemboca nos três amigos que, apesar de todas as dificuldades e da ameaça constante do tráfico, permanecem unidos, cantando e dançando ao som de rimas que ecoam as tristezas e alegrias de se viver nas periferias. O que vemos na cena, portanto, não é uma mudança de postura de Macu diante da nova incumbência que foi lhe dada por Serginho.

Tais laços de afeto e união resultam no final da trama, em que Macu se recusa a entregar Jaiminho para Serginho e Napão, sendo baleado e morto. O *rap*, dessa forma, ecoa como expressão de um laço de afeto vital e de irmandade entre os personagens. Sua importância narrativa supera a mera “ilustração (...) de uma atmosfera correspondente à situação dramática”, ou o “efeito de pleonasma ou de contraponto” (AUMONT, 2012, p. 204) a determinada situação do enredo, entre outras funções a que habitualmente corresponde a trilha musical na narrativa fílmica.

De uma perspectiva intermidiática, o *rap*, parte significativa da cultura juvenil contemporânea, ocupa aqui o papel de evocador de memórias e identidades, desconstruindo o estigma do jovem criminalizado personificado na figura de Macu e servindo como um dos elementos que promovem uma *passagem* para a realidade social do Capão Redondo. Tais laços de irmandade evocados se sobrepõem à vida no crime, em relação direta com o título do filme, *Bróder*, gíria que designa alguém cuja amizade é verdadeira e profunda.

Por fim, enquadrando os últimos momentos de vida de Macu, a câmera se afasta e mostra a região do Capão Redondo em um longo plano *plongée*, similar a outros do cinema brasileiro<sup>73</sup>. Entretanto, ouvimos dessa vez o *rap Triunfo*, de Emicida, novamente com a ênfase nas formas de enfrentamento e resistência construídas nas periferias dos grandes centros urbanos. Só o título da música já nos ajuda a remeter à ideia de que, apesar da morte do protagonista, são os laços de amizade e afeto que *triunfam* no final da trama.

## Referências

- AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós.*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 5-23, nov. 2008.
- DINIZ, Thaís. Intermidialidade: perspectivas no cinema. *Revista Rumores*. N. 24, v. 12, julho-dezembro 2018, p. 41-60.
- NAGIB, Lúcia. *Realist cinema as world cinema: non-cinema, intermedial passages, total cinema*. Amsterdã, Holanda: Amsterdam University Press, 2020.
- PAIVA, Samuel. Cinema, intermidialidade e métodos historiográficos: o Árido Movie e Pernambuco. *Revista Significação*. N. 45, v. 43, 2016, p. 64-82
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2013.

73 - Enquadramento no qual a câmera aponta para o objeto em uma angulação de cima para baixo.

# Montagem Audiovisual em tempo real online<sup>74</sup>

The livestream audiovisual montage

**Caio Victor da Silva Brito<sup>75</sup>**

(B.A. – Universidade Federal do Ceará)

**Milena Szafir<sup>76</sup>**

(Dra. – Universidade Federal do Ceará)

**Nilo Lima<sup>77</sup>**

(B.A. – Universidade Federal do Ceará)

**Wilker Paiva<sup>78</sup>**

(B.A. – Universidade Federal do Ceará)

**Resumo:** O confinamento compulsório deslocou-nos dos encontros físicos para outras virtualidades. Se as tecnologias pertencem aos continentes mais poderosos, como nos apropriarmos destas maquinarias que cotidianamente controlam nossos dados? Esta performance em tempo real visa debater a estética das Lives desde gestos de montagem audiovisual: experimentações sonoro-videográficas a uma transmissão e contágio das fruições artísticas, transformando os espectadores em participantes neste quasi-cinema.

**Palavras-chave:** livestream, montagem audiovisual, estéticas contemporâneas, quasi-cinema, transmissões audiovisuais.

**Abstract:** Compulsory confinement has shifted us from physical encounters to other virtualities. If technologies belong to the most powerful continents, how can we appropriate these machines that daily control our data? This real-time performance aims to debate the aesthetics of Lives from gestures of audiovisual montage: sound-videographic experiments to a transmission and contagion of artistic enjoyments, transforming spectators into participants in this quasi-cinema.

**Keywords:** livestream, audiovisual montage, contemporary aesthetics, quasi-cinema, audiovisual broadcasts.

74 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: "SPC Prometeu 21: CARA-O-QUÊ? webTVs na gravidade sob controle remoto." < <https://www.socine.org/encontros/trabalhos-aprovados-2021/?id=21092> >

75 - Caio Victor Brito é formado em Cinema e Audiovisual; atualmente é mestrando no Programa de Pós Graduação em Artes da UFC, com pesquisa sobre montagem audiovisual em realidade virtual.

76 - Milena Szafir é doutora pela USP, professora do Programa de Pós Graduação em Artes e do curso de Cinema e Audiovisual da UFC. Coordena o Projetares Audiovisuais (#ir! & #MESA media lab), [www.projetares.art.br](http://www.projetares.art.br).

77 - Nilo Lima é membro #ir! e mestrando no Programa de Pós Graduação em Artes da UFC.

78 - Wilker Paiva é formado em Cinema e Audiovisual; atualmente mestrando no Programa de Pós Graduação em Artes da UFC, com pesquisa sobre montagem e inteligência artificial.



## #intro

A vídeo performance Prometeu21 - do coletivo Intervalos & Ritmos (#ir!/Projet'ares Audiovisuais/PPGARTES/UFC) - foi um filme-ensaio montado ao vivo e com participação do público presente no ambiente virtual da Socine. A partir de um triplo desdobramento tecno-conceitual - (1) as estéticas televisivas, entre programas de auditório e design em movimento ; (2) o cinema como arqueologia das mídias e (3) o audiovisual via inteligência artificial hoje -, construíram-se dois ambientes: um com espacialidade tridimensional<sup>79</sup> (para uma experiência vídeo-corporal do público via montagem para “realidade virtual”, vídeo em 360) e outro bidimensional (para uma experiência “vocovisual” dos participantes).

Figura 1: QR Code de acesso ao vídeo 360°.



Fonte: Elaborado pelo autor

O presente texto é uma compilação (ou remix) das leituras - referenciais teóricos - e dos escritos - a várias mãos - do coletivo #ir!. Parte destas referências teóricas (lidas e debatidas no Projet'ares Audiovisuais) ou declarações de artistas (escrituras de atuantes #ir!) tornaram-se voz (leituras em tempo real) durante nossa(s) performance(s) ao longo da pandemia - em que “Prometeu21” culmina/ culminou como uma última apresentação sob confinamento: a finalização de um percurso pandêmico ou a esperança de início ao retorno de uma vida “normal”...

## #em teoria...

Se o vídeo é uma forma que pensa (GODARD apud DUBOIS, 2004), propomos uma metalinguagem poética - e suas materialidades em órbita -, compreendendo que o “ao vivo” dá margem à emergência daquilo nem sempre programado: formas de risco que envolvem o improvisado estético diante da falha e dos ruídos destas (tele-)audiovisualidades que visam

79 - Acesse via qrcode (imagem aqui também disponibilizada, como na apresentação) e/ou via o link: <https://youtu.be/6jc9bVqqPQ>. Acesso em: 15/01/2022.

nos arremessar reflexivamente em atravessamentos do caos em que vivemos - “como se fosse possível, com isso, liberar o inconsciente político da tecnologia em si” (ELSAESSER, 2018, p.144).

Neste século 21 - com seus novos Prometeus - onde as contemporâneas mercadorias tecnológicas funcionam de acordo com suas próprias necessidades econômicas e de controle -, como construiremos uma retórica audiovisual em *live streaming*? Esta indagação nos guiara ao longo do ano de 2020 (primeiro ano da pandemia COVID-19) a um projetar crítico dos gestos de montagem às “novas” tecnologias audiovisuais - *livestreamings* da/ na contemporaneidade.

Retornando a uma basilar teoria cinematográfica, identificamos que tanto para Kuleshov (2022) quanto para Eisenstein (2002) a representação A e a representação B devem ser buscadas de tal modo que “sua justaposição suscite na percepção e nos sentimentos do espectador a mais completa imagem do próprio tema” (EISENSTEIN, 2002; p.41). Da montagem das atrações (o processo do conhecimento através do jogo vivo das paixões) à justaposição ideogramática, operacionaliza-se o conceito de choque/ conflito: um esquema/ síntese como forma algorítmica conceitual/ intelectual. Ainda, a obra audiovisual pode ser vislumbrada como uma partitura orquestral - composição dos diversos elementos que aparecem no quadro desde camadas diferentes: várias pautas, cada uma contendo a parte (desenvolvida horizontalmente) do todo (em progressão vertical), entrelaçados ao movimento complexo e harmônico (EISENSTEIN, 2002). A relação da linguagem musical à gramática do cinema é estabelecida também por Vertov (2008), quando de sua teoria do Intervalo para experimentações metalinguísticas e não-narrativas.

Ao trabalharmos a montagem audiovisual como uma performance ao vivo no *online*, retomamos também tanto Godard (1968) - para quem a imagem não pertence a quem a produz e sim a quem a utiliza - quanto a segunda geração da videoarte brasileira (para quem fazer televisão era uma meta desde reinvenções da estética *mainstream*). Ou seja, dos gestos de apropriação dos bancos de dados da Internet à subversão da estética dominante nas *Lives* durante a pandemia COVID-19 - que tornou nossos encontros remotos, provocando novas experiências de presença digital, o coletivo Intervalos & Ritmos (#ir!) veio elaborando uma série de experimentações sonoro-videográficas a uma transmissão e contágio nas (im) possíveis formas de webTV, na busca por transformar os espectadores em participa'dores neste quasi-cinema - como, por exemplo, proposto por Neville D'almeida e Hélio Oiticica (SZAFIR,2015).

## **#de Frankstein ao prometeu contemporâneo**

Apostamos que, se as tecnologias pertencem aos continentes mais poderosos, os processos artísticos pertencem a como nos apropriamos destas maquinarias que cotidianamente apropriam-se de nossos dados: a criatura de Frankenstein (SHELLEY, 2012) observava a vida dos seres humanos, tomando conhecimento das emoções e também da linguagem verbal dos homens, classificando e nomeando suas expressões e seus sentimentos. Frente

ao Prometeu Moderno visamos debater audiovisualmente a inteligência artificial de nossa era neobiopolítica: quem sabe faz ao vivo (ou, na máxima de Chacrinha, “eu não vim pra explicar, vim pra confundir”).

Um dia, castigado pelo frio, descobri uma fogueira abandonada por uns mendigos que por ali passaram e cheguei a saltar de alegria ao sentir o calor que me proporcionava. Nessa euforia, meti as mãos nas brasas vivas, mas logo as retirei com um grito de dor. (...) Examinei a matéria de que se compunha a fogueira e, para minha surpresa e satisfação, vi que era madeira, lenha (...) sentei-me a observar aquela coisa curiosa, que se movia sem interrupção, ora encolhendo-se, ora alongando-se, aquela coisa que expelia luz e calor, que fazia bem e aquecia, mas fazia mal e feria se tocada com as mãos. A lenha úmida que eu colocara perto secou ao calor e logo (...). Estendi o manto no solo, deitei-me sobre ele e adormeci. Era dia claro quando acordei, e meu primeiro cuidado foi ver a fogueira. Remexi-a com um graveto — tinha-me valido a primeira lição! — e uma brisa suave soprou despertando a chama. Assimilei que também o vento tinha função, e improvisei um abano de ramos que avivou as brasas quando estavam a ponto de extinguir-se. Ao cair novamente a noite, verifiquei que o fogo também poderia ter utilidade para a minha alimentação. De fato, notei que alguns restos de comida que os vagabundos haviam deixado tinham sido assados (...). Experimentei, portanto, preparar o meu alimento da mesma forma, colocando-o sobre as brasas vivas. Nova descoberta: com essa operação, as frutas frescas se estragavam, mas as nozes e raízes melhoravam. (...) Ao partir, doía-me perder o fogo que eu obtivera por acaso e não sabia como reproduzir. Por várias horas concentrei-me nessa dificuldade, mas fui obrigado a desistir de todas as tentativas de resolvê-la e, envolvendo-me em meu manto, rompi caminho através do bosque, na direção do poente. (SHELLEY, 2012, p.99)

## #a short artist statement from #ir!<sup>80</sup>

Figura 2: Frame da performance em 360° realizada pelo coletivo #ir!.



Fonte: Elaborado pelo autor

Um manifesto à supressão das fronteiras entre cinema, design, mídias emergentes e as artes em seus processos de criação: nosso(s) filme(s)-ensaio(s) em tempo real operaram - entre 2020 e 2021, nas diferentes frentes institucionais por onde passou (vide [www.projetares.art.br](http://www.projetares.art.br)) - através de um remix audiovisual no atual cenário de confluência da vida para o digital, onde a semântica, as frequências vocais e os reconhecimentos faciais (cara-o-quê?) passa(ra)m a ser calculados *ad infinitum*.

Ou seja, a teoria transformada em fazer artístico e vice-versa:

Como falar de montagem sob confinamento agora em tempos remotos?

Como apresentar as leituras e debates sob pedagogias remotas?

Como tornar potência estes encontros online?

Como debater as atuais estéticas audiovisuais das Lives que nos domina(ra)m durante a COVID19?

Com essas provocações em nossas cabeças, o coletivo artístico #ir! (2015-), desde o início da pandemia, debruçou-se em experimentações com origens em Inteligência Artificial às estéticas de WebTV. O projeto MaskVide (abril/2020-)<sup>81</sup>, por exemplo, foi o ponto de partida das criações sob confinamento em que desenvolvemos gestos de montagem utilizando o estado da arte de diferentes softwares e plataformas online. A fim de estabelecermos uma série de retóricas onde o espectador, ao entrar em contato com nossas propostas artístico-experimentais, percebesse e refletisse sobre os mecanismos de controle que estão para além de nossas coleiras digitais móveis em épocas de neo-biopolítica.

Partimos do ponto de que cinema é uma forma de conhecimento, e que a escrita audiovisual suscita reflexões. A performance audiovisual, como a apresentada no encontro da SOCINE em 2021, por exemplo, se desenhara pelo caminho do filme-ensaio através de extrapolar os limites das mesas virtuais de edição e montagem (como o *Sistema Aberto de Difusão - OBS* -, por exemplo), transformando a realização prática em uma “manifestação teórica na tela” - vide nossos tutoriais referentes (<https://projetares.art.br/servicos>). .

Tais montagens espaciais (ou *mise-en-cadre*) exigiu-nos, portanto, um “repensar e o refazer do eu”, onde tal atividade intelectual (forma de conhecimento) extrapola o “idealismo muitas vezes percebido como experiência estética: uma desconcertante e enriquecedora falta de rigor formal, (...) [que] tende a reflexões intelectuais que muitas vezes insistem em respostas mais conceituais ou pragmáticas, bem distantes das fronteiras dos princípios de prazer convencionais”.

Tal experimentação no tempo real que aqui apresentamos se dá através de uma série de softwares, ora de código livre ora gratuitos disponíveis em nuvem. Estes dispositivos, aqui tensionados ao limite, configuram-se como intervenções poéticas nos códigos para que a “fala” não seja uma “fala” do aparato técnico. O aparato nunca é neutro, tampouco

inocente (ainda que seja “livre” ou “gratuito”) - *there's no free lunch*. Assim, através das possibilidades de manipulação numa ilha-de-edição digital, virtualização do media lab #MESA - maquinaria contemporânea para a realização de vídeos-remix às transmissões online -, a poética a ser construída é em diálogo tanto com os próprios aparatos tecnológicos quanto (e principalmente) com as estéticas videográficas desde uma arqueologia-cartografia nas artes audiovisuais, tomando então a arqueologia das mídias “como parte de uma poética da obsolescência, seria o jogo de malabarismo perfeito (ELSAESSER, 2018) em que o futuro do cinema se renova sempre que experimentamos sua obsolescência como uma promessa: ‘uma ficção [científica] atraente’. sem dúvida, a razão pela qual podemos nomear o conceito de obsolescência, e jogar com seus significados, é que compreendemos nossa consciência de que, com as mídias digitais, atravessamos o Rubicão metafórico, o que lança uma nova luz em tudo o que está do outro lado - na esfera da produção e disseminação de conhecimento, se os princípios da arte e da vida colapsarem ou convergirem em torno da replicação, da repetição, da auto-regulação e do feedback, moldando-se por agregação e agrupamento, que tipo de arte ou conhecimento resulta da cultura da internet?” (ELSAESSER, 2018; p.163).

O que vocês recebem, portanto, é um trabalho coletivo de montagem no tempo real, onde cada integrante - nós como corpos que se encontram no online - é parte do todo a ser transmitido, fazendo com que este live cinema torne-se potência “de interpretação do mundo e de ampla difusão dessa ‘leitura’, a partir de um aparato tecnológico e retórico reapropriado”, Ou seja, como construímos uma retórica audiovisual em live streaming? Esta indagação nos guia a um projetar crítico dos gestos de montagem às “novas” tecnologias audiovisuais.

Desde os primeiros ensaios sob confinamento, há um ano, nossas experimentações foram guiadas pelo anseio de tensionar os limites operacionais e estéticos entre capturas de fontes e transmissões finais nas diferentes plataformas em rede, mesclando Prometeus Contemporâneos: onde se ressignifica a captura das palavras aprendidas, transformando-as em motion letterings que cruzam as nossas imagens em um gesto de atravessamento na montagem audiovisual.

Para tanto, partimos da crítica à lógica de criação mais básica das lives contemporâneas: as talking heads - capturas de nossos rostos/ faces via webcams (cara-o-quê?). Neste século 21, com seus novos Prometeus, onde as contemporâneas mercadorias tecnológicas funcionam de acordo com suas próprias necessidades econômicas e de controle, agregamos distintos agentes de inteligência artificial: da captura das vozes em palavras aprendidas e transcritas pela máquina, ao reconhecimento de nossas expressões faciais. O primeiro trabalha através de motion letterings que cruzam as nossas imagens em um gesto de atravessamento à montagem audiovisual, enquanto o segundo qualifica e quantifica as emoções humanas.

No pós-humano, não há diferenças essenciais ou demarcações absolutas entre existência corporal e simulação computadorizada, entre mecanismos cibernéticos e organismos biológicos, entre robôs executando programas e seres humanos perseguindo ou realizando buscas. (ELSAESSER, 2018, p.163)

O princípio de instabilidade, volatilidade e, de fato, falibilidade deve ser considerado sistêmico na simbiose homem-máquina: não como falha de projeto a ser eliminada, mas especialmente projetada com risco calculado e, talvez, até como trunfo do projeto.

Hoje, 200 anos após a publicação de Frankenstein, discutimos o provável surgimento do Prometeu Contemporâneo (inteligência artificial), agora contando com a participação do (tele-)espectador SOCINE em uma inversão do karaokê padrão, onde agregaremos agentes maquímicos diversos para reconhecimento de vozes e de faces - cara-o-quê?

## Referências

- BRANDÃO, A.; LIRA, R. (orgs.). *A Sobrevivência das Imagens* [SOCINE 2013]. Campinas: Papirus, 2015.
- CORRIGAN, T. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas, SP: Papirus, 2015;
- DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. SP: CosacNaify, 2004.
- EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. RJ: Jorge Zahar, 2002.
- ELSAESSER, T. *Cinema como arqueologia das mídias*. SP: SESC, 2018.
- FECHINE, Y. *Televisão e Presença*. SP: Estação, 2008.
- GODARD, J. *JLG par JLG*. Paris: Belfond, 1968
- HUI, Y. *Tecnodiversidade*. SP: Ubu, 2020.
- MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. SP: Senac, 2000.
- MANOVICH, L. *The Language of new media*. MIT, 2001.
- SHELLEY, M. *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*. SP: Martin Claret, 2012.
- SZAFIR, M. (A) *Live or Dead @COVID19*. DAT Journal, v.5, n.3, p. 263-287, 2020
- \_. *Composição: Ensaio em 03 Movimentos*. ouvirOUver, v14, n2, p.340-360, 2018.
- \_. *Retóricas Audiovisuais 2.1: Ensino e Aprendizagem Compartilhada (Passado, Presente, Futuro ou Por uma Arqueologia-Cartografia da Montagem)*. Tese ECA/USP, 2015.
- XAVIER, I. *A experiência do Cinema*. RJ: Graal, 1983.
- #IR! *WebTV hoje: Web Data Live Remix (O que é inteligência artificial?)* Fortaleza: Vila das Artes, < <https://www.youtube.com/watch?v=6191PjWGbzE&t=111s> >, 2020 .

# Coletivo Audiovisual Munduruku nas redes de resistência e autonomia<sup>82</sup>

Munduruku Audiovisual Group: weaving resistance and autonomy

Camila Dutervil<sup>83</sup>  
(Unespar/UnB)

**Resumo:** A presente comunicação trata da gênese do coletivo audiovisual Munduruku e da atuação das mulheres realizadoras indígenas na luta por autodeterminação e direito à terra e na defesa da floresta amazônica. O trabalho se aprofunda na análise de suas redes de resistência – onde o audiovisual se revela como um importante instrumento de afirmação da autonomia ameríndia – e no percurso que levou suas vozes e imagens a ocuparem espaços políticos e culturais hegemônicos no Brasil e no mundo.

**Palavras-chave:** Autonomia, Videoastas Indígenas, Mulheres Munduruku.

**Abstract:** This paper begins with an overview of the genesis of the indigenous Munduruku Audiovisual Group, the actuation of the women indigenous filmmakers in their struggles for rights and in defense of the Amazon Forest. The research try to understand how these women have been weaving resistance and autonomy; and their path that drove them to occupy political spaces in Brazil and all over the world.

**Keywords:** Autonomy, Indigenous Videomakers, Munduruku Women.

Como estratégia para adiar o fim do mundo, o grande pensador indígena Ailton Krenak nos provoca a sempre poder contar mais uma história. (KRENAK, 2019) O Coletivo Audiovisual Munduruku, formado por jovens mulheres indígenas do Médio Tapajós, tem buscado meios para contar suas próprias histórias desde que tomaram consciência do poder do audiovisual para afirmar a resistência do povo Munduruku e para denunciar as ameaças à seu modo de vida na bacia do Rio Tapajós. A integrante do Coletivo, Beka Munduruku, que participa da luta desde os 12 anos de idade, costuma afirmar que o audiovisual mudou a história dos Munduruku no Médio Tapajós.

Em 2014, os Munduruku deram início a um ato inédito de regularização fundiária, a autodemarcação da T.I. Sawré Muybu, que se tornou um ícone da autonomia e resistência Munduruku em defesa do território. O Coletivo Audiovisual surgiu, segundo as jovens Mun-

82 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CI CINEMA EM RESISTÊNCIA: LUTAS INDÍGENAS.

83 - Camila Dutervil é documentarista e antropóloga, pesquisa o Coletivo Audiovisual MDK desde o doutorado, que concluiu na Università Roma Tre. Atualmente leciona no curso de Cinema da Unespar e na UnB.

duruku, nesse processo de autodemarcação. As jovens mulheres do Médio Tapajós sentiram a necessidade de registrar a autodemarcação sem depender da presença de jornalistas no local e realizaram o filme *Autodemarcação Daje Kapap Eypi* (2015); mas nunca imaginavam que durante o trabalho dentro da mata, surgiria um coletivo audiovisual. O coletivo leva o mesmo nome *Daje Kapap Eypi*, como uma homenagem ao território que originou o coletivo audiovisual e trouxe mais visibilidade à luta do povo Munduruku.

Aldira Munduruku conta sobre a experiência de realizar o documentário sobre a primeira etapa da autodemarcação: *Nós, guerreiras da aldeia Sawré Muybu, nos dedicamos a fazer um filme da autodemarcação para mostrar que não estamos de braços cruzados esperando o governo*<sup>84</sup> Esse processo converge com estratégias das comunidades autônomas Zapatistas, que utilizam a tecnologia do vídeo como um importante instrumento fortalecedor de suas lutas, e se tornaram uma inspiração para as mulheres Munduruku.

No contexto mexicano, o vídeo indígena foi apropriado com uma postura política fundamental para as lutas indígenas por sua autodeterminação, onde destaca-se o trabalho do *Chiapas Media Project- Promedios de Comunicación Comunitaria*, uma organização que forma indígenas no uso de novas tecnologias audiovisuais. Um dos seus projetos é a escola *Votan K'op*, dedicada à formação de comunicadores indígenas com a intenção de reforçar a emancipação feminina na luta das comunidades zapatistas. ( WORTHAN, 2004) O filme *Autodemarcação Daje Kapap Eypi* foi exibido em Chiapas, na ocasião de uma expedição das guerreiras Alessandra Korap e Maria Leusa Munduruku ao território Zapatista, onde compartilharam suas experiências de resistência e assinaram juntamente ao *Projeto videoastas indígenas de la frontera Sur*, o manifesto *Tecendo resistências e encontrando mundos em defesa da vida e do território*.<sup>85</sup>

A questão da autonomia se tornou central para o Coletivo Audiovisual Munduruku, haja visto o tema dos primeiros vídeos produzidos pelo grupo; o primeiro foi o já mencionado documentário sobre processo de autodemarcação da T.I. Sawre Muybu, quando cansados de esperar pelo governo, os indígenas resolveram fazer a auto demarcação da terra indígena, munidos de GPS e placas. O segundo vídeo *Energia solar na Aldeia* (2017) aborda um tema crucial na resistência contra as barragens e mostra a possibilidade concreta de autonomia energética, com alternativa sustentável para a produção de energia verdadeiramente limpa. O sistema de transmissão de rádio que permite a comunicação entre as aldeias Munduruku é abastecido pelas placas solares e agora as próprias câmeras e computadores do Coletivo Audiovisual Munduruku podem ser recarregadas com a energia solar.

84 - Disponível em <https://autodemarcacaonotapajos.wordpress.com/2015/09/15/guerreiras-munduruku-fazem-um-filme-da-autodemarcacao/> (Acesso em :08 mar 2019)

85 - Disponível em: <https://movimentoiperegayu.wordpress.com/2017/12/19/comunicado-tejiendo-resistencias-y-encontrando-mundos-en-defensa-de-la-vida-y-del-territorio>. Consultado em 07 mar .2018.



Posteriormente, o Coletivo Audiovisual Munduruku realizou o curta *Mapeamento* (2018) que retrata o momento em que o povo Munduruku realizou o mapeamento da T. I. Sawré Muybu, no Rio Tapajós, para mostrar a importância das formas de vida e dos lugares ameaçados pela construção de hidrelétricas em seu território. O material bruto registrado sobre a autodemarcação foi utilizado também no documentário *Amazônia Sociedade Anônima* (2019), dirigido por Estevão Ciavatta e coproduzido pelo Coletivo Audiovisual MDK. O documentário que retrata a luta de indígenas e ribeirinhos para defender a floresta das máfias de grilagem e desmatamento ilegal, teve sua estreia no Festival do Rio.

O audiovisual desponta também como um dos dispositivos de defesa e vigilância do território Munduruku. Mais uma vez cansados de esperar pela intervenção do Estado, guerreiros e lideranças organizaram uma expedição para expulsar os garimpeiros ilegais, que foi registrada pelo Coletivo Audiovisual Munduruku. Em 2021, a sede da Associação das Mulheres Munduruku Wakobor n, foi vandalizada a mando de garimpeiros criminosos que atuam na região. Garimpeiros armados invadiram também a aldeia Fazenda Tapajós, e incendiaram casas de lideranças. Através do audiovisual, as Munduruku conseguem denunciar com imagens as ameaças que vem sofrendo dentro do território.

Aldira Akay, atual coordenadora do Coletivo Audiovisual Munduruku, relata ter sentido medo de enfrentar os invasores, quando estavam câmara em punho, na linha de frente com os guerreiros. Aldira relatou ainda a preocupação com a contaminação por mercúrio, utilizado na atividade garimpeira pois estava grávida, e a exposição pré-natal ao metilmercúrio pode levar a graves problemas neurológicos. Emocionada, Aldira declara: *a gente não quer ter mais filhos, porque temos mercúrio no sangue. Nós estamos contaminadas*<sup>86</sup>.

Nos discursos das mulheres Munduruku é recorrente a metáfora do leite materno como o leite do rio, e do rio como sangue que corre pelas veias das pessoas. Elas afirmam: *nunca vamos parar de lutar pelo nosso rio e pelo nosso território livre dos projetos de morte. Estamos defendendo o rio que é como nosso leite materno que damos todos dias para nossos filhos. A terra é nossa mãe, temos respeito e nunca vamos negociar.*<sup>87</sup>

As mulheres sempre tiveram um papel fundamental no histórico de lutas Munduruku. Diferentemente do que acontecia com a maioria das outras etnias no que concerne à guerra, para os Munduruku, essa não era uma atividade exclusivamente masculina. (MURPHY, 1974) A intensificação dos ataques ao território e a seus direitos têm desencadeado uma reação extraordinária das mulheres Munduruku, como menciona a guerreira Maria Leusa Kaba Munduruku: *Estamos na linha de frente porque percebemos que os homens confiam demais na autoridades e também aceitam dinheiro fácil. É verdade que a mineração dá mais dinheiro, mas estamos mostrando a eles que a mineração destrói o futuro dos nossos filhos.* (KABA *apud* BRUM, 2021, p. 40)

86 - Declaração realizada no evento Climate Story Lab Amazônia, promovido pelo The Doc Society e realizado em Manaus no dia 26 nov. 2021.

87 - Carta das Mulheres Munduruku, disponível em: <https://cptnacional.org.br/publicacoes/noticias/acoes-dos-movimentos/4416-carta-do-iii-encontro-das-mulheres-munduruku> Acesso em 01.07.2019

O envolvimento crescente das mulheres indígenas na luta pelos bens comuns é notável na América Latina. A autora indígena Gladys Tzul Tzul observa: *A participação das mulheres nessas lutas tem sido decisiva, em grande medida, por se tratar da luta pelo uso da água, das florestas, da terra, dos cultivos de subsistência, elementos centrais no cuidado da vida cotidiana, realizado, por sua vez, pelas mulheres.* (TZUL TZUL, *apud* KORAP; CHAVES, 2020, p.16)

As mulheres comandaram os guerreiros na primeira ocupação dos Munduruku na hidrelétrica de Teles Pires. A decisão de ocupar o Museu de Alta Floresta e retomar as urnas funerárias foi tomada na Assembleia das Mulheres Munduruku. O protesto contra os impactos sobre os espaços sagrados do povo Munduruku foi realizado por um grupo formado em sua maioria por mulheres e crianças. A Força Nacional reprimiu a manifestação duramente com bombas.

Outro destaque na filmografia do Coletivo Audiovisual Munduruku é o filme *Ocupação em São Manoel* sobre o protesto/ritual xamânico na barragem de São Manuel e no Museu de História Natural de Alta Floresta contra a destruição dos locais sagrados da cultura Munduruku e pelo resgate de suas urnas funerárias. Em dezembro de 2019, caciques, pajés, guerreiras e o Coletivo Audiovisual Munduruku viajaram por seis dias do Tapajós até Alta Floresta - MT para recuperar urnas sagradas que os arqueólogos tiraram de onde construíram as hidrelétricas de São Manoel e Teles Pires. Há tempos vinham lutando para tentar recuperar as urnas, que são considerados espíritos dos antepassados; os Munduruku associavam que infortúnios começaram a acontecer a seu povo depois que as urnas foram para o museu. No debate *Cinema Indígena no Brasil: um panorama contemporâneo*<sup>88</sup> Beka relata esse momento histórico que resultou na realização do filme, desde a perspectiva do Coletivo Audiovisual Munduruku :

Queríamos chegar de surpresa para buscar as urnas, ocupamos dia 24 de dezembro, a gente sabia que no natal estaria tudo fechado, então fomos com a intenção de ocupar o museu e resgatar as urnas que estavam lá. foi um momento que não tinha nenhum jornalista registrando, só o Coletivo Audiovisual MDK. fizemos esse todo processo com os pajés, cânticos, rezas, bebidas para os espíritos que estavam presentes, e dia 25 de dezembro a gente conseguiu ocupar o museu de Alta Floresta e resgatar as urnas que estavam lá, foi bastante emocionante!

Algumas imagens sobre a dimensão sagrada da vida Munduruku ficam guardadas só para o público interno pois não podem ser divulgadas, o Coletivo tem o cuidado de sempre consultar os caciques e pajés e só publicar o que é permitido. O audiovisual é considerado uma ferramenta muito importante também para preservar a memória do povo Munduruku e mostrar para as crianças, o quanto as lideranças lutaram: o quanto a luta foi importante pra manter a floresta em pé, o rio livre de barragens e as pessoas ali naquele território. Desde

88 - Debate ocorrido durante o 9º Seminário Cinema em Perspectiva, na mesa *Cinema Indígena no Brasil: um panorama contemporâneo*, organizada pela Profa Dra. Camila Dutervil. Todas as citações da cineasta Beka Munduruku do presente texto foram transcritas desse debate, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2RVrtSKl3A8> e consultado em 26 out. 2021.

que se organizaram nesse coletivo de mulheres realizadoras, vários jovens Munduruku do Alto Tapajós se inspiraram e quiseram formar seus próprios coletivos de audiovisual, entre eles o Coletivo Audiovisual Da'uk e o Coletivo Audiovisual Wakoborun, assim chamado em homenagem a uma guerreira mítica do povo Munduruku.

Os coletivos de audiovisual Munduruku vem construindo essa história de resistência juntos. Recentemente participaram em Brasília da II Marcha da Mulheres Indígenas, onde trocaram experiências com várias mulheres que trabalham com etnomídia. Colaboraram como um só coletivo e registraram imagens para mostrar pra todo povo munduruku que não pôde participar das mobilizações e que não tem acesso a internet. Beka demonstra estar atenta ao alerta inicial do parente Krenak: *A gente faz esse trabalho para levar a história de outros povos pra dentro da aldeia. Conseguimos unir forças através do audiovisual, transmitir pro mundo* (DUTERVIL, 2021).

O Coletivo Audiovisual Munduruku participou recentemente do *Climate Story Lab Amazônia*, um laboratório internacional de narrativas artísticas, espaço de articulação, conexão e reflexão sobre formas e ferramentas das narrativas audiovisuais e artísticas em geral voltadas ao debate sobre as mudanças climáticas. Na Conferência das Nações Unidas sobre Mudança Climática - Cop 25, o filme *Em nome de que?* (2019), narrado em primeira pessoa por Beka foi exibido diante de uma plateia formada por representantes de vários países. Numa demonstração explícita de eurocentrismo, a mídia estrangeira tratou a jovem guerreira Beka Munduruku como a Greta Thunberg brasileira. Embora nos últimos tempos, a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil venha tentando mobilizar apoio da opinião pública internacional, é importante ressaltar que a luta indígena pela ecologia não se inspira na Europa. Desde a periferia colonizada, devemos nos questionar constantemente se estamos endossando ou não um olhar europeu sobre o que deve ser essa periferia colonizada. Tendemos a valorizar um cinema feito para o olhar do sujeito europeu, já que os principais festivais de cinema do mundo, como Cannes e Berlinale, acontecem na Europa. Nesse ponto, é interessante evocar a *Crítica da Imagem Eurocêntrica* (2012), livro em que Ella Shohat e Robert Stam apontam para a emergência de visualidades produzidas por povos originários no século XXI, acompanhando o giro decolonial.

Sob risco de não ser compreendido ou bem aceito pela espectralidade ocidental, o cinema indígena afirma-se trazendo uma grande inovação de linguagem, marcada por vozes, corpos em movimento, com uma outra temporalidade, outra espacialidade, outros regimes de imagem. Vozes e corpos que se imprimem, por exemplo na duração dos planos, na proximidade com os sujeitos filmados, e vem reafirmando suas perspectivas diversas, num exercício do olhar e da escuta como atos de resistência.

## Referências

BRUM, E. *Banheiro Okótó* Uma viagem à Amazônia Centro do Mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

DUTERVIL, C. (org) "Cinema Indígena no Brasil: um panorama contemporâneo" In: 9º SEMINÁRIO CINEMA EM PERSPECTIVA:, 2021, Brasil. Anais eletrônicos: Disponível em: . <https://>

[www.youtube.com/watch?v=2RVrtSKI3A8](http://www.youtube.com/watch?v=2RVrtSKI3A8) Acesso em 26 out. 2021

KABA, M.L.M e TEIXEIRA, L.C.B. "Wakoburun, a primeira guerreira: As mulheres Munduruku e o plano de vida como estratégia de resistência de um povo." In: III CONGRESSO INTERNACIONAL DOS POVOS INDIGENAS DA AMERICA LATINA, Trajetórias, narrativas e epistemologias plurais, desafios comuns; 2019, Brasil. Anais eletrônicos: Disponível em :<http://www.congressopovosindigenas.net/wp-content/upload>. Acesso em 06 jan. 2022

KORAP M. A., e Chaves, K. A. "Precisamos estar vivos para seguir na luta: pandemia e a luta das mulheres Munduruku." *Mundo Amazónico*: Letícia, v.11, n.2, jul-dez. 2020.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MOVIMENTO IPEREG AYU. Carta do III Encontro das Mulheres Munduruku Disponível em <https://cptnacional.org.br/publicacoes/noticias/acoes-dos-movimentos/4416-carta-do-iii-encontro-das-mulheres-munduruku> Consultado em 01.07.2019

MURPHY, Yolanda. *Women of the Forest*. New York: Columbia University Press. 1974.

WORTHAN, E. "Between State and Indigenous Autonomy: Unpacking Video Indígena in Mexico. *American Anthropologist*, v. 106 n.2. jun-2004.

SHOHAT, E. STAM, R. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

# Sonário do Sertão: imaginário, patrimônio e territorialidade do acervo sonoro<sup>89</sup>

Sonario of Hinterlands: imaginary, heritage  
and territory of the sound collection

Camila Machado Garcia de Lima<sup>90</sup>

(Doutoranda – Universidade Federal Fluminense)

**Resumo:** Buscamos ouvir a produção de acervos sonoros - disponibilizados para produtos artísticos, principalmente audiovisual - como uma possibilidade de refletir sobre os territórios onde os sons são gravados, a partir da noção de *sonário*, que entende as sonoridades como um inventário de importância afetiva, cultural e social, e que pode ser considerado um patrimônio cultural imaterial de determinada região.

**Palavras-chave:** Patrimônio, Território, Imaginário, Sonoridades, Acervo.

**Abstract:** We seek to listen to the production of sound collections - made available for artistic products, mainly audiovisual - as a possibility to reflect on the territories where sounds are recorded, from the notion of *sonário*, which understands the sounds as an inventory of affective, cultural and social importance, and which can be considered a cultural intangible heritage of a given region.

**Keywords:** Heritage, Territory, Imaginary, Sounority, Collection.

Esta pesquisa dá continuidade às reflexões iniciadas com o Sonário<sup>91</sup> do Sertão (LIMA, 2019). A partir da ausência de diversidade e territorialidade em bibliotecas de som disponíveis para o uso em obras artísticas, principalmente nas de audiovisual, criamos uma biblioteca virtual com mais de cem sons, catalogados e disponibilizados para download. Durante a pesquisa, foi possível esboçar um painel do imaginário sonoro dos territórios registrados, nos levando a afirmar que o caminho de composição de bibliotecas de som deve levar em conta a territorialidade, o imaginário local, as importâncias dadas por cada membro da comunidade ao sonoro, pois trata-se de também da formação de um inventário de patrimônio imaterial para além da biblioteca desterritorializada e universal, que comumente é vendida ou compartilhada no processo de criação do som de uma obra artística.

89 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CI Estudos do Som: heranças, territórios e imaginários sônicos.

90 - Bacharel em Cinema, mestrado em Imagem, Som e Escrita, ambos pela UnB, e especialista em Som pela EICTV/Cuba. Doutoranda em Artes Contemporâneas em Sonoridades, Experiência e Conceito na UFF.

91 - Ele é um neologismo que reverbera dentro de si as palavras cenário, imaginário, inventário e dicionário.

O processo metodológico de criação da biblioteca de som Sonário do Sertão se baseou no deslocamento no espaço com escuta aprofundada, no encontro com as comunidades por meio de oficinas de som, e na gravação de som em campo. O deslocamento no espaço com escuta aprofundada compõem a percepção sonora no ambiente imersivo e esse é o primeiro pilar para a descrição e interpretação da paisagem sonora. Algumas orientações metodológicas, baseadas nos exercícios de escuta de Schaffer (2006), nos auxiliaram a fazer nossa investida em campo, como o passeio de escuta “que consiste em realizar um passeio no ambiente em que os sons serão analisados” (OLIVEIRA, 2019, p 52) pois “esses eventos sonoros têm lugar no contexto de um sistema social, cujas operações nós queremos compreender, através do exame de sua produção e recepção sonoras” (idem).

Durante as oficinas, alternando momentos de percepção sonora com gravação, foram utilizados equipamentos profissionais<sup>92</sup> de registro sonoro. Para a gravação, escolhemos gravadores multipista<sup>93</sup>, microfones<sup>94</sup> de variados padrões de captação para poder atender a diversas situações que o campo pudesse apresentar. Também levamos a campo acessórios necessários para conter vento e manipulação, como paraventos (espuma, peludo, windshield etc) e suspensões específicas para cada microfone ou gravador de mão. Não foi realizado nenhum tratamento acústico nos espaços onde os sons comumente ocorriam, mas evitamos certos locais mais reverberantes ou escolhemos algum local menos ruidoso, caso fosse necessário para algumas gravações, a partir de um diálogo sobre as consequências desses aspectos acústicos com os membros da comunidade. A escolha de cada som gravado foi realizada em comum acordo com as comunidades e seus membros, pois partiu-se do pressuposto de que devemos “aprender os sentidos e significados atribuídos ao patrimônio cultural pelos moradores (...), tratando-os como intérpretes legítimos da cultura local” (Manual do INRC, 2000, p 8). “A situação de diálogo que necessariamente se estabelece entre pesquisadores e membros da comunidade propicia uma troca em que todos sairão enriquecidos” (Manual do INRC, 2000, pg 19).

Para a etapa seguinte, de escuta do material gravado, seleção e catalogação dos sons, optou-se por manter o máximo da integridade dos arquivos sonoros, realizando somente cortes no início e final de cada arquivo, além de pouco ou quase nenhum filtro<sup>95</sup> ou plugin colocado que afetasse o mesmo. A biblioteca é dividida em navegação por territórios, por categorias gerais e também por seleções temáticas. Os territórios são Bodocó (PE), Várzea Queimada (BA) e Várzea Nova (BA), todos no semiárido brasileiro, fazendo parte da bacia hidrográfica do São Francisco. Esses territórios têm um vínculo sócio-histórico da luta do Movimento dos Pequenos Agricultores na região nordeste. A catalogação dos sons se dá nas seguintes categorias: *Festas e Tradição, Memória e Narrativas, Cotidiano, Paisagem*. Em

92 - Alguns parâmetros foram padronizados para que o equipamento seja considerado profissional, a saber: capacidade de gravar em 24 bit, taxa de amostragem de 48 ou 96 kHz, presença de entrada de microfone no padrão XLR, permitindo entrada balanceada de sinal, quantidade de canais de gravação, presença de alimentação *phantom power* para transmitir energia ao equipamento que for acoplado, alta qualidade de pre-amplificadores e baixo nível de ruído interno. Os gravadores usados no projeto possuem essas qualidades.

93 - Foram utilizados gravadores da marca Tascam, modelo DR-44WL. Ele possui duas entradas de microfone assim como um par de microfones internos de formato de captação estéreo. Além deste gravador, também foi utilizado, em ocasiões pontuais, o gravador da marca Sound Devices, modelo 744T que possui 4 entradas de microfone.

94 - O microfone de lapela que foi utilizado é da marca Sennheiser e modelo AVX-ME2. O microfone dinâmico, o Shure modelo SM57. O microfone estéreo é da marca Rode e modelo NT4. O microfone direcional utilizado é o Sennheiser MKH 416.

95 - Em casos muito necessários aplicamos um equalizador de 7 bandas para diminuir a presença de vento ou motores indesejáveis.

*Festas e Tradição* estão os sons que envolvem a tradição cultural, seja ela popular, religiosa, artística ou ancestral. São sons de festas religiosas católicas, festas religiosas afro-brasileiras e as rezas de cura; os cantos de trabalho na lida com o boi e com a roça; as músicas tocadas no pífano e os diversos tipos de samba<sup>96</sup>. A categoria *Memória e Narrativas* engloba sons de conversas, algumas em um formato parecido ao de entrevistas e outras como conversa *jogada fora*, no encontro de quem conta com quem grava ou numa roda de conversa. Nesses encontros, os temas vêm surgindo como a lembrança surge na mente: de maneira inexplicável e fazendo suas conexões de forma fluida de uma memória à outra. As narrativas versam sobre as histórias de antes, da vida e de algumas tradições que não existem mais ou que mudaram, sobre a roça, a escola, as brincadeiras, superstições, piadas, histórias de trancoso<sup>97</sup>, histórias da formação das comunidades e das lutas do campesinato; contam histórias sobre as festas e tradições culturais. A categoria *Cotidiano* engloba sons que envolvem a lida com a roça, da preparação do solo até a casa de farinha ou outro beneficiamento da região; a criação dos animais; os sons domésticos de convívio, trabalho e descanso; os sons de transporte, tanto humano quanto de carga, a caminho da feira ou da roça ao depósito; os sons de lazer; e, especialmente nas comunidades da Bahia, sons de construção coletiva de moradias populares<sup>98</sup>. A categoria *Paisagem* engloba sons que envolvem o ambiente sertanejo sem a presença do ser humano no momento das gravações. A paisagem é formada por diversos elementos que atuam no espaço durante o passar do tempo, porém optamos por excluir, durante as gravações, a presença direta de sons produzidos por seres humanos. Aqui estão sons de campos abertos ou também mais fechados, mais detalhados, o que chamamos de primeiro plano sonoro<sup>99</sup>. São principalmente sons da presença de animais, objetos naturais ou inanimados. Esses sons são marcados por características sazonais, portanto, como fomos em época de seca, não pudemos gravar o mesmo sertão com os sons que variam na época das chuvas, ou de inverno.

O som é diretamente ligado ao espaço. Ele é uma onda mecânica emitida por uma fonte sonora e terá características acústicas do espaço por onde ela percorre. Assim tanto afeta o que toca, quando é afetado pelo espaço, pelos obstáculos, pela “cor” da acústica dos locais. Chion (2011) cunhou o termo “som território”, se referindo à característica sonora que marca um lugar, um espaço particular. Mais do que conter as características acústicas do espaço, veremos com Schafer (1997) que ele é formado pelas características da geografia natural, clima, experiência e percepção. Essa paisagem sonora envolve os habitantes de uma comunidade e é a partir dela que suas relações com o mundo, no mundo, sendo mundo, são

96 - No sertão baiano, encontramos dois tipos de samba: o samba brasileiro ou de chula e o samba do candomblé. O primeiro é uma variação do samba de roda e tem seu canto apresentado em forma de quadra, composto por dois ou quatro versos cantados pelo puxador principal seguido de uma resposta do coro. De tradição negra, é tocado também em festas de santos católicos, como de Santo Reis. O samba do candomblé é tocado acompanhando a cerimônia do Cariru, tem sua composição mais livre e também é uma variação do samba de roda.

97 - Histórias fantásticas de tradição popular contadas de maneira intimista, como se tivessem acontecido com algum parente próximo ou conhecido.

98 - Durante a realização do projeto, estavam em construção, por meio de mutirão, as casas populares conquistadas pelo Movimento dos Pequenos Agricultores (MPA).

99 - Expressão emprestada do léxico da linguagem do cinema, temos “primeiro plano” se referindo à distância próxima entre a câmera e o objeto filmado. No caso de sons, utilizaremos para pensar em som cuja fonte sonora se encontra próxima ao microfone e também isolado do fundo para apreciação de um som destacado. “Plano geral” utilizaremos quando as fontes estão distantes e temos a percepção de muitos elementos sonoros em um só plano.

baseadas e construídas. Sloterdijk (2016), em sua reflexão de seres humanos como habitantes de esferas, trata a esfera sonora de uma importância ímpar na partilha de um mundo interior: “trata-se da comunidade auditiva constitutiva que integra os humanos em um anel não objetivo de mútua acessibilidade. A intimidade e a publicidade têm na audição, o órgão que as interliga” (SLOTERDIJK, 2016, p. 470). Tendo a audição como primeiro sentido a nos formar como membros de um grupo, já participamos, nos afinando a este mundo. Essa importância segue no decorrer do crescimento e pertencimento a um local. Somos e estamos imersos nessas sonoridades precocemente e, por mais que pareça que nos afastamos dela, pelo domínio muitas vezes exacerbado da visualidade, continuamos sendo formados por sons. Estes nos tornam o que somos. Cada um de nós é a sonoridade que nos envolve. Esse sentimento de pertencimento é uma das características que podemos depreender do universo sonoro, os sons se formam em um ambiente preciso, em um nicho, numa localidade e dependem dessa mesma localidade e nicho para se reverberar e se constituir fisicamente.

Ao nos debruçar em outras experiências de formação de acervo sonoro (bibliotecas de som), principalmente pela América Latina, encontramos algumas que nos ajudaram a compreender a importância da territorialização desse acervo e, a partir dessa importância, aproximar a biblioteca de som ao patrimônio imaterial sonoro de uma região. Iniciativas brasileiras, como a de Mário de Andrade<sup>100</sup>, fizeram parte da origem da documentação de cultura popular. Trata-se da primeira documentação desse tipo realizada em mais de trinta localidades em seis estados brasileiros, registrada em vídeo, áudio, imagens, anotações musicais. De forma menos institucional mas também percorrendo alguns dos mesmos territórios, o músico e pesquisador Djalma Correa<sup>101</sup> gravou e compôs um acervo musical mas também de sonoridades diversas nos anos 70. Esse acervo está disponível em discos, assim como foram utilizados em inspirações para composições próprias do músico. Cildo Meireles<sup>102</sup> também se soma às gravações e pesquisas do campo sonoro, já no viés da construção de obras de arte sonora, e, nos anos 70, registrou vasto material no norte do país. Também gostaríamos de citar alguns sites de bibliotecas sonoras que também priorizam o território na construção de seu acervo. *Sonidos del Perú*<sup>103</sup> e *Sonidos Invisibles*<sup>104</sup> são duas iniciativas localizadas em países da América do Sul que permitem a navegação por sons registrados em campo. Essas experiências não esgotam de maneira alguma as existentes no campo de registro sonoro, mas nos orientam para a reflexão da construção dos acervos.

100 - Mario de Andrade, quando dirigiu a Biblioteca Pública Municipal de São Paulo, em 1938, organizou a Missão de Pesquisas Folclóricas que percorreu o Norte e o Nordeste documentando a cultura popular. Damos especial atenção para a “Discoteca Oneyda Alvarenga”, concebida por Mário de Andrade, que conta com um acervo especializado em música. Acesso no <http://centrocultural.sp.gov.br/discoteca/>.

101 - Djalma Correa gravou cerca de 100 fitas de áudio, 10 mil fotografias e slides e cem rolos de filme em super-8 durante 40 anos em pesquisas de campo por todo o Brasil. Esse acervo se tornou um site com material disponível para pesquisa e escuta. Acervo disponível no link: Acervo Djalma Correa – Site com todo o acervo de Djalma Correa.

102 - Suas obras sonoras “Sal sem Carne” e “Oir Rio” se encontram nesse lugar da gravação de campo e formação de acervo de patrimônio sonoro imaterial brasileiro. No link <https://youtu.be/XVKsyFlhzuk> está disponível para escuta.

103 - Disponível em <http://losonidosdelperu.pe/>

104 - Disponível em <https://www.sonidosinvisibles.com.uy/obras>



A partir dessa pesquisa, propomos um caminho metodológico e reflexivo que seja levado em consideração ao pensar a territorialidade presente em cada biblioteca de som existente e/ou criada. Inventariar os sons colhidos em locais e períodos específicos para delinear o imaginário sonoro faz parte do patrimônio cultural imaterial, pois esse imaginário abarca expressões culturais e tradições ancestrais preservadas por um grupo de indivíduos, para preservação e divulgação para gerações futuras. Nesse inventário sonoro, os saberes, as formas de expressão, as celebrações e as festas, lendas, músicas e costumes, estão apresentadas através de ondas sonoras captadas. Para nós, a importância de delinear um acervo que reflete o imaginário sonoro se dá pois entendemos que a formação dos seres humanos, como seres culturais e comunitários, tem uma de suas origens na experiência sonora, sendo o sentido de audição um dos seus principais aliados.

## Referências

- BAITELLO JUNIOR, Norval. *A Era da Iconofagia: ensaios de comunicação e cultura*. São Paulo: Hacker, 2005.
- CASTRO, Gustavo e FRAVET, Florence. *Comunicação e Poesia - Itinerários do aberto e da transparência*. Brasília: Editora UnB, 2014.
- CHION, Michel. *A Audiovisão - som e imagem no cinema*. Lisboa: Editora Texto & Grafia, 2011.
- FELD, Steven. *Sound and Sentiment: birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression*. Durham & London, Duke University Press, 2012.
- LIMA, Camila Machado Garcia de. *Sonário do Sertão: acervo e memória de experiências sonoras*. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- Manual do INRC - Inventário nacional de referências culturais : manual de aplicação. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000. - disponível em [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual\\_do\\_INRC.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf)
- OLIVEIRA, Thais Rodrigues. *Performances Sonoras: uma escuta do cotidiano goianiense*. UFG, Goiânia, 2019.
- SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Hacia una educación sonora*. México: Radioeducación, 2006.
- SLOTERDIJK, Peter. *Esferas - Volume I - Bolhas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

# A paisagem nos documentários de Jia Zhangke como dialética da imagem<sup>105</sup>

*The landscape in Jia Zhangke's documentaries as a dialectic of the image*

**Camilo Soares**  
(Doutor, UFPE)<sup>106</sup>

**Resumo:** O presente trabalho pretende observar como a direção de fotografia nos documentários de Jia Zhangke reforça a paisagem como uma abertura semântica capaz expandir a narrativa e os elementos informativos para propor um olhar ativo e emancipado do espectador. Discorreremos como tal dialética estabelecida entre representação, mundo e observador é capaz de propor uma reconfiguração hierárquica do olhar e um engajamento político pela estética.

**Abstract:** The present work intends to observe how the direction of photography in Jia Zhangke's documentaries reinforces the landscape as a semantic opening capable of expanding narrative and informative elements to propose an active and emancipated look from the spectator. We will discuss how such dialectics established between representation, world and observer is capable of proposing a hierarchical reconfiguration of the gaze and a political engagement through aesthetics.

Palavras Chaves: Cinematografia, China, Jia Zhangke, documentário, paisagem.

**Keywords:** Cinematography, China, Jia Zhangke, documentary, landscape.

Em seu mais recente documentário *Nadando até o mar se tornar azul* (2020), o diretor chinês Jia Zhangke confirma uma vez mais sua escrita delicada e multifacetada ao reunir vida e obra de escritores de diferentes gerações com a história da República Popular da China e a expressão da paisagem pelo cinema. A observação atenta desse país, que passou por gigantescas transformações sociais, econômicas e ambientais nas últimas décadas, é a marca fundamental do cinema de Jia. Tentarei aqui entender como suas imagens ultrapassam os limites da representação do cinema documental para abraçar um *status* histórico e estético mais vasto, ultrapassando os limites da objetividade.

105 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - SOCINE, sessão *A Cinematografia, a paisagem e a espacialidade*, ST Estética e plasticidade da direção de fotografia.

106 - Professor de Cinema e Audiovisual da UFPE e doutor pela Univ. Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Publicou *L'espace Immatériel dans le cinéma de Jia Zhangke - une politique du regard* (L'Harmattan, 2020).

Ao longo de sua filmografia, documentários e ficções confundidos, seu projeto parece ser a execução de um grande afresco da China contemporânea baseado na vida de pessoas comuns neste grande país em mutação. Esse foco parece, no entanto, ainda mais nítido em seus documentários. *Dong* (2006), seu primeiro documentário longa-metragem, foi filmado em parte às margens do rio Yangtze. O filme aborda o trabalho do pintor Liu Xiaodong sobre os trabalhadores que demolem a cidade milenar de Fengjie para abrir caminho para as águas da barragem das Três Gargantas, a maior obra de engenharia do mundo. Em *Inútil* (2007), ele visita diferentes paisagens da China atual para abordar a indústria têxtil de Cantão (Guangzhou), ao acompanhar o trabalho da estilista Ma Ke, que questiona nosso tempo de objetos e de pessoas descartáveis. Em *24 City* (2008), filme híbrido entre documentário e ficção, Jia olha para uma antiga vila industrial de Chengdu, onde acompanha seu iminente processo de demolição, rapidamente substituído por luxuosas torres. Por fim, em *Memórias de Xangai* (2010), sua câmera atravessa as ruas de Xangai para se deparar com um retrato histórico da cidade a partir de suas representações. Em todos os casos, mais ou menos explícitos, a construção fílmica do espaço reforça a dialética de uma história imbuída por múltiplas imagens, linguagens e narrativas.

Nesses filmes, o espaço ganha potencialidades históricas, culturais, temporais e estéticas, evidenciando uma parte essencial da formação da identidade: a memória. Para Jia, é sintomático que acontece hoje em seu país “uma vontade oficial de apagar o menor vestígio da história” (BURDEAU; MANGEOT, 2012). Efetivamente, para ele, filmar é uma forma de guardar a memória: “O documentário nos ajuda a guardar vestígio do que se viveu. É um dos meios de resistir ao esquecimento.” (JIA, 2012, p.117). No entanto, não foi o caráter objetivo da captação cinematográfica que o levou a escolher o processo documental para guardar tais memórias, em alguns de seus projetos cinematográficos. Como ele mesmo diz:

no documentário, gosto de focar minha atenção na condição das pessoas, suas reações, os sons que ecoam no meio de uma paisagem desolada. Descobrir e representar essa parte abstrata da existência, eis o interesse do documentário.(JIA, 2012, p.199).

É assim que o realizador chinês encontra, na paisagem, uma via formal para uma abordagem ao mesmo tempo imanente, política e subjetiva do mundo, o que encontra Georges Bertrand quando este diz:

A paisagem é um sistema que abrange o natural e o social. [...] A paisagem aparece cada vez menos como uma estrutura ecológica e social e cada vez mais como um processo de transformação, portanto, como um fenômeno inscrito na história. (BERTRAND, 1995, p. 99.)

Ao retratar a paisagem como um processo espaço-temporal, o documentário de Jia cria uma sutil resistência contra a pesada maquinaria do esquecimento na China atual. Isso é mais evidente no documentário *Dong* (e em seu filme irmão, a ficção *Em Busca da Vida*, ambos lançados em 2006), quando ele usa sistematicamente os princípios da pintura *shanshui* (montanha e água), para reforçar o caráter histórico e cultural, portanto humano, que acom-

panha a devastação da região das Três Gargantas. Os dois filmes foram filmados ao mesmo tempo e até têm algumas cenas em comum. Yu Likwai, o diretor de fotografia em ambos, confirma isso: “Ele [Jia] me falou muito sobre a pintura de rolo e as múltiplas perspectivas da pintura chinesa. Isso também corresponde a uma construção narrativa de vários pontos de vista” (YU, 2015).

De fato, no início de *Dong*, o pintor Liu Xiaodong, de costas para a câmera, contempla uma paisagem típica de *shanshui* no desfiladeiro das Três Gargantas, com montanhas majestosas entre o rio Yangtze e as nuvens. Ele se vira para olhar de lado e finalmente vemos o perfil de seu rosto. Na cena seguinte, a câmera inclina-se para cima em *tilt* para navegar pelas nuvens brancas. Aqui encontramos outros elementos inspirados na tradição da pintura tradicional chinesa, como o *liubai* , ou seja, *deixar o branco* sobre grande parte da imagem para permitir que os respiros vitais vibrem no vazio e desbloqueiem as transformações necessárias no mundo. Como dizia Zhuangzi, grande pensador chinês do século IV, tudo é uma construção impermanente: “O que produz forma não tem forma.” (BILLETER, 2014, p. 72).

Quando o pintor se vira e olha para o lado, ele acrescenta outro ponto de vista à cena: o fora do quadro contemplado pelo próprio Liu. A paisagem agora é observada de diferentes pontos de vista: da câmera, do pintor, do expectador... Esse movimento, semelhante à perspectiva flutuante defendida por pintores como Guo Xi, do final do século XI, em uma técnica chamada de *ângulo de totalidade*, pela qual o olho antes estático do observador torna-se dinâmico. Em *Dong*, o movimento vertical em direção às nuvens provoca uma leitura semelhante à reivindicada pelos antigos mestres da pintura de rolo, que, ao *desenrolar* a paisagem (sobre papel ou seda), permitia ao observador de vagar livremente seu olhar (*you*) sobre a pintura, dando-lhe a oportunidade de completar a imagem com sua imaginação, suas memórias, seus valores e devaneios. Não é por acaso que o nome do realizador e depois o título do filme aparece em escrita cursiva incrustado digitalmente sobre esse plano, referindo-se à caligrafia de poemas muito comum neste tipo de pintura.

Apoiando-se nessa tradição estética, Jia coloca a representação da região das Três Gargantas em um contexto histórico e cultural. A caligrafia também está presente em *Nadando até o mar se tornar azul*, e não é apenas na nomeação dos capítulos. Ele prepara o observador para adotar uma perspectiva contemplativa ou paisagística. Em entrevista com o escritor Jia Pingwa, o diretor destaca um dos escritos que ornaram o escritório do autor: “Ponha um olhar novo no mundo.” O frescor sugerido convida o olhar a adentrar nas temporalidades do espaço representado, que escondem uma história viva, em constante transformação.

No entanto, não são temporalidades que se sucedem harmonicamente, mas que convivem sobrepostas e em constante atrito. Isso é evidente quando duas representações de paisagens que se sucedem em *Nadando até...* Jia conecta temporalidades distintas não apenas para mostrar as mudanças inexoráveis do tempo, mas também para cruzar tempos impuros de representações. Essas são as bases de uma dialética histórica pouco receptiva

a uma visão unidirecional da história. Sinal disso é que a imagem que ele apresenta como sendo da Aldeia da Família Jia de 1979 é, na verdade, uma cena reconstituída para seu próprio filme *Plataforma*, rodado em 1999 (em 35mm). É uma falsa falsificação histórica, já que ele leva a imagem de seu próprio filme de ficção não como um falso documento histórico, mas como uma legítima representação da memória. Este jogo habilidoso de representação do espaço e do tempo mina uma linearidade determinista da história entre o velho e o novo, ao evidenciar a complexidade da construção de uma narrativa histórica permeada num espaço. Ao fazê-lo, o filme estabelece uma tensão que não legitima um discurso oficial que se pretende único e linear em direção do progresso, cujas verdades impostas muitas vezes recorrem a esquecimentos de histórias factuais e afetivas.

Assim, as formas captadas pela câmera de Jia não dão apenas sentido às imagens, mas também expressam a vida que inerentemente corre nelas, dentro da complexidade na história energética das formas, de que lembra Didi-Huberman: “Como para Burckhardt, a arte não era para Warburg uma simples questão de gosto, mas uma questão vital. A história também não era para ele uma simples questão cronológica, mas uma agitação, um debate de ‘vida’ na longa duração das culturas.” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 103).

O que Warburg chamou de *vida* na formas de arte encontra eco na tradição do pensamento estético chinês na noção de *qi* ( ). O *qi* [*tchi*] é uma referência ligada sobretudo à vibração que faz com que a imagem se faça sentir como contínua transformação da realidade. Vai, então, além da semelhança da representação, o que parece ter uma aplicação interessante nos filmes de Jia. François Jullien cita o tratado (escrito por volta de 1620) do pintor Tang Zhiqi, para ilustrar essa característica sutil. Ele explica porque a semelhança é superficial sem a energia da respiração que a atravessa:

Mesmo que se queira pintar nuvens, e que estejam acorrentadas ou concentradas, aglomeradas ou dispersas, é necessário obter um movimento de fluidez e de desobstrução tal nelas que, em sua aparência leve e livre, tornam-se uma imagem fenomenal (*xiang*) cuja tensão-intencionalidade (*yi*) é querer voar. (Apud JULLIEN, 2003, p. 336).

As nuvens percorridas pela câmera de Jia, no início de *Dong*, preparam, então, o olhar do espectador para ver além da representação colada à superfície de um discurso oficial desse espaço e de sua história. Comumente nos documentários de Jia, os assuntos nunca são muito fixos. As narrativas vagueiam voluntariamente para diferentes camadas de um fenômeno. *Dong*, por exemplo, não parece ser simplesmente um retrato de um artista, mas acaba se tornando quase um tratado sobre a representação nas artes. Dessa forma, Jia nos ajuda a pôr um olhar novo sobre o mundo e, assim, um novo olhar sobre nós mesmos.

## Referências

BERTRAND, G. *Le paysage entre la nature et la société*, in ROGER, A. (org), *La Théorie du paysage en France 1974-1974*. Paris: Champs Vallon Seyssel, 1995.

BILLETER, J. F. *Leçons sur Tchouang-Tseu*. Paris: Allia, 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante: Histoire de l'art et temps de Fantômes* selon Aby Warburg. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

JIA, Z. *Dits et écrits d'un cinéaste chinois*. Paris: Capprici, 2012.

JIA, Zhangke. La Chine à contre-temps: entretien avec Jia Zhang-ke. [Entrevista concedida a Emmanuel Burdeau e Philippe Mangeot] *Revue Vacarne, Vacarme*, V. 58, n° 1, 2012, pp. 42-63.

JULLIEN, F. *La grande image n'a pas de forme*. Paris: Seuil, 2003.

YU, Likwai. Entrevista Yu Likwai. [Entrevista concedida a Camilo Soares]. *Revista Será, Recife*, 29 jan. 2015. Disponível em <<http://revistasera.info/entrevista-yu-likwai/>>. Acesso em 08 ago. 2021.

# (Des)identificação e diferença em *Martírio* (Vincent Carelli, 2016)<sup>107</sup>

(Dis)identification and difference in *Martírio* (Vincent Carelli, 2016)

**Carlos Eduardo da Silva Ribeiro**<sup>108</sup>

(Doutorando – Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

**Resumo:** Abordamos duas cenas de *Martírio*, documentário sobre a luta dos Guarani Kaiowá pelos seus tekoha no MS. As cenas se dão na Câmara dos Deputados, em discussões no entorno da PEC 215: 1) manifestantes indígenas adentram o plenário e a sessão é suspensa; 2) indígenas e ruralistas se acusam mutuamente de “falsos brasileiros” e “falsos índios”. Indagamos, em um agenciamento entre Estudos Pós-Coloniais e a teoria de Jacques Rancière, como identidades e diferenças são negociadas no interior do filme.

**Palavras-chave:** Identidade; diferença; Vídeo nas Aldeias; política; dissenso.

**Abstract:** We cover two scenes from *Martírio*, a documentary about the struggle of the Guarani Kaiowá for their tekoha in MS. The scenes take place in the Chamber of Deputies, in discussions around the PEC 215: 1) indigenous demonstrators enter the plenary, suspending the session; 2) indigenous and ruralists accuse each other of “false Brazilians” and “false Indians”. We arrange Postcolonial Studies and Jacques Rancière’s theory to inquire: how identities and differences are negotiated within the film?

**Keywords:** Identity; difference; Vídeo nas Aldeias; politics; dissent.

## Introdução

O trabalho tece reflexões sobre como os sujeitos e grupos no interior do documentário *Martírio* (Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita, 2016) vivenciam processos de identificação, desidentificação e diferenciação em processos políticos, nos quais repudiam, negociam e atualizam identidades e diferenças.

O filme *Martírio* aborda o conflito entre ruralistas e Guarani Kaiowá no Mato Grosso do Sul, ou, o que leva praticamente ao mesmo caminho, a luta dos Guarani Kaiowá pela retomada de seus territórios sagrados naquele estado. Trata-se de um longa-metragem de aproximadamente duas horas e quarenta minutos de duração, finalizado em 2016, mas que teve suas primeiras imagens gravadas 30 anos antes. A direção é de Vincent Carelli, com Ernesto de Carvalho e Tatiana Almeida na codireção. É uma realização do Vídeo nas Aldeias<sup>109</sup>, ONG

<sup>107</sup> - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Cinemas pós-coloniais e periféricos.

<sup>108</sup> - Doutorando em Comunicação na linha Culturas, política e significação, pelo PPGCOM UFRGS. Mestre em Sociologia pela UFPEL.

<sup>109</sup> - Para estudos mais aprofundados sobre a produção audiovisual da ONG de maneira extensiva, ver (ARAÚJO, 2019) e (FELIPE, 2020).

fundada também por Carelli na década de 1980 e que, através do audiovisual, visa, conforme o próprio site, “apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais” (VÍDEO NAS ALDEIAS, 2009).

O foco do texto se dá em dois trechos do filme, alocados já na segunda metade do seu desenvolvimento, construídos majoritariamente a partir de imagens de arquivo da TV Senado. O primeiro desses trechos trata-se da cena, gravada em 2013, em que os indígenas adentram o plenário no Planalto durante uma discussão acerca da PEC 215. O protesto impede o prosseguimento da sessão. No segundo trecho vê-se uma reunião da Comissão da Agricultura, Pecuária, Abastecimento e Desenvolvimento rural da Câmara, com a presença da senadora Gleisi Hoffman (PT-PR), que é chamada a prestar esclarecimentos acerca da identificação e delimitação das terras indígenas no Brasil. Em um canto da sala, enquanto os indígenas chamam provocativamente os ruralistas de “falsos brasileiros”, ruralistas respondem acusando-os de “falsos índios”.

Busco subsídios teóricos em autores ligados aos Estudos Pós-Coloniais (DERRIDA, 1996; HALL, 2000; 2006; BRAH, 2006; RESTREPO, 2010), visando um agenciamento<sup>110</sup> com o pensamento de Jacques Rancière (1996) sobre política e identidade. Assim, como o título do trabalho aponta, são postos em relação dois movimentos analíticos: identificação e desidentificação.

## **Cena 1: invasão da câmara**

Tratamos de uma cena tomada em um dia de 2013, em que um vasto grupo de manifestantes, dentre os quais uma maioria indígena de 73 diferentes etnias, invade o planalto e impede o prosseguimento de uma discussão acerca da pec 215. A Pec, nas palavras do Vincent Carelli-narrador, seria uma “ofensiva sem precedentes para paralisar a ação da Funai (...) que passaria ao Congresso a definição das terras indígenas”. Ele nos ambienta nos acontecimentos através da *voz over*: “Sem encontrar interlocução no governo, os índios resolvem se fazer escutar”. Na imagem, a massa de manifestantes na esplanada entoa em coro, ao som do chocalho de diversos *mbaraka*: “queremos Dilma!”. O bordão não é de apoio, mas uma exigência da presença da então Presidente da República. Ela não aparece. O grito torna-se, então: “Assassina! Assassina!”, acusando a conivência do governo petista com os interesses etnocidas da bancada ruralista.

Os manifestantes então adentram o congresso, entoando cânticos ao ritmo dos *mbaraka* e, logo – vemos agora a partir de arquivo da TV Senado e não mais em imagens originais do filme – irrompem no plenário onde ocorre a discussão. Seus corpos diferem substancialmente dos corpos que ocupavam a sala: fenotipicamente, contrastam dos homens brancos de meia idade que compõem a maioria da câmara; os trajes típicos, os *mbaraka*, lanças e demais itens diferem do inventário dos políticos, trajados em seus paletós à moda ocidental.



O presidente da sessão, contrariado, anuncia no microfone a suspensão da sessão. Logo a seguir, ainda em reação à presença dos manifestantes, um político ao qual não vemos o rosto entoa no microfone: “Eu disse! Olha aê! Se essa moda pega, seu presidente [da sessão]! Se essa moda pega! Não respeitam mais nada, olha aí, ó! Tá uma violência! É por isso que eu tô dizendo: que as coisas estão ficando da maneira que estão!”. Com essas palavras, contrapõe-se àquilo que entende como desordem, mas que o grupo indígena, ao tornar presentes “aqueles a quem as decisões da Câmara costumam atingir a uma distância segura” (BRASIL, 2016, p. 157)<sup>111</sup>, parece propor como um reordenamento. Nenhum indígena havia sido convidado a compor a mesa naquele dia: apenas os “caciques do agronegócio”, usando a expressão do Deputado Ivan Valente (PSOL-SP) no mesmo filme.

Essa cena estabelece um paralelo interessante com uma outra que Rancière descreve em *O desentendimento* (1996)<sup>112</sup>, ambientada na Roma antiga. Rancière indaga se, naquele ambiente onde praticava-se a pretensa democracia, poderia existir “um palco comum onde plebeus e patrícios pudessem debater sobre alguma coisa” (RANCIÈRE, 1996, p. 36). Os patrícios mais intransigentes, versados na arte retórica como os seus pares, defendiam que “não há por que falar com os plebeus, pela simples razão de que estes não falam” (RANCIÈRE, 1996, p. 37). Da boca dos plebeus não sairia nada a ser levado em conta, sua experiência seria inválida, suas palavras meros *ruídos*. A voz insurgente desses plebeus, assim como da massa indígena que irrompe no plenário, reclama sua parte numa contagem que não lhes levou em conta. Esse é o gesto político em Rancière: não se trata do exercício do poder ou da ocupação de cargos de poder, mas de uma política que se dá através do surgimento de atores intempestivos cuja presença instaura uma cena de dissenso, uma nova topografia do possível. Sujeitos que se presentificam apesar do policiamento e, assim, deflagram assim o espetáculo da democracia e da política institucional.

A cena da “invasão” do plenário contém um gesto de desidentificação e/ou ressignificação das identidades. A desidentificação dos manifestantes indígenas com o “lugar” que deveriam ocupar – fora da sala onde ocorre a discussão oficial sobre a pec 215 – não os desidentifica como ainda indígenas – com seus trajes, cânticos e mbarakas –, ou seja, ainda diferentes dos políticos de carreira, mas, mais propriamente, os identifica como indígenas que exigem sua parte. A suspensão das identidades e a cena de dissenso – contidos nesse deslocamento de fora para dentro do plenário – entremeia-se em um gesto ativo de identificação com o “ser” indígena que é, adjuntamente, um gesto político de diferenciação com os políticos que compõem a mesa.

<sup>111</sup> - Cito aqui a sagaz formulação de André Brasil, quando escreveu sobre essas mesmas imagens.

<sup>112</sup> - Uma relação entre essa cena e *O Desentendimento* (RANCIÈRE, 1996) já foi feita por (BRASIL, 2016, p. 157).

Em *Martírio* em particular, e nas lutas indígenas em geral, é recorrente a auto-identificação<sup>113</sup> com a categoria “indígena” e/ou com um grupo específico. Essas formas de identificação são, mais do que meros fechamentos ou repetições, atos performáticos<sup>114</sup> permeados por memória e desejo. Máquina de guerra, sempre mais ou menos provisórias, em lutas por poder ser e por poder se narrar como sendo.

## **Identificação e desidentificação: desafios transitórios à gravidade**

O problema aqui explorado se inspira no tema central da Socine desse ano: “desafiar a gravidade: incertezas, trânsitos e rumos para quedas”. Ancora-se na “incerteza” com a proezas propagada obsolescência da identidade, particularmente quando tratando das lutas indígenas, que sedimentam-se, já de antemão, em e a partir de uma forma de identificação.

Pensando com autores dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais (HALL, 2000; BRAH, 2006; RESTREPO, 2010), as identidades funcionam como ancoramentos provisórios de sujeitos ou grupos em processo. Identidades, como produtos discursivos de grupos, são esforços – demasiado humanos, porque políticos, mas também maquínicos – de produção de sentido no mundo, sem as os povos originários estariam – ainda mais – à deriva. São, para recorrer à formulação de Ailton Krenak no tema da Socine, paraquedas contra a queda livre da gravidade. A total desidentificação seria, na luta indígena, a vitória do assimilacionismo e do integracionismo, o fim do direito de “ser” e, a reboque, a transformação desses grupos em trabalhadores pauperizados sem direito a seus territórios de ocupação tradicional.

Uma diferença entre o pensamento de Stuart Hall e Jacques Rancière que vale levar em conta, é que, se Hall foca analiticamente na mobilização de identidades para a luta política, a política de Rancière dá ênfase aos momentos de dissenso, que colocam as identidades naturalizadas em suspenso, e assim, deflagram e suspendem as relações de poder entre elas estabelecida. Penso ser possível agenciar essas perspectivas de análise de forma não-oposicionista, o que se dá ao entendermos a luta política como um “trânsito” – remetendo novamente ao tema da Socine – entre identificação e desidentificação, visto que, em ambos os autores, tratamos de identidades deslizantes, que se desfazem e refazem em processos políticos.

## **Cena 2: falsos índios versus falsos brasileiros**

Passemos a um segundo trecho do filme. Trata-se de uma reunião na câmara, com a presença da senadora Gleisi Hoffman, do PT, chamada a prestar esclarecimentos acerca da identificação e delimitação das terras indígenas no Brasil frente a uma maioria ruralista. O interesse dos políticos maquinados aos interesses do agronegócio na sessão é frear o avanço das demarcações, passando essa atribuição da Funai do Congresso, sob o argumento, dentre outros, de que o processo estaria gerando instabilidade jurídica aos produtores rurais.

113 - Nas palavras dos fundadores do Vídeo nas Aldeias: “(...) a antropologia dos movimentos étnicos evidenciou que a forma mais eficiente de fortalecer a autonomia de um grupo é permitir que se reconheça, demarcando-se dos outros, numa identidade coletiva” (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 62).

114 - Complementando, nas palavras de Stuart Hall (2006, p. 21), “talvez devamos pensar na identidade como uma ‘produção’; algo que nunca está completo, que é sempre processual e sempre constituído no quadro, e não fora, da representação”.

Hoffman, no microfone, saúda os representantes do agronegócio, da agricultura familiar e da pecuária – vasta maioria dos presentes –, e logo diz: “Mas vamos falar dos índios, objetivo dessa reunião e da minha convocação”. Ironicamente, na tela, vemos as posições aos microfones ocupadas por homens brancos de meia idade performando ocidentalidade, que, logo nas imagens a seguir, a refutam agudamente.

Os indígenas estão ausentes da mesa, mas presentes no fundo da sala, partilhando o espaço com produtores rurais que também assistem à sessão de pé. O que nos interessa nessa cena não é a discussão que se dá nos microfones, mas uma discussão menor que, por um momento, perturba a discussão oficial: ela se dá na margem da câmara, entre indígenas e um político não-nomeado no filme, que, ao microfone, acusa que “é uma vergonha para a democracia brasileira”, que “falsos índios” venham a afirmar que ele “não é brasileiro” (o que, subentende-se, tenha ocorrido logo antes das imagens que vemos). A acusação indígena de os políticos serem “falsos brasileiros” parte da reivindicação de uma ancestralidade: deflagra a artificialidade da construção do pertencimento ao Brasil, comunidade imaginada que leva mais intensamente em conta os migrantes do que os nativos, transformados em minoria política e numérica.

O presidente da sessão, em tom ordeiro, pede ao microfone que “se houver manifestação de qualquer um dos lados, eu vou pedir pra tirar de dentro”. Emudece o microfone do político que discutia com os manifestantes. Após um corte na imagem, os indígenas vão saindo da sala, enquanto o presidente da sessão afirma: “Quem quiser gritar pode gritar lá fora”.

Na mesma cena, Reinaldo Azambuja (PSDB-MS) acusa os índios em seu estado de serem “índios paraguaios”, brincando com o duplo sentido que a palavra “paraguaio” pode ter: em parte por serem índios cuja compreensão de pertencimento à terra não segue as fronteiras nacionais e que, portanto, transitam entre Brasil e Paraguai; mas também sugerindo que se tratem de falsos índios, índios falsificados, sentido naturalizado para a palavra “paraguaio” no Brasil.

## **Considerações finais**

*Martírio* comporta a negociação, construção e contestação de identidades e diferenças sociais entre indígenas e ruralistas. O artigo percorreu dois trechos do documentário em que a questão da identidade se coloca; quer seja, como na Cena 2, na busca sempre política e provisória da “verdade” sobre a identidade; quer seja, como na Cena 1, na identidade como máquina de guerra em um conflito.

As identidades são signos, complexos e fraturados, produtos tanto de diferenças quanto de um gesto ativo de identificação dos sujeitos em campo. A análise dos processos de identificação em curso no documentário não se trata meramente de expor as formas através das quais o mundo é representado, mas de compreender forças e fluxos que agem por trás dessas formas, constituindo-as processualmente.

Se pensarmos com(o) Derrida (1996), as afirmações de si e de pertencimento nos processos comunicacionais, ao passo em que passam pelas identidades, as perturbam: “uma identidade nunca é dada, recebida ou alcançada”, apenas “processo interminável, indefinidamente fantasmático, da identificação” (Ibid., p. 43). Assim, Derrida transtorna qualquer tentativa sumária de resposta à pergunta: “Quem eu sou?”. Em outras palavras, não se trata, em análise, de definir quem são “indígenas” ou “brasileiros”, mas de compreender como e quando essas formas de identificação – que são posições políticas – importam e aparecem, e como elas encaminham o processo político na narrativa fílmica.

## Referências

- ARAÚJO, J.J. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Bragança Paulista-SP: Margem da Palavra, 2019.
- BRAH, A. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*: Campinas, v.1, n.26. 2006.
- BRASIL, A. Retomada: teses sobre o conceito de história. *Catálogo do Forum.doc*: Belo Horizonte: 2016.
- DELEUZE, G; PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DERRIDA, J. *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*. Porto: Campo das Letras, 1996.
- FELIPE, M. A. *Ensaio sobre o cinema indígena no Brasil & outros espelhos pós-coloniais*. Porto Alegre: Sulina, 2020.
- GALLOIS, D.T. e CARELLI, V. Vídeo e diálogo cultural – experiência do projeto Vídeo nas Aldeias. *Horizontes Antropológicos*: Porto Alegre, v.1, n.2. 1995.
- HALL, S. Identidade cultural e diáspora. *Comunicação & Cultura*: Portugal, v.1, n.1. 2006,
- HALL, S. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T.T. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- RANCIÈRE, J. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- RESTREPO, E. Identidad: Apuntes Teóricos y metodológicos In: CASTELLANOS, G. et al. *Identidad, cultura y política: perspectivas conceptuales, miradas empíricas*. México: Universidad del Valle, 2010.
- VÍDEO NAS ALDEIAS. 2009. Disponível em: < <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/> >. Acesso em: 27 dez. 2021.

# A Inscrição do Iauaretê \_ Tecnoestéticas, Cosmotécnicas<sup>115</sup>

The Inscription of Iauaretê  
Technoaesthetics Cosmotechinics

Carlos Federico Buonfiglio Dowling<sup>116</sup>  
(Mestre – UFPB/UFPE / Doutorando – UFRJ)

**Resumo:** O presente trabalho analisa os processos de criação e desenvolvimento do filme-instalação ficcional digitalmente expandido em Realidade Virtual Interativa [RVI] e Aumentada [RA]/Mista [RM], livremente adaptado do conto MEU TIO O IAUARETÊ (Guimarães Rosa, 2013), desenvolvido através da metodologia de pesquisa-criação [research-creation], integrando simultaneamente a tese “KINE DATA: Cinemas\_Dados: Imagens Cosmotécnicas, Narativas Cibernéticas”, e o projeto seriado em animação gráfica “ANIMA LATINA”.

**Palavras-chave:** Audiovisual Expendido Digitalmente, Narrativas Expandidas, Roteiro Audiovisual, Realidade Expandida.

**Abstract:** The present work analyzes the creation and development processes of the fictional film-installation digitally expanded in Interactive Virtual Reality [RVI] and Expanded [RE], freely adapted from the short story MY UNCLE THE JAGUAR (Guimarães Rosa, 2013), developed through the methodology of research-creation, simultaneously integrating the thesis “KINE DATA: Cosmotechinical Images, Cybernetic Narratives”, and the animation series project “ANIMA LATINA”.

**Keywords:** Digitally Expended Audiovisual, Expanded Narratives, Audiovisual Script, Expanded Reality.

O presente artigo tece breve análise a partir dos processos de criação e desenvolvimento do primeiro tratamento do roteiro do filme-instalação ficcional digitalmente expandido em Realidade Aumentada [RA] e Mista [RM], livremente adaptado do conto MEU TIO O IAUARETÊ (Guimarães Rosa, 2013), desenvolvido através da metodologia de pesquisa-criação [research-creation], que integra simultaneamente a tese “KINE DATA: Cinemas\_Dados: Imagens Cosmotécnicas, Narativas\_Cibernéticas” [nome provisório], e o projeto seriado em animação gráfica “ANIMA LATINA”, ambos de minha autoria. A ideia base do filme-instalação sonora, fruto da adaptação intersemiótica do conto MEU TIO O IAUARETÊ de João Guimarães Rosa, parte do conceito tipificado por Badiou como “diferença mínima da realidade” (2007), para basear a transposição proposta do conto, buscando instaurar um dispositivo para decompor, compor ou recompor o paradoxo aparente de uma Hiper-Imersão por

115 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CI Processos criativos em cinemas interativos, imersivos e em tempo real.

116 - Carlos Dowling é doutorando da ECO.PÓS da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (2018-2022), cineasta independente e professor de 3º grau da Universidade Federal da Paraíba - UFPB.

Realidade Aumentada através de um *distanciamento minimalista*. Dessa forma proponho a concepção e desenvolvimento de um filme sem imagens em tempo diegético, apenas com a narração em primeira pessoa seguindo o fluxo do conto original. O som é assim concebido espacialmente distribuído através de tecnologia de áudio tridimensional, representando literalmente a fala de um caboclo onça-iauaaretê, que ocorre consecutivo a outro filme como o fluxo de consciência mnemônico e contínuo, acessível apenas por telas individuais de realidade aumentada e mista, cujas imagens são reagrupadas e articuladas através de algoritmos de Inteligência Artificial e ativadas pelas espectadoras, agora potencialmente interagentes (Murray, 2003). A proposta de conceber um roteiro adaptado do conto original para dispositivos experimentais de audiovisual digitalmente expandido busca criar uma relação análoga com diversas camadas de experimentação semiótica que fundam e fundamentam a obra original.

Clara Rowland, da Universidade de Lisboa, tece uma série de reflexões a respeito do processo de composição do conto “Meu Tio o Iauaretê” por Guimarães Rosa, que encontram ressonância com a adaptação proposta e aqui analisada, e o conjugado processo de adaptação intersemiótica em roteiro e script de programação de um filme-instalação sonora em realidade aumentada e mista [RA/RM]. A pesquisadora desenvolve o conceito de uma “poética da ilegibilidade” (Rowland, 2015) desenvolvida por Guimarães Rosa, e que ganha radicalidade em seu conto-experimento, de que me aproximo ao criar uma correlação com a poética proposta de um *cinema invisível a partir da diferença mínima da realidade*, como aplicada pelo roteiro adaptado aqui analisado, buscando uma aproximação com a radicalidade léxico-formal-experimental do texto ficcional original.

Rowland cita Wey que trata especificamente do conto de Rosa e do seu português único e excepcional, e da provocação explicitada da impossibilidade de uma língua total, e faço uma analogia direta com as ganas nunca completas de um cinema total (BAZIN, 1991), ao que Rowland nomina de uma “língua ininteligível” (Rowland, 2015), sendo aqui plasmada e transformada através de um roteiro que tateia um cinema digitalmente expandido e invisível numa provocação formal programada por algoritmos de Inteligência Artificial. Faço uma breve descrição detalhada da concepção estética a ser aplicada na adaptação do roteiro do conto aqui transposto como uma obra de filme-instalação sonora em RA e RM, com utilização da intercalação de narrativas paralelas, estabelecendo três camadas interdependentes, contíguas e em fluxos contrários, sendo uma principal dos sons em tempo diegético, distribuído em 9.1 canais utilizando a tecnologia do som tridimensional, e outras dois canais das imagens, sendo um deles com narrações visuais em tempo pretérito [flashback] e o outro com relatos do tempo futuro [flashforward], ambos canais visuais estando desativados de antemão. Assim, as imagens só serão acessadas através de interação guiada e estimulada pelos sinais sonoros espacialmente distribuídos no canal central sonoro, sendo ativados através de segunda e terceira telas pelas espectadoras-interagentes. Busca assim expandir o dispositivo da experimentação linguístico-léxico-formal de Guimarães Rosa através da valorização e centralização do sentido da audição e escuta, criando um paragono no que chamo de cinema invisível com uma fabulação literária ilegível, como descrito por Rowland:

... gostaria de sugerir que a sobreposição indistinta entre tupinismos e onomatopeias, que pauta a língua de onça do narrador traduz uma tensão mais complexa em que o universo claustrofóbico do conto (a selva) e a sua construção narrativa (o encontro alterizante e fatal) se confrontam com uma poética da ilegibilidade que atravessa toda a obra de Guimarães Rosa. O objetivo deste breve texto assim o de reler a questão da legibilidade da metamorfose e da sua sustentabilidade enquanto evento do texto de “Meu tio o lauretê”. (ROWLAND, 2015, p. 109)

## Cosmotécnicas e Tecnoestética: oralidade digitalmente expandida

O devir de uma *tecnoestética*, como predita de forma breve por Gilbert Simondon (2020), proposto pelo processo aqui analisado de adaptação literária para filme-instalação em Realidade Expandida [XR] do conto “Meu Tio o lauretê”, deve ser entendido como a busca de “*reinscrever a tecnologia na natureza*”. O projeto de desenvolvimento do roteiro XR aposta especificamente na criação de um método exploratório do conceito figura<>fun- do como base para uma reapropriação de tecnologias imersiva, interativas e de inteligência artificial, através de processos baseados na valorização de aspectos humanos subjetivos e intersubjetivos, estabelecendo uma literal humanização dos dispositivos, alçando uma estética minimalista, armada e articulada com elementos expressivos mínimos, equalizando momentos de contrafação espetacular distanciada com momentos de imersão totalizante através fones de ouvido em 360 graus.



Figura 1: Desenho de prova de conceito da personagem protagonista Tonho-Tigreiro do projeto XR “Meu Tio o lauretê”.<sup>a</sup> Izaac Brito.

O roteiro audiovisual proposto instaura assim um sistema narrativo intercambiável-operacional em *estado metaestável* (Simondon, 2020), operando uma constante negociação relacional entre entes humanos e não humanos para a constituição da efetiva individualização, e aderente transindividualização (Simondon, 2020), de um processo narrativo pensado como um sistema imersivo-interativo também metaestável de forma escalonada, sendo potencialmente uma experiência singular e hiperindividualizada, conformada única e especificamente para e por cada uma das espectadoras-interagentes.

A tecnoestética, como dito acima, se apresenta através da busca de uma reinscrição das tecnologias na natureza. Derivamos assim ao conceito complementar de *cosmotécnica*, notavelmente influenciado pelo pensamento simondoniano como proposto pelo filósofo honconguês Yuk Hui:

Darei aqui uma definição preliminar de cosmotécnica: a cosmotécnica expressa a unificação da ordem cósmica e da ordem moral por meio de atividades técnicas. (...) O conceito de cosmotécnica nos oferece imediatamente uma ferramenta conceitual para superar a oposição convencional entre técnica e natureza e entender como a tarefa da filosofia é buscar e afirmar a unidade orgânica das duas. (HUI, 2016, p. 19/20)

Tais ordens morais e cósmicas reconvocadas, a partir da perspectiva do pensamento chinês de Hui, não propõe um “voltar ao passado” tecnofóbico, mas sim efetivamente uma forma de “reapropriar” a tecnologia moderna de uma nova forma”. E aqui o processo analisado de criação audiovisual opera tal proposta através de Imagens, visuais e sonoras, sistematizadas pelas tecnologias digitais em processamentos disruptivos, através de metodologias decoloniais, buscando estabelecer um processo que chamo de *cinema de auto-afecção*. O mesmo Yuk Hui assim relata e reflexiona sobre as novas tecnologias digitais de realidade expandida a partir de uma subversão dos estatutos crono-topológicos constituintes de um *corpus* audiovisual digitalmente expandido e afetado pela Realidade Aumentada:

O surgimento dramático e o encontro de objetos digitais no mundo da RA liberam o espectador de seus hábitos e o expõem a eventos extraordinários: a ordem crono-topológica da existência é subvertida, como o que já era possível pela técnica de montagem no cinema, mas com a grande diferença de que os objetos não são mais apenas uma tela bidimensional, nem o público permanece espectador passivo. Por exemplo, a empolgação de poder ver um tubarão nadando em minha direção nesta sala e poder tocá-lo e senti-lo, embora seja inexistente. Esses objetos digitais produzem surpresas muito mais do que uma pintura ou uma escultura. A surpresa é calculada e determinada por algoritmos sensíveis à localização. (HUI, 2018)



O presente processo criativo analisado busca assim a apropriação e reapropriação de tecnologias digitais de afecção para além e aquém do fetiche tecnófilo, que molda e perfaz os cinemas desde suas premonições antecipatórias enquanto pré-cinemas e os acompanha persistentemente em sua breve e intensa trajetória um pouco mais que centenária.

Isso se dará com o estabelecimento de uma afetividade relacional entre interagentes e o film-instalação em desenvolvimento. Tal relação se dará no contexto Relação DADO<>RECEPTOR, com as informações pretéritas das interagentes em conjunto com a partitura corporal desenvolvida durante a vivência da obra definindo parâmetros algorítmicos, concretizadas e efetivando o processo do filme-instalação a cada vivência-visionamento-audição=afecção. Ou seja, os movimentos corpóreos individuais e únicos de cada interagente é que contingenciarão a constituição de cada sessão\_processo\_vivência. Eis o rascunho da antevisão de um filme de autoafecção.

Entenda-se aqui a narrativa cibernética como sistemas instituídos partindo do conceito de entradas e saídas de sinais que controlam a informação, individuando sistemas dinâmicos que respondem a parâmetros variáveis individualizados, constituindo processos narrativos transindividuos (SIMONDON, 2020). No processo de escrita da tese de doutoramento que estou finalizando decidi utilizar o termo de Narrativa Alagmática, ou Narrativas Dadas Intercambiáveis, [Narrativas de Operações Algorítmicas], ao invés de Narrativa Cibernética, que acabava carregando sentidos mais engessados por ser um termo melhor conhecido e presente no imaginário coletivo. Simondon explica de forma sucinta sobre as operações e a individuação:

O princípio da individuação é a única maneira pela qual a ressonância interna [indeterminação potencial] desta matéria é estabelecida desta forma. O princípio da individuação é uma operação. (O indivíduo e sua gênese físico-biológica, 44 - IGB).

A palavra grega allagma pode significar mudança ou vicissitude, mas também pode significar o que pode ser dado ou recebido em troca, o que captura mais genuinamente a ideia de troca de energia no uso de Simondon. A alagmática passa a ser entendida assim por Simondon como “a teoria das operações”, que definirá uma operação como “uma conversão de uma estrutura em outra estrutura” (2020), e será fundante para o presente estudo acerca do processo de criação de roteiros de obras de Realidade Expandida (XR) como *sistemas metaestáveis de indeterminação controlada*.



Figura 2: Desenho de prova de conceito da personagem Maria-Maria do projeto XR “Meu Tio o lauaretê”. © Izaac Brito.

## Referências

BADIOU, Alain. *O século*. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2007.

GUIMARÃES ROSA, João. *Estas Histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

HUI, Yuk. *The Question Concerning Technology in China*. An essay in cosmotechnics. United Kingdom: Urbanomic, 2016.

\_\_\_\_\_. *Tecnodiversidade*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

\_\_\_\_\_. *Art in the 21st century: Reflections & Provocations*. Singapore: Osage Publications, 2018.

MICHAUD, Yves. *The Aesthetics of Gilbert Simondon: Anticipation of the Contemporary Aesthetic Experience*. In: DE BOEVER et al. *Gilbert Simondon Being and Technology*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

MURRAY, Janet. *Hamlet no Holodeck – O futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

SIMONDON, Gilbert. *A individuação à luz das noções de forma e de informação*. São Paulo: Editora 34, 2020.

ROWLAND, C. *Língua de onça: onomatopeia e legibilidade em “Meu tio o lauaretê”, de Guimarães Rosa*. *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 20, n. 20, p. 107-114, 2015. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i20p107-114. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/107390>. Acesso em: 21 jan. 2022.

# Fabulação e Memória no Filme Ensaio - Análise de Coração de Cachorro<sup>117</sup>

Fabulation and Memory in Essay Film –  
 Analysis of the film Heart of a Dog

**Carolina Gonçalves Pinto<sup>118</sup>**

(Mestre – Universidade de São Paulo)

**Resumo:** A partir do conceito de fabulação elaborado por Gilles Deleuze em *Imagem Tempo* (DELEUZE, 1985), propomos uma análise do filme *Coração de Cachorro* (2015) de Laurie Anderson, com o objetivo de exemplificar a fabulação no ensaio. A fabulação, conforme Deleuze, se estabelece a partir do real, mas comporta também a invenção. O cinema de fabulação não busca retratar aspectos objetivos ou subjetivos de um personagem; visa flagrar o quê o personagem se torna, a partir de seu próprio relato.

**Palavras-chave:** Fabulação, Memória, Filme Ensaio, Luto, Filme autobiográfico.

**Abstract:** The concept of fabulation, created by Gilles Deleuze in *Time Image* (DELEUZE, 1985) is the starting point to an analysis of the film *Heart of a Dog* (2015) by Laurie Anderson, in which we propose to exemplify the fabulation in essay film. The fabulation, as Deleuze explains, is a mix of reality and invention. The fabulation cinema doesn't try to show the objective and subjective aspects of a character, instead, it searches to catch what a character becomes after his or her own testimony.

**Keywords:** Fabulation, Memory, Essay Film, Grief, Autobiographic film.

Neste estudo, apresentamos uma análise do filme *Coração de Cachorro* (2015) de Laurie Anderson, a partir do conceito de fabulação elaborado por Gilles Deleuze em *Imagem Tempo* (DELEUZE, 1985), buscando colocar em evidência a fabulação como um elemento formador da forma ensaística. Destacamos junto a autores que pensam da forma ensaística, alguns elementos que nos auxiliam a tratar o ensaio como uma forma que deriva do ato de fabulação.

Deleuze (DELEUZE, 1985) identifica novas formas cinematográficas que ganham terreno no pós segunda guerra mundial na Europa e com os cinemas novos em outros territórios. Deleuze irá descrever os pontos que caracterizam estas mudanças. O autor ainda nos aponta que tais transformações não dizem respeito a uma desconstrução do cinema como

117 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: OUTROS FILMES

118 - Doutoranda e Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, pós graduada no Le Fresnoy - Studio National, especialização em documentário na La Fémis; graduada em Cinema e Vídeo na ECA - USP.

um dispositivo, mas de um outro regime narrativo que se instaura e que acompanha as mudanças sociais, culturais e políticas observadas e que o autor vai denominar de narrativas falsificantes, ponto de partida para a elaboração de sua conceituação acerca da fabulação.

Podemos dizer que essa forma cinematográfica se distancia de um modelo representacional. Ao descrever esse novo modo de narrativa, Deleuze denominou de regime cristalino de descrição. Uma das características mais proeminentes nos cinemas modernos é

não se saber mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e não há sequer lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corresse um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade. (DELEUZE, 1985, P. 15)

A descrição cristalina “cria e apaga a um só tempo” (DELEUZE, 1985, P. 185) e “sempre está dando lugar a outras descrições que contradizem, deslocam ou modificam as precedentes. Agora é a própria descrição que constitui o único objeto decomposto, multiplicado.” (DELEUZE, 1985, P.185)

No entendimento de György Lukács, o ensaio não busca criar nada novo, mas sim criar um novo arranjo para os elementos, uma organização própria, que seja a expressão desse sujeito que se manifesta. O autor ressalta ainda que o ensaio aspira à verdade, mas o ensaísta capaz de buscar a verdade, chegará ao final de sua obra em algo que não buscava; algo se transforma nesse caminho, o ensaio é um estado de devir, “aquele que está por cegar, mas não chegou” (LUKÁCS, 2018 P.107) como propõem Lukács, algo que pode ser provisório e circunstancial. Ao falar da verdade à qual o ensaio aspira Lukács pontua:

não se trata aqui da verdade comum, da verdade do naturalismo, que seria melhor chamarmos de cotidianidade trivialidade, mas sim da verdade do mito, cuja força mantém vivas antiquíssimas lendas e contos de fadas ao longo dos séculos. (LUKÁCS, 2018, P. 101)

Deleuze também evoca mitos e lendas para descrever a verdade que emerge a partir das potências do falso. Segundo o autor é a passagem de um estado a outro, no qual o personagem se mostra em seu devir. “O personagem não se separa de um antes e um depois, mas que ele reúne em uma passagem de um estado a outro”. (DELEUZE, 1985, P. 196) A função fabuladora deriva do relato e o cinema de fabulação não busca retratar aspectos objetivos ou subjetivos de um personagem. A fabulação visa flagrar o que o personagem se torna a partir de seu próprio relato. Ao colocar este mecanismo em ação, o personagem cria suas próprias “memórias, suas lendas, um monstro” (DELEUZE, 1985, P. 196).

André Parente (PARENTE, 2000) ao tratar deste modo de narrativa nos precisa a respeito de Deleuze que ao passo que a imagem movimento reduz tudo a um, pelo encaideamento da narrativa em uma série de eventos que se sucedem, na narrativa falsificante, a imagem tempo se desdobra pela coexistência de temporalidades; do passado, do presente e do futuro “há uma multiplicidade irreduzível que afeta o cinema.” (PARENTE, 2000, P. 47) O autor ainda explica que na imagem movimento representa um presente pelos objetos,

ações, formas e atos da realidade, enquanto a imagem tempo vai além das relações sensório motoras que são mostradas, pois não se confunde com este presente “abstrato” representado, como se uma narração da ação fosse introduzida nela, simultaneamente à ação. Assim, a imagem deve se duplicar ou se abrir em um movimento infinito que a faz sair da consciência daquele que a percebe ou age.

A partir desse entendimento sobre a fabulação, passamos a seguir à análise do filme *Coração de Cachorro*, de Laurie Anderson, no qual a realizadora nos apresenta uma meditação acerca da morte e do processo de luto. É a partir de suas experiências e relatos que o filme toma forma. Em um texto que se tornou referência na discussão da forma ensaística, Theodore W. Adorno propõe que o ensaio não pretende esgotar uma discussão sobre determinado assunto. Em suas palavras um ensaio “não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer.” (ADORNO 2003, P. 17) Assim, ao tratar de um tema tão vasto, a realizadora opta por falar de suas crenças e memórias acerca de seres cuja morte a tocaram de alguma forma. O fato de a realizadora ser seguidora do Budismo, traz para o cerne da discussão a questão da impermanência, seja de animais, de pessoas ou de uma realidade. O fio condutor da narrativa é a morte de sua cachorra Lolabelle, a partir da qual ela relaciona a mortes e processos de luto que a marcaram, como sua mãe, seu marido ou um jovem amigo; pretextos para que ela comunique sobre os ensinamentos budistas acerca do processo de morte e dissolução do ser. A estes acontecimentos, relaciona ao evento do 11 de Setembro, que em dado momento do filme, a realizadora classifica como a morte de uma realidade e o surgimento de outra forma das pessoas se relacionarem em sociedade, marcada pela obsessão pela segurança e a vigilância através de câmeras, cujas imagens são armazenadas em quantidades colossais. O recorte proposto neste filme, no entanto, evidencia uma das características do ensaio que é transitar entre si e o mundo, de uma forma que muitos autores classificam como um monólogo interior sobre assuntos diversos do mundo factual.

A voz da realizadora conduz o espectador ao longo da obra em suas reflexões e de certa forma unifica as imagens, de origens diversas. O filme se inicia com o relato de um sonho e sobre um desenho da própria realizadora ela introduz: este é o meu corpo de sonhos. O corpo que eu uso para me locomover quando estou sonhando”. Ao longo do relato do sonho vemos estes desenhos que são parcialmente animados. Essa primeira sequência nos remete à descrição de Deleuze acerca das narrativas falsificantes, nas quais segundo o autor, coexistem realidades possíveis. Se anteriormente predominava a narração verídica, “que aspira o verdadeiro até mesmo na ficção” (DELEUZE, 1985, P. 187), nesse novo regime de narrativa outro é a busca pela verdade que se estabelece como motor da narrativa. A narração deixa de ser absoluta, verídica, em oposição às potências do falso, “que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes incompatíveis ou a existência de passados não necessariamente verdadeiros.” (DELEUZE, 1985, P. 172) Para o autor, o oposto da ficção não é o cinema do real, mas o cinema da fabulação: “A ruptura não está entre a ficção e a realidade” (DELEUZE, 1985, P. 195), mas, segundo o autor, em um

novo modo de narrativa que as afeta. Durante todo o filme há esse movimento entre fatos do mundo real e um universo íntimo desse sujeito/ realizador que trata de crenças, memórias, sonhos, a percepção de cachorros. E há também momentos em que essas realidades que aparentam ser incompatíveis se tocam.

Ao pensarmos na estruturação do filme, propiciada pela montagem, identificamos um tema que gera repetições e variações, como uma estrutura musical. Relacionamos diretamente às passagens referentes à queda das torres e a todo movimento de vigilância que se segue a esse trágico evento. Este assunto aparece ao longo do filme como um *leitmotif* e vão assumindo novos significados conforme se relacionam com a somatória das imagens, sobretudo com aquelas adjacentes, às quais afetam diretamente. No contexto dessa obra, o evento do 11/09 aparece primeiramente como um relato pessoal, sobre a experiência da realizadora observando a névoa cinza que cobriu a cidade e os caminhões se deslocando com os destroços motivo pelo qual ela decide fazer uma viagem com sua cachorra, para se afastar deste ambiente. Ao choque dos aviões a realizadora também relaciona um outro evento presenciado por ela, de sua cachorra quase ser atacada por uma águia e se dar conta de que a ameaça poderia também vir do céu, gerando uma necessidade constante de vigia por parte do animal. Tendo esse mesmo assunto como ponto de partida, a realizadora vai abordar do aumento das câmeras de vigilância e a quantidade de imagens de controle que passam a ser produzidas e armazenadas no país a partir de então. Anderson fala ainda da mudança no comportamento das pessoas, que passam a ser encorajadas a vigiar e delatar comportamentos considerados suspeitos. Todas estas passagens aparecem espaçadas ao longo do filme e se relacionam com outros assuntos que vão surgindo, sempre ligados a memórias pessoais. No entanto, o que está como pano de fundo é o tema do luto, e o 11/09 desencadeia um luto nacional ou até mesmo mundial. Como a realizadora aponta, é também o fim de uma era, de um mundo conhecido em passagem a esta nova realidade que surge a partir da necessidade de segurança desencadeada pelo medo irracional.

Pensamos que a atuação de Anderson como musicista, compositora contribui para que o filme assuma esse aspecto. A montagem nesse filme e de maneira geral no ensaio audiovisual, atual de forma vertical. Ao passo que na narração orgânica há um encadeamento de causas e consequências, no regime cristalino, cada nova imagem, reverbera na obra como um todo; re significa o filme como um todo. Por essa razão, segundo André Parente, passado, presente e futuro são temporalidades que existem simultaneamente. Além das sequências sobre o 11/09 que retornam ao longo do filme, algumas imagens também são convocadas com certa frequência ao longo da obra. Nesses casos, as imagens, em sua grande maioria, não parecem descrever eventos. Elas remetem muito mais a sensações e a lembranças. São imagens que desfilam em um fluxo em algumas sequencias, como copas das árvores, nuvens no céu ou pessoas patinando em um lago congelado. A montagem deste filme remete às manifestações da memória, A realizadora utiliza-se de efeitos de fusão entre imagens ou mesmo sobreposições, o que contribui par reforçar esta ideia de reminiscência, de imagens que não chegam a se formar completamente ou se desvanecem tão logo são evocadas. No entanto, as imagens de pessoas patinando no lago ganham novos significados

em dois momentos da obra. O primeiro em que ela conta uma experiência que ela teve de proximidade com a morte, quando ela narra uma passagem de sua vida em que caminhava empurrando seus irmãos gêmeos em um carrinho de bebê e resolve ir até o centro de um lago congelado para observar a lua. Nesse momento o gelo se rompe e seus irmãos desaparecem na água escura. Ela consegue mergulhar e resgatá-los. As imagens das pessoas se divertindo no gelo, que antes assumiam um aspecto de uma lembrança feliz são turvadas por essas palavras.

Por fim, Henri Gervaiseau afirma que o ensaio não narra uma experiência, ele é a experiência em si. Ou seja, escrever um ensaio ou realizar um ensaio audiovisual diz respeito a atravessar uma experiência a partir desta articulação que se forma entre o sujeito e o mundo em uma exploração de um tema. Ou como pontua Parente “Não há de um lado as imagens e, de outro, os acontecimentos. As imagens são os acontecimentos.” (PARENTE, 2000, P.14)

Se a experiência de transformar o luto em uma obra, e vivenciá-lo através da realização é o que conduz o rememorar de Anderson. Há um momento de revelação e descoberta, que retroativamente redimensiona as imagens dos patinadores no gelo e , colocando em perspectiva todas as lembranças narradas ao longo do filme e seu relato sobre o gelo se romper, engolindo seus irmãos gêmeos.

Esta revelação diz respeito à morte de sua mãe e uma meditação que o mestre budista de Anderson propõe, para que ela possa sentir compaixão, no momento em que sua mãe está morrendo. A meditação consiste em buscar em sua memória o instante em que se sentiu verdadeiramente amada por sua mãe, ao que ela conta como sendo o momento em que traz seus irmãos de volta para casa após a queda no lago e sua mãe a felicita por ser uma ótima nadadora.

O filme, que é dedicado ao seu marido falecido, o cantor Lou Reed, é assim, um espaço para seu luto e também concede espaço a este luto coletivo que sucede o evento histórico da queda das torres. No entanto, durante todo o filme, seu marido aparece em apenas duas imagens, uma na praia, em que está junto com Lolabelle, a personagem principal e outra, após os créditos finais, junto à dedicatória. De certa forma, o silêncio em relação à morte deste ente querido em meio a todos os outros relatos nos leva a pensar na dimensão do trauma e na ordem dos eventos que são incomunicáveis. A dedicatória final ressignifica toda a obra e por se tratar de uma imagem que aparece após os créditos finais, muitos espectadores não a verão. No entanto, ela aponta para esta nova possibilidade de entendimento do filme, a de que a realizadora fala através dessas outras lembranças, do falecimento recente de seu companheiro. Nesse caso, seu silêncio seria a forma de comunicar sua impossibilidade de discorrer sobre esse evento como faz com os demais. Mas ao mesmo tempo, faz com que retroativamente, todos os eventos do filme se relacionem com a morte do cantor.

Embora essa passagem descrita afete todo o filme, entendemos que na forma ensaística há um acúmulo de informações que afetam umas às outras. A cada passagem, o todo se transforma, à medida que as partes isoladas, entram em relação umas com as outras. Assim, a obra se faz em sua duração, em como ela passa de um estado a outro.

## Referências

- ADORNO, Theodor, W. O Ensaio como Forma *in* Notas de Literatura I, Editora 34, São Paulo, 2003
- ALTER, Nora M. The Essay Film - After Fact and Fiction, New York, Columbia University Press, 2018
- BLÜMILINGER, Christa Cinéma de Seconde Main - La esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias, Paris, Klincksieck, 2013
- CORRIGAN, Timothy. O filme-ensaio desde Montaigne e depois de Marker, Campinas, Papi-rus, 2015
- DELEUZE, Gilles. L'Image Mouvement, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983
- \_\_\_\_\_. L'Image Temps, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985
- MACDOUGALL, David. Films de Mémoire, *in* Journal des Anthropologues, nº 47/48, Prin-temps 1992. Anthropologie Visuelle, PP. 67-86
- PARENTE, André. Narrativa e Modernidade - Os cinemas não narrativos do pós-guerra, Pa-pirus editora, Campinas, 2000
- RANCIÈRE, Jacques. A Fábula Cinematográfica, Lisboa, Orfeu Negro, 2014
- RASCAROLI, Laura. The Personal Câmera - Subjective Cinema and The Essay
- SARLO, Beatriz. Tempo Passado - Cultura da memória e guinada subjetiva, Companhia das Letras, São Paulo, 2007

## Referência Filmográfica:

- Heart of a Dog (Coração de Cachorro), Laurie Anderson, 2015



# Corpos que ameaçam: as mulheres no filme *O jardim das espumas* (1970)<sup>119</sup>

Threatening bodies: women in the film  
*O jardim das espumas* (1970)

**Carolina de Oliveira Silva**<sup>120</sup>

(Doutoranda em Multimeios – Unicamp)

**Resumo:** Este trabalho propõe uma análise das personagens femininas em *O jardim das espumas* (1970) de Luiz Rosemberg Filho, destacando a filiação do filme ao gênero da ficção científica, conjugando aspectos da história das mulheres no período da ditadura brasileira, seus desdobramentos estéticos e a utilização dos corpos como discurso. A hipótese é de que essas personagens podem ser inscritas em relações complexas de poder, refutando uma ideia dicotômica sobre agência e vitimismo.

**Palavras-chave:** Personagens femininas, ficção científica, ditadura brasileira, corpos de mulheres.

**Abstract:** This work proposes an analysis of the female characters in *O Jardim das espumas* (1970) by Luiz Rosemberg Filho, highlighting the affiliation of the film to the science fiction genre, combining aspects of women's history during the Brazilian dictatorship, its aesthetic consequences and its use of bodies as discourse. The hypothesis is that these characters can be inscribed in complex power relations, refuting a dichotomous idea about agency and victimism.

**Keywords:** Female characters, science fiction, brazilian dictatorship, women's bodies.

Em uma das sequências mais particulares de *O jardim das espumas*, os atores, a equipe técnica e o próprio diretor, discutem num descampado sobre o desastre do cinema nacional, interrompidos constantemente por barulhos de aviões, uma das habitantes desse mundo subdesenvolvido – a estudante (Fabíula Francaroli) lança o questionamento: “por que essa mulher tá sentada aí, falando milhões de coisas, e daí?”. A cena perdura por pouco mais de 6 minutos sem cortes e sem respostas – o que não me impede de saná-la através de outra questão: por que não estar aqui sentada, escrevendo milhões de coisas sobre essa mulher aí sentada?

*O jardim das espumas* é um filme que explora as complexidades de seu tempo e que marca, estilisticamente, uma recusa pelo desenvolvimento dramático, criando situações que parecem não sair do lugar, passíveis em diversos níveis de cotejo com os impasses políticos contemporâneos. Um emissário dos planetas ricos (Echio Reis) visita um planeta pobre,

119 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CI Mulheres no cinema: entre fantasmas e ameaças, corpos que se rebelam.

120 - Doutoranda em Multimeios (Unicamp), mestre em Comunicação (Universidade Anhembi Morumbi), Especialista em História da Arte (Faculdade Paulista de Artes) e bacharel em Rádio e TV (UAM).

onde os “povos menos favorecidos pelo sol” são dominados pela opressão, a irracionalidade e um ministro (Labanca), que governa o planeta há 670 anos. Ao se colocar como um “amigo”, o emissário é sequestrado por uma facção contrária ao sistema, que tem na personagem da sequestradora (Sônia Andrade) a sua principal cabeça. Dois estudantes (Fabiula Francaroli e Getúlio Ferreira Haag) são violentamente interrogados sobre o desaparecimento do emissário e mortos.

As alegorias políticas em torno do planeta pobre que vive em integração com a natureza e o planeta rico que chega para expandir um projeto econômico para a galáxia, preveem um certo tipo de representação para as personagens femininas das ficções científicas brasileiras. M. Elizabeth Ginway (2005) aponta em seu estudo acerca da literatura distópica, visões de personagens mulheres não transcendentais da feminilidade, usualmente retratadas como variações da dualidade madona/meretriz ou mãe/santa (GINWAY, 2005), reverberando as limitações dessas representações em torno das hierarquias de gênero.

No entanto, ela afirma que nem todas as histórias produzidas no contexto de modernização “que usa a tecnologia para o controle social e político” (GINWAY, 2005, p. 93) são negativas, oferecendo uma pista capaz de refutar enunciações genéricas e abstratas em torno da emancipação feminina e da história do feminismo brasileiro. Antes de tudo é preciso considerar a mulher como uma categoria não universal, já que dentro do contexto das ditaduras latino-americanas o destaque para as relações entre classe e gênero são fundamentais. A presença das mulheres na luta armada (em sua grande maioria mulheres de classe média e com acesso a universidade), implicaria uma transgressão ao que era designado à época como próprio das mulheres – a maternidade, a virgindade e o casamento, por exemplo, ainda que a liberação específica da condição feminina não se colocasse naquele momento. As militantes negavam, sem exatamente uma proposta feminista deliberada, o lugar tradicional atribuído à mulher ao assumirem um comportamento sexual que colocava em xeque a virgindade, o casamento, o comportar-se feito homem (pegar em armas) e ter êxito – este último, era apenas retórico.

Em *Memórias das Mulheres no Exílio* (1980) o depoimento de Vera Sílvia Magalhães, que assumiu a direção de um comando armado composto apenas por homens, ainda que fosse um dos grupos mais liberais no que se refere aos costumes, narra um episódio peculiar sobre o lugar ocupado pelas mulheres fora e dentro dos filmes.

A função feminina eu cumpria exatamente como precisava. Na hora da ação, todo mundo tinha metralhadora, ou 38. A mim, cabia o pior revólver. Até que, no final, eu ganhei uma metralhadora, uma metralhadora, uma grande conquista individual. [...] uma vez eu saí, em plena Cinelândia, com um coronel, que era dono de uma fábrica de arma. Passa meu pai e me vê vestida de prostituta, porque essa era a mise en scène, naquela ação. Para cada ação uma mise en scène. (RIDENTI, 1990, p. 120)

A experiência em torno da *mise-en-scène*, seja para seduzir o dono de uma fábrica ou encabeçar o sequestro de um estranho, parece necessitar de algo comum: a articulação feminina. Essa articulação é incorporada e compreendida em suas diferentes manifestações, não pressupondo a luta política feminina como uma luta intrínseca ao patriarcado, mas um conflito que existe em nuances. No Brasil, por exemplo, a participação política das mulheres era bem-vinda para afirmar os lugares de mães-esposas-donas-de-casa, como ocorrera com os movimentos que apoiaram do golpe.

Ao carregar essas variantes para as personagens de Rosemberg, a ideia é desviar de pressupostos dúbios, como tenta Ginway ao se voltar para as narrativas distópicas brasileiras e que, no caso deste filme, é alimentada por uma estética marginal ao visitar elementos estruturais como a agressão, a estilização e a fragmentação narrativa (RAMOS, 1987). Essa circunstância conciliatória é muito latente na fala sussurrada da sequestradora em uma cena que embala a procura desvairada do emissário por comida em um local de restos e resíduos – “a história será revista e então acertaremos as nossas contas”.

### **Corpo – “não importa o que ele seja e sim o que representa”**

Ao tomarmos o corpo como resultante de processos históricos, recorreremos ao estudo de Linda Williams (1991) que discorre sobre a forma e a função dos excessos – a violência e o sexo em filmes de gênero. Ao estabelecer essa relação filme-espectador que se utiliza dos choques físicos, a categoria dos excessos apresentadas por Williams entende o sexo, a violência e a emoção como elementos fundamentais em gêneros como: a pornografia, o horror e os “filmes de mulheres” ou melodramas, que ao receberem uma designação de “excessos gratuitos” acabam impedindo e exploração de seus sistemas. Além disso, a percepção desses gêneros que preveria no corpo do espectador uma mimetização involuntária do que acontece na tela – com um considerável número de personagens femininas –, percebe uma distância estética, já que grande parte das sequências no filme de Rosemberg dão preferência para planos mais abertos e uma aproximação em torno da manipulação dos corpos que, no caso do filme, oscila de maneira democrática em torno do feminino e masculino (quem é torturado e quem tortura).

A sequência que se inicia com a tortura do emissário dentro do carro – no qual ele é ameaçado com o cigarro, desmaiado no colo da sequestradora – prossegue com ele sendo expulso do veículo a pontapés e perseguido por ela, que ri, fuma e aponta a arma para a sua vítima, interpelando, logo em seguida, os impasses em torno do que essas personagens significam (seu encontro pacífico, posteriormente). Um novo retorno aos depoimentos de *Memórias das mulheres do exílio* revela a importância do corpo, já que ele se tornou um meio de prosseguir, disfarçar e criar personagens. O corpo como elemento da *mise-en-scène* é construído em torno das missões, como bem aponta o depoimento de outra exilada – Sonia, ao falar sobre as suas atribuições.

Eu, por exemplo, me classificada como pequena burguesia baixa porque vivia economicamente na merda, tendo que trabalhar para estudar. No vestibular passei na Católica e fui excedente na USP.

Não poderia fazer a Católica porque o meu salário não dava. Tive que brigar para entrar como excedente. Durante o curso trabalhava em escritório de venda de terreno, em livraria, fui secretária, fiz mil coisas. (COSTA, 1980, p. 241)

Essa oscilação de ocupações pode ser transferida à personagem da sequestradora – que tortura, provoca, ama e foge, demandando ao corpo uma guinada a opressão e a libertação (seja lá o que essa palavra possa significar em um planeta tão caótico e absurdo). Essa personagem também se vale da opressão que ela mesma provoca pela violência e a libertação, na qual ela se torna responsável por auxiliar o emissário em sua guinada de pensamento que, passa a entender a miséria do planeta como algo bastante intrincado (ele compreende a sua própria miséria ao acabar na lata do lixo daquele planeta).

A exacerbação do corpo se confirma nas falas e ações da sequestradora que passa longos minutos sentada sozinha esfregando gentilmente o seu rosto com um líquido branco – até que sua maquiagem nos olhos suma completamente. Nesse momento, ela parece assumir uma outra faceta de sua personalidade, quando o emissário lhe diz “espero que saiba o risco que corre...”, como se o fato de ser ela mesma, já fosse um risco para a sua vida. O perigo instaurado a partir daquilo que se é, estabelece cotejos com uma particularidade interessante que fora observada na história das mulheres na ditadura brasileira com relação às atuações dentro do movimento, “a maioria das presas e exiladas de extração social mais pobre foram incriminadas por serem mães, irmãs ou esposas de esquerdistas militantes, não por participarem diretamente de atividades consideradas subversivas da ordem estabelecida” (COSTA; 1980, p. 115), algo que não acontece, por exemplo, com as mulheres intelectualizadas que, em geral, participaram das ações armadas mais incisivas.

O feminismo brasileiro se dividirá em basicamente duas vertentes principais: a da organização política e questões relativas ao trabalho, com ênfase no direito e na redistribuição do poder, corrente que influenciou as políticas públicas por meio de canais institucionais, e a segunda, que se preocupou com questões mais subjetivas e interpessoais, de convivência e reflexão, em que se ressoava a ideia do “pessoal é político” (SARTI, 2001), dualidade bastante próxima das incertezas colocadas pelo emissário. A sequência de diálogo entre a sequestradora – que agora também fica conhecida como a mulher da flauta –, o emissário, o político de oposição (Nildo Parenti) e a estudante, intensifica essa ideia.

Uma mulher mascarada, cabelos longos e vestida de preto anda em círculos em uma caminhada que ora exaspera a impossibilidade de almejar outra trajetória, ora apresenta algo ainda irreconhecível, somente compreendido pelo gesto repetitivo. Ambas as personagens desta cena utilizam seus corpos – estáticos e em movimento – para quebrarem os paradigmas da encenação clássica, apontando para uma liberdade diante da norma, mas ainda assim, como uma maneira de submissão desses corpos que existem na repetição, trancafiados num bis. Tais embaraços são reverberados na própria insurgência das mulheres na contestação à ordem política durante os anos 1960, mais especificamente entre 1966-68 e

que se deu pelo movimento estudantil. As mulheres que tentavam romper a submissão, o faziam ao entrar para essas organizações estudantis, todavia, isso não fora uma ação universal, uma vez que as mulheres eram entrecortadas pelas contradições da sociedade de classes.

O destaque ao movimento estudantil, no qual 10% dos 300 delegados estudantis eram mulheres, se reverbera na estudante, um atributo/função importante dentro da conjuntura histórica brasileira no período da ditadura. A estudante habita as mais diversas cenas ao longo do filme (inclusive e, principalmente, aquela que pretendeu discutir o próprio cinema brasileiro, considerada como uma pausa provocativa na narrativa fílmica). A estudante é responsável pela provocação dos lugares das mulheres na sociedade, como habitante de um país subdesenvolvido e quente, suas roupas reduzidas, deixam a mostra partes do corpo, que vai ser utilizado para negar o lugar tradicional atribuído à mulher.

Ao ocupar grande parte das cenas, a estudante está sempre intercalando entre o assento e a caminhada, provocando a construções de imagens que lhe permitem um movimento constante, ainda que menos deslumbrante quando comparada a da sequestradora. A estudante aparece bastante em bando, ordenando uma ideia de coletivo que vai se perdendo ao longo do filme: nas primeiras cenas, os planos mais abertos capazes de enquadrar ela em meio aos outros moradores daquele planeta – assim como os bastidores do próprio fazer fílmico – revelam uma personagem que sorri um sorriso tranquilo, até bastante inesperado dadas as conjunturas de seu planeta. Ao habitar tanto o lugar subdesenvolvido, quanto a discussão que se pretende como “um pequeno trailer do cinema de amanhã”, a estudante, como a única mulher em um grupo de homens, ainda que parcamente quantificada, é amplamente ressoada – seu corpo é coberto por películas de filme, carregando em si não só a matéria fundamental do cinema, mas toda as provas da *mise-en-scène* passíveis de execução, dentro e fora da história. A conversa em grupo que deseja “colocar no filme a impossibilidade do cineasta” parece às personagens femininas colocar no filme suas próprias possibilidades.

## Primeiras considerações

A análise proposta pretendeu revelar os cotejos possíveis entre a construção das personagens femininas e a história do movimento feminista brasileiro que se desenvolve em meio a luta de oposição ao golpe militar. Ao recordar depoimentos de ex-militantes sobre suas experiências, a aproximação com o fazer fílmico, proporciona um atravessamento desses corpos em suas conjunturas históricas. O jogo com a ficção científica, ainda que raro no cinema brasileiro, oferece perspectivas peculiares sobre nossa situação política, promovendo um panorama que, ao mesmo tempo em que levanta questões particulares para as mulheres nos anos 1970 – um feminismo velado que se descobre impotente se universal –, especula o advento de novos tempos – o tempo do corpo, como anunciado pela sequestradora. Ao me deter nos corpos femininos, a compreender sobre as suas mais variadas nuances na construção, é capaz de rejeitar, em alguns momentos, uma análise que refute essencialismos. Assim, a fragmentação estética e narrativa consegue dar pistas sobre um sujeito feminino

que, em suas representações fílmicas pode e deve prosseguir sendo atravessado e ressignificado como em uma caminhada incessante, muito próxima daquela a que dedica a nossa sequestradora em uma estrada empoeirada e calorenta, mas possível de ser percorrida.

## Referências

COSTA, Albertina de Oliveira (Org.). *Memórias das mulheres do exílio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GINWAY, M. Elizabeth. *Ficção Científica Brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*. Tradução de Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Cinema Marginal (1968-1973): A representação em seu limite*. São Paulo: Embrafilme/Ministério da Cultura, Editora Brasiliense, 1987.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo. *Tempo Social; Rev. Social. USP, São Paulo*, 2 (2), pp. 113-128, 1990. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84806/87515>. Acesso em 26 junho, 2021.

SARTI, Cinthia A. *Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro*. *Cadernos Pagu*, n. 16, 2001, pp. 31-48. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cpa/n16/n16a03.pdf>. Acesso em: 21 de mar. 2021.

\_\_\_\_\_. *O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória*. *Revista Estudos Feministas, Florianópolis*, 12 (2): 264, maio-agosto/2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/QVnKzsbHFngG9MbWCFPPCv/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 15 junho, 2021.

WILLAMS, Linda. *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. *Film Quarterly*, vol. 44, n. 4, 1991, pp.2-13. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1212758?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: 23 de mar. 2021.

# A morte branca do feiticeiro negro: a imagem-arquivo como re-existência<sup>121</sup>

*The white death of the black sorcerer: the image-archive as re-existence*

**Catarina Andrade**<sup>122</sup>

(Doutora – Universidade Federal de Pernambuco)

**Ricardo Lessa Filho**<sup>123</sup>

(Doutor – Universidade Federal de Minas Gerais)

**Resumo:** Neste artigo, buscamos investigar a imagem-arquivo no curta *A morte branca do feiticeiro negro* (Rodrigo Ribeiro, 2020), diante do gesto de Timóteo, escravo que se suicida e escreve uma carta, cujas palavras são trazidas no documentário fusionadas por imagens de arquivo da escravidão brasileira. Queremos entender o corpo posto diante da tela, frente ao corpóreo do arquivo de um homem negro que rompe o véu do esquecimento e traz à tona a história das “experiências silenciadas” e o desejo de “re-existência”.

**Palavras-chave:** Imagem-arquivo, re-existência, arquivo colonial, escravidão.

**Abstract:** In this article, we seek to investigate the image-archive in the short film *The white death of the black sorcerer* (Rodrigo Ribeiro, 2020), in the face of the gesture of Timóteo, a slave who commits suicide and writes a letter, whose words are brought in the documentary fused with archival footage of Brazilian slavery. We want to understand the body placed in front of the screen, in front of the body of the archive of a black man who breaks the veil of oblivion and brings to light the history of “silenced experiences” and the desire for “re-existence”.

**Keywords:** Image-archive, re-existence, colonial archive, slavery.

## Introdução: o arquivo e o seu repositório

Como se sustenta “a prova” quando a experiência fica fora do arquivo-repositório? Como escrever sobre a vida e a experiência de outros, em momentos críticos da história, sem infamar, sem julgar, e, ao mesmo tempo, expondo a densidade da experiência? Portanto, como proceder com documentos nos quais “falam os mortos”, tomando uma atitude crítica com a operação metonímica da investigação que faz do fragmento uma marca e do arquivo uma cena clínica de extração?

121 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CINEMAS PÓS-COLONIAIS E PERIFÉRICOS.

122 - Doutora em Comunicação/Cinema pela Universidade Federal de Pernambuco. Professora do Departamento de Letras/UFPE. Professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Comunicação PPGCOM/UFPE.

123 - Doutor em Comunicação/Cinema pela Universidade Federal de Pernambuco. Atualmente realiza estágio de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Todos os povos arquivam ou têm direito ao arquivo? O que ocorre quando certas experiências “não possuem o domínio da linguagem” das operações que registram, selam, guardam e conservam? Quais são os imaginários persistentes com os quais a história e as humanidades operaram e seguem operando para separar cultura e história, documento e relato? Até que ponto o arquivo, não como espaço físico, senão como noção, segue detendo uma posição de autoridade e autorização? O que, de fato, o arquivo autoriza?

Michel Foucault, por exemplo, pôde escrever a partir de um olhar imanente aos repositórios arquivísticos, propondo que o arquivo é, antes de tudo, *a lei do que pode ser dito*:

O arquivo é em primeiro lugar a lei do que pode ser dito, o sistema que governa as aparências dos enunciados como eventos únicos. Mas o arquivo é também o que determina que todas as coisas ditas não se acumulem em uma massa amorfa, sem que sejam inscritas em uma linearidade inquebrável, nem desapareçam à mercê do acaso de acidentes externos; mas elas são agrupadas em figuras distintas, colocadas juntas de acordo com múltiplas relações, mantidas ou atenuadas de acordo com regularidades específicas; [...] O arquivo não é o que salvaguarda, apesar da sua fuga imediata, o acontecimento do enunciado e conservação, para as memórias futuras, seu estado civil de evadido; é o que na própria raiz do enunciado-acontecimento, e no *corpo em que se dá*, define a partir do começo o sistema de sua enunciabilidade [...] longe de ser somente o que nos assegura existir em meio do discurso mantido, é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria (FOUCAULT, 1997, p. 219-220).

Já Carolyn Steedman, na estela de Jacques Derrida e o seu *Mal de arquivo* (2001), se debruça sobre essa *malaise* do arquivo que já se abateria no início do século XIX sobre Jules Michelet. Este ao ler a obra do filósofo napolitano Giambattista Vico, em 1824, anotou em seu diário que havia se intoxicado com seus princípios históricos (STEEDMAN, 2002, p. 69). Para Michelet, diz-nos Steedman, é no silêncio do arquivo onde se acredita que o passado vive, compreendendo que a tarefa de investigação nos arquivos consiste em dar vida aos mortos – algo que na década de 1970 já afirmava Michel de Certeau (1993) –, ressuscitá-los, portanto. Especialmente àquelas vidas cujas breves existências não estão “salvaguardadas” nos documentos oficiais do Estado, e onde somente o labor investigativo *dentro* desses documentos pretéritos pode encontrar um sentido para suas existências fugidias, e então pacificá-las (STEED, 2002, p. 71).

Nesse sentido, entre o *corpo que se dá* em Foucault e a busca para um dar um *sentido às existências fugidias* de Steed/Michelet, uma das nossas propostas é pensar a noção de “produção da evidência” como algo mais do que aquela extração dos “dados” que geralmente sustenta as pesquisas de arquivo. Mas ao nos depararmos com o gesto “extrativista” ante o arquivo – sobretudo aqui, o arquivo colonial – algo emerge violentamente: a possibilidade de que as vidas ali contidas, a partir da taticidade entre o presente (o nosso) e o passado (o arquivo), re-existam. Como Arlette Farge em um livro admirável escreveu: “fazer do desarranjo e das rupturas uma gramática que permita ler como experiências se forjaram, se negaram ou se desfizeram uma após a outra”. Ante essa possibilidade de imaginar a re-existência



que emerge à luz em *A morte branca do feiticeiro negro*, parece-nos basilar pensar duplamente estas noções: por um lado a de “produção de evidência” (ou seja, a materialidade que o arquivo nos condiciona a perceber) e por outro a “re-existência” (ou seja, a perenidade fundamental de sua sobrevivência).

Portanto, como as imagens de arquivo podem nos posicionar diante da morte, enunciada sem nomes, mas por meio das palavras que a atravessam, lacerando-a; *como se rompendo o silenciamento das vozes violentadas, escravizadas, não passíveis de luto?* Quais novos sentidos e re-existências dispõem ao olhar o palavrear negro de Timóteo, somado ao ressurgir à luz das imagens-arquivo, a partir da vida desfeita?

## **Escrever, inscrever-se e re-existir**

Desse modo, questionamos, ainda, como o cinema nos fornece objetos que nos colocam questões. O filme-carta, a carta de morte – escrita por um escravo que tentava, pela terceira vez, tirar sua própria vida – associada às imagens de arquivos de mulheres e homens negros, cujos rostos não tem nome – ao contrário do de Timóteo, um nome sem rosto – traz, e de que modo, a história das “expericências silenciadas” (Albán, 2017)? Diante de tantas indagações sobre a imagem: *A imagem pode matar?* (Mondzain, 2009), *Pode a imagem salvar?* (César, 2013), *O que as imagens querem?* (Mitchell, 2017), *O que as imagens realmente querem?* (Rancière, 2017), perguntamos: o que uma imagem mobiliza?

No filme de Ribeiro, o corpo do espectador, diante da imagem, está diante de um gesto, o gesto de Timóteo de escrever sua carta de suicídio, seu ato derradeiro, mas eternizado na palavra. Um ato também interminável – tão sem fim que 159 anos depois de escrito esse gesto epistolar chegou até nós, marcando, duplamente, um desejo de morte e um desejo de re-existência (Albán, 2013). Ribeiro mobiliza o espectador ao tornar visível a invisibilidade de Timóteo ao colocar as palavras de sua carta – tal qual foi escrita – fusionadas com as imagens de arquivo da escravidão brasileira. Mondzain explica que “é o que se tece invisivelmente entre os corpos que vêem e as imagens e as imagens vistas que constitui a trama de um sentido partilhado, de uma escolha sobre o destino das paixões que nos atravessam” (Mondzain; 2009, p.41).

Entendemos, que tanto no gesto de Timóteo quanto no de Rodrigo Ribeiro, se inscreve uma noção de re-existência tal como trazida por Adolfo Albán (2013), uma vez que tanto a carta quanto o documentário confrontam a realidade estabelecida do projeto hegemônico – e juntos abrem uma fresta para que “expericências silenciadas” (ALBÁN; 2017, p. 13) pelo sistema colonial possam ser recuperadas. São gestos que contribuem para o desprendimento das ficções naturalizadas e fazem revisitar a história considerando possibilidades outras de re-existir, “de ser, estar, pensar, saber, sentir, existir y vivir-con” (Walsh; 2013, p.19). Para Albán, o sujeito corpóreo é convertido em depositário dos sistemas de controle, produção, conhecimento, evangelização, e foi a partir de corpos explorados e degradados que a colonialidade construiu os seres à medida de suas necessidades (2017, p.14-15).

Observamos, no corpo de Timóteo, uma insurgência, uma desobediência ao sistema que o silencia enquanto escravizado, que lhe produz uma “não-existência” (Albán, 2017). Contudo, no ato da escrita da carta, Timóteo não apenas rompe com o silenciamento que lhe é imposto, mas se inscreve na própria história. Segundo Albán o não-ser é “el otro marginalizado y lanzado a los confines del sistema, marginal como sujeto pero central como cuerpo explotado en el sistema hegemónico de dominación/producción”, porém é esse não-ser que coloca o sistema em questão, “le devuelve la duda que este ha creado sobre si ao mostrarle que el sistema como totalidad no es absoluto de dominación” (Alban; 2017, p.15). O não ser é o figurante da história, pensado na esteira de Didi-Huberman quando escreve sobre os figurantes do cinema, “*não-atores* por excelência”, “um acessório de humanidade que serve de quadro à representação central dos heróis, verdadeiros atores da narrativa, os protagonistas” (2017, p.23). O não-ser é essencial ao sistema, mesmo que dispensável em sua individualidade. Do não-ser, assim como dos figurantes para Didi-Huberman, falamos sempre no plural. São os corpos que aparecem nas imagens de arquivo no filme de Ribeiro, os corpos negros que dão sustentação ao sistema de dominação colonial. Timóteo não tem corpo, ele não *figura*, por isso ele irrompe a história com a palavra, colocando o sistema em dúvida, e invoca uma outra história, a contrapelo, para citar Benjamin.

Albán elabora o conceito de re-existência como resposta à produção de não-existência que é a base da dominação colonial. Para o intelectual e artista colombiano, “quizá lo más poderoso de la colonialidad del ser además del horror de la guerra, es la capacidad que el poder y la dominación hacen del sujeto colonizado en su proceso de autonegación” (2017, p.16). O suicídio de Timóteo perpassa pela violência da auto-negação e a carta constitui sua redenção; “Perdão”, começa Timóteo sua carta. Timóteo pede perdão por sua auto-libertação, à revelia do sistema? De que modo sua resistência e desobediência se constitui em re-existência? Dentro do pensamento decolonial, o conceito de re-existência diz respeito a formas de re-elaborar a vida auto-reconhecendo-se como sujeito da história (Albán, 2017; p.19).

La praxis de re-existencia consiste en enfrentar todas las formas de dominación, explotación y discriminación, mediante acciones que conlleven a construir consciencia de ser, de sentir de hacer, de pensar desde un lugar concreto de enunciación de la vida, son acciones que conducen a decolonizar al ser. (Albán; 2017, p.21)

O gesto radical de re-existir, de encerrar a própria existência e registrar em palavras, deixando o vestígio-carta (em que Timóteo sobrevive também na singularidade da sua caligrafia) re-posiciona não apenas o próprio Timóteo na história colonial mas, ainda, todos os corpos que aparecem no filme, todos os “Timóteos” cujas histórias individuais e coletivas se mesclam. A carta que sobrevive ao tempo e que resiste ao silenciamento definitivo, opera como uma fresta através da qual a história de uma vida silenciada possa, algum dia, de algum modo, ser trazida à luz.

Os vestígios presentes no filme de Ribeiro – a palavra e as imagens justapostas – acionam o que Mondzain vai chamar de imagem encarnada (Mondzain; 2009, p.26), na qual constituem-se três instâncias: o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação. Para a filósofa, essa imagem que encarna é “a única imagem que possui a força de transformar a violência em liberdade crítica” (Mondzain; 2009, p.26). Essa imagem se distingue da imagem incorporada, que gera “efeitos fusionais e confusionais” (2009, p.42), que posiciona o espectador como parte da imagem e não o possibilita, como propõe Deleuze (2004) pensar *com* a imagem. Ao contrário, a imagem encarnada mobiliza o espectador ao estabelecer numa distância que o permite construir sentido; “a boa distância ou o lugar do espectador é uma questão política” (Mondzain; 2009, p.43). Desse modo, o filme aciona um espectro de visibilidade/invisibilidade que nos dá margem ao questionamento. Um questionamento essencialmente decolonial já que, em certa medida, o filme se desprende da narrativa naturalizada pelo pensamento colonial, trazendo não apenas uma história que se realiza nas bordas, mas também colocando a experiência individual de Timóteo dentro de uma perspectiva coletiva da história da escravidão no Brasil.

A invisibilidade de Timóteo no filme, se faz visível a partir da operação fílmica de Ribeiro. “A imagem não é um signo entre outros; ela tem um poder específico, o de fazer ver, de pôr em cena formas, espaços e corpos que oferece ao olhar” (Mondzain; 2009, p.25), mas ela dá a ver sobretudo na relação entre o campo e o extra-campo, tornando visível à imagem o que nela está invisível. Por isso, *A morte branca do feiticeiro negro* não se resume à carta de Timóteo com imagens justapostas. Como “quase-corpos que são as imagens” (Rancière, p.201), elas se relacionam com o espectador mobilizando afetos corpóreos, colocando em correspondência o corpo (ausente) de Timóteo e o corpo do espectador (também ausente na cena fílmica). Esses corpos ausentes se presentificam na relação do olhar. O filme parece restituir-nos uma imagem não como lugar-comum, mas como “*lugar do comum*” (Didi-Huberman; 2017, p. 223). Essa imagem do comum é epistemicamente desobediente face às narrativas instituídas e, por isso, entendemos que ela tem uma potência decolonial. O pensamento decolonial imagina um mundo no qual muitos mundos (e suas histórias e memórias) podem co-existir, ele se fundamenta numa narrativa que seja “pluri-versal” (Mignolo, 2008). Nesse sentido, é imperativo repensar a história, re-contá-la a partir das memórias e experiências que ficaram às margens – “al margen no quiere decir afuera, sino en los bordes” (Mignolo In. Albán; 2017, p.8) – da história fundamentada a partir do olhar do dominador.

## Conclusão

Walter Benjamin (2000, p. 426), em um texto crucial de 1940 (portanto, contemporâneo das imagens que vemos no documentário), escreveu: “É mais difícil honrar a memória dos sem nome (*das Gedächtnis der Namenlosen*) do que das pessoas reconhecidas. A verdadeira construção histórica está destinada à memória dos que não têm nome”. Isto significa que uma história deveria construir-se para “honrar a memória dos sem nome”, ainda se o nome de cada um deles segue estando ausente de nossa memória. De tal modo, Timóteo, negro, escravizado, cujo nome, hoje, realçado por um filme documental, faz crepitar tanto

quanto seu epíteto sua grafia, seu gesto fundamental e derradeiro de *liberdade*, para que nisso o homem então outrora “sem nome” (sem memória, sem reconhecimento, sem luto) finalmente reencontre no tempo imensurável de sua dignidade – e de sua re-existência –, um descanso para o seu sofrimento.

## Referências

ALBÁN, Adolfo. Pedagogías de la re-existencia, artistas indígenas y afrocolombianos. In: WALSH, Catherine. *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo 1. Quito: Abya Yala, 2013.

BENJAMIN, Walter. Sur le concept d'histoire [1940]. In *Œuvres*, III, Paris: Gallimard, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DE CERTEAU, Michel. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1993.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1997.

HARTMAN, Saidiya. *Lose your mother*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2007.

MBEMBE, Achille. El poder del archivo y sus límites. In: *Orbis Tertius*, v. 25, nº 31, pp. 1-7, 2020.

STEED, Carolyn. *Dust. The archive and cultural history*. New Jersey: Rutgers University Press, 2002.

WALSH, Catherine. *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo 1. Quito: Abya Yala, 2013.

# Sois belle et tais-toi: Manifesto da atuação feminina autoral<sup>124</sup>

Sois belle et tais-toi: Manifesto of  
women acting as authors.

Catarina de Almeida<sup>125</sup>  
(Mestre – UFF)

**Resumo:** Em 1981, Delphine Seyrig, filma 23 atrizes em sua maioria europeia e americana, com o intuito de debater as relações que uma atriz pode ter com a obra a ser trabalhada, documentando suas falas e apresentando mulheres insatisfeitas com seus trabalhos, dando espaço para que as atrizes falassem sobre como gostariam de ter performado. Focaremos em algumas inquietações das atrizes filmadas, a fim de dar voz a essas mulheres que, não puderam exercer suas performances de maneira autônoma.

**Palavras-chave:** Sois belle et tais-toi, documentário, francês, atriz-autora, star system.

**Abstract:** In 1981, Delphine Seyrig filmed 23 actresses, most of them European and American, with the intention to debater the relations that an actress can have with the film to be worked on, documenting their speeches and introducing women who were dissatisfied with their work, giving space for the actresses to talk about how they would like to have performed. We will focus on some of the concerns of the actresses filmed, in a way to give voice to these women who could not perform autonomously.

**Keywords:** Sois belle et tais-toi, documentary, french, actress-author, star system.

“Marlene Dietrich não é uma atriz, como Sarah Bernhard; é um mito, como Frinéia” (MORIN, 1972, p. 26). A frase é de Malraux, o grifo é de Morin, que nela se ampara para pensar a correlação das estrelas de cinema com os deuses e deusas, com os mitos. O desabafo de Jane Fonda sobre sua primeira experiência em uma prova de maquiagem é um indício deste pensamento da indústria, afinal “a beleza é uma das fontes do ‘estrelato’. O *star system* não se contenta em fazer a arqueologia das belezas naturais” (MORIN, 1972, p. 27). Diz a atriz:

Eu estava na Warner Bros. Para fazer a prova de maquiagem. Foi minha primeira vez diante das câmeras. Eles te colocam... numa cadeira que parece a dessas de dentista, com muita luz na sua cara e todos os homens, como cirurgiões ao seu redor... Chefes do departamento de maquiagem do maior estúdio de Hollywood. Homens conhecidos, que *criaram* estrelas como Garbo, Lombard, etc. Eles trabalharam no meu rosto, e não sabia quem eu era. Eu parecia ter

124 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Cinemas mundiais entre mulheres: feminismos contemporâneos em perspectiva.

125 - Mestre em Cinema e Audiovisual pela UFF-PPGCine. Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estácio de Sá (UNESA). Pesquisa a atuação feminina, o conceito de atriz-autora. Dedicou o tema em sua dissertação trazendo atrizes do Cinema Novo e Hollywood. Também é cineasta e produtora. Sendo seu último filme “Maria Adelaide”

saído de uma linha de produção, com grandes sobrancelhas, lábios marcados assim e enormes. (FONDA, Jane. *Sois Belle et tais-to*, 1981, grifo nosso).

É inegável perceber o incômodo, mesmo que apenas em palavras, e a sensação de vulnerabilidade de Fonda, ao ser submetida aos meios de prova de maquiagem da época. Chamo atenção para o verbo “criar”, dedicado às estrelas como Garbo e Lombard, para apropriar outro momento, em que Morin, ao pensar o desafio imposto pela indústria americana de cinema em criar estrelas para além do que já existia de natural entre elas, se dedica a apresentar tópicos que foram se modificando com o decorrer dos avanços tecnológicos e industriais. Entre eles, estavam as medidas estéticas cirúrgicas, das quais se “criou ou renovou” e que “quando necessário da cirurgia que aperfeiçoa, conserva e mesmo fabrica a beleza” (MORIN, 1989, p. 28).

Quando Fonda afirma que precisaria pintar seu cabelo de loiro “porque tinha que ser assim”, é perspicaz a leitura feita por bell hooks, em 1992, sobre o olhar opositor. Antes de adentrar no que seria esse olhar, hooks questiona a pureza racial da época e cita Burchill, tida por ela como uma das poucas críticas de cinema brancas a se importar com questões de raça e gênero no cinema. Burchill é citada por hooks quando esta questiona: “o que se pode dizer da pureza racial se as melhores loiras eram todas morenas (Harlow, Monroe, Bardot)? Acho que isso significa que não somos tão brancos quanto pensamos” (hooks, 2019, p. 222, grifo da autora). Hooks segue indicando que a frase deveria, de fato, ser “não somos tão brancos quanto queremos ser” (hooks, 2019, p. 222). A noção de hooks é ainda mais precisa quanto a esta dominação industrial pela transformação na mulher “ultrabrancas” (2019), visto que procede de uma crítica que, com a vivência de mulher negra, entendeu a potência do olhar opositor, afinal, como visto anteriormente, quase todo papel negro da época era estereotipado. Para além da imposição do tom de cor do cabelo das atrizes, Fonda comenta os pedidos de processos estéticos cirúrgicos, todos com o persuasivo intuito de: primeiro modular a mulher de acordo com uma estrutura criada por homens e suas fantasias; segundo, de seguir a lógica de uma beleza criada para atingir o inalcançável, em relação estrela/público. Assim como na mitologia, tais elementos serviam para aproximar – na sala escura – e distanciar – na esfera do sistema –, criando assim aberturas midiáticas, publicitárias e capitalistas, todas envoltas da imagem endeusada das criaturas criadas por Hollywood a serviço do cinema.

Fonda, ao perceber sua ambivalência como estrela e atriz, lembra-nos do que Morin analisa no capítulo *A estrela e nós*, ainda em *As Estrelas* (1989), sobre “as condições psicológicas, sociológicas e econômicas do *star system*” (MORIN, 1989, p. 96). Logo, o autor define que:

A estrela-objeto (mercadoria) e a estrela-deusa (mito) só foram possíveis porque as técnicas do cinema promovem e exaltam um sistema de participações que afeta o ator simultaneamente na sua representação e na sua personagem. Certamente a estrela era e é apenas uma das possibilidades do cinema. Ela não estava necessa-

riamente inscrita, já o dissemos, na natureza do meio da expressão cinematográfica, mas foi este que a tornou possível (MORIN, 1989, p. 96).

## Atrizes reais para situações não reais: suas personalidades

De início, Seyrig já demonstra querer documentar as insatisfações das atrizes, ao ouvir delas que não tiveram abertura para criar suas personagens. O excesso de automatismo desempenhado pelos diretores e produtores nos filmes que trabalharam, as impossibilitou de cooperar de forma criativa, para além dos comandos de um roteiro ou decupagem. Neste ponto, as atrizes se percebem como não capazes de engrandecer obras e diversificar olhares, por conta do modo de operação da indústria e sua hierarquia. Barbara Steele, comenta que em seus papéis, ela não estava presente, reforçando a ideia de marionete, analisada já por James Naremore em *Acting in the Cinema* (1988). Steele atuou em diversos filmes de horror entre os anos 1950 e 1960, para ela, esse estigma a fez se sentir “explorada e reduzida” por ter se tornado um símbolo do cinema de gênero de horror. A partir desse relato, Seyrig intensifica a sua busca em apresentar as reais insatisfações das atrizes, em considerar que não tiveram abertura para criar suas personagens. O excesso de automatismo, desempenhado pelos diretores e produtores nos filmes que trabalharam, as impossibilitou de cooperar, também, de forma criativa, para além dos comandos de um roteiro ou decupagem. Neste ponto, as atrizes se percebem como não capazes de engrandecer obras e diversificar olhares, por conta do modo de operação da indústria e sua hierarquia. Steele comenta que, em seus papéis, ela não estava presente, reforçando a ideia da atriz marionete, apresentada por Morin anteriormente. Viva, ao pensar na sua potência de performance, argumenta que nunca representou papéis que correspondem à sua “personalidade íntima”, afirmando que sua essência não foi mostrada nos filmes em que trabalhou. A diretora questiona Viva e pergunta o motivo pelo qual a atriz não sente sua essência mostrada no cinema, a atriz afirma que: “por causa dos diretores, acho, eles não fazem a mínima ideia. Os diretores não têm ideia do que é minha essência de verdade, eles não sabem, mas nós podemos sentir. De maneira subconsciente, podemos sentir” (VIVA 1981).

Após o relato de Viva, temos a fala de Rita Renoir, atriz que começou trabalhando como bailarina aos 15 anos, sendo até *vedette* do *cabaret Crazy Horse Saloon*. A atriz pouco fala de suas produções, mas deixa uma questão que reverbera para além do documentário, causando impacto para se refletir neste *modus operandi* que é usado até hoje, e que causam traumas a atrizes. Renoir questiona: “Posso dizer que minha carreira se desenvolve para servir os diretores – que, aliás, não que me querem. Por exemplo, me pergunto se sou mesmo uma atriz. Como ser vista como “alguém”, se tudo o que faço é tirar a roupa?” (RENOIR, 1988). Quando Renoir questiona se ela é mesmo atriz, remete-nos às milhares de cenas ditas como clássicas do cinema em que para ganhar alguma atenção, seja do público ou para satisfazer as fantasias do diretor e da indústria, mulheres tiravam suas roupas, simplesmente por ser esta a imposição que a indústria do cinema criou para se continuar no jogo.

## Eles não gostam de mulheres

Acho que eles não gostam das mulheres. É um dos motivos pelos quais, quando eles imaginam uma mulher num filme, eles veem uma jovem inofensiva, uma mulher boboca ou um objeto sexual. Alguém que gosta de mulher não a limita a esses papéis. (Rose de Gregório em *Sois Belle et tais to*, Delphine Seyrig, 1981).

Rose Gregório, citada acima, inicia seu discurso não só questionando a falta de bons papéis, mas também duvidando do valor que a atriz tem para seus diretores. Em seguida, em tom melancólico, Maria Schneider, que anteriormente questionava o motivo pelo qual sempre contracena com homens mais velhos, agora traz como indagação a multipresença masculina na indústria, se expressando da seguinte forma: “Os produtores são homens, os técnicos são homens, a maioria dos diretores são homens. A imprensa...é dividida, mas quem manda são homens. As agências, homens. E acho que os temas tratados são para os homens” (SCHNEIDER, 1988).

Ainda sobre a dominação masculina, o documentário traz algumas atrizes na faixa dos cinquenta anos, que reclamam por não conseguirem mais papéis para além da mulher do lar ou da dona de casa infeliz e solteira, enquanto atores homens com já seus sessenta anos continuam fazendo filmes sobre histórias românticas em que, na maioria das vezes, a heroína será uma jovem inofensiva. Telias Salvi comenta que para as que têm mais de 35 anos, os papéis já começam a ficar escassos, caindo em uma categoria de papéis pequenos, reforçando a ideia de que não há papéis para mulheres, a não ser os da “mocinha, da fantasia masculina”. Salvi, ao fazer a relação entre papéis de homens mais velhos em tramas românticas e mulheres entre cinquenta a sessenta anos, conclui que:

Afinal, o cinema não passa de uma grande fantasia masculina. Faz sentido que eles continuem. Da mesma forma, uma mulher de 50, 60 anos não tem lugar na fantasia deles, então ela é eliminada. É feito por homens para os homens. Ou seja, esqueça... (SALVI, 1988)

## “Brodagem” entre homens, rivalidade entre mulheres

Em *Prazer Visual e Cinema Narrativo* de Laura Mulvey, ao pensar a mulher como imagem e o homem como o dono do olhar, a teórica cita Budd Boetticher – diretor de *westerns* – para exemplificar o lugar da mulher em uma narrativa cinematográfica:

O que importa é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela que, ou melhor, é o amor ou o medo que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância (MULVEY, 1983, p. 444).

Partindo deste comentário, a autora vai citar a importância dos *buddy movies*<sup>126</sup> como uma tendência do cinema para eliminar totalmente a necessidade de construir uma narrativa para a mulher para além do homem (MULVEY, 1983). Delphine lança um grande impas-

126 - Em português seria cinema de “brodagem” aquele em que os personagens masculinos têm um grande vínculo de amizade e se ajudam, enquanto, na maioria dos casos, a personagem feminina existe apenas para satisfazer sexualmente os heróis.



se quando observa o cinema feito por americanos, em que a trama central era composta por dois grandes astros brancos da indústria, e, como o pano de fundo e a tensão sexual, colocava uma personagem feminina para seguir o protocolo de que o homem do cinema americano é heterossexual. Observando filmes como *Fat City* (John Huston, 1972), *American Graffiti* (George Lucas, 1973) e *The Man Who Fell the Earth* (Nicolas Roeg, 1976), percebe-se a necessidade das personagens femininas para o impacto sexual, mas nunca uma relação de amizade ou companheirismo é associada entre as mulheres presentes nos filmes, enquanto os personagens homens transitam entre si e se ajudam. Candy Clark, que participou de todos estes longas citados, expande, ao decorrer das perguntas feitas por Seyrig, sua percepção de que mesmo contracenando com os homens dos filmes, ela não fazia parte do nicho entre eles. Ao ser questionada pela diretora sobre as relações entre os personagens, Clark afirma que os homens sempre contracenavam entre si e se ajudavam, enquanto as mulheres não contracenavam entre si, e pior, na maioria dos roteiros, elas eram colocadas para disputar entre si o amor por algum homem, ocasionando sempre em rivalidade entre si.

Filmes como o analisado, contribuem imensamente para os estudos de atuação feminina e autoria, o conceito atoral tem aos poucos se demonstrado extremamente importante em ser pesquisado, pois é do ator cria que uma boa parte da memória afetiva que memorizamos em um filme. Mas para além da autoria, é necessário mais ainda, buscar e catalogar falas de atrizes que viveram em uma época em que se colocar como uma profissional que pensa e tem ideias construtivas para uma obra e sua personagem, eram impossíveis de serem ouvidas.

Dedico esta pesquisa à todas as atrizes que passaram em algum momento de sua carreira por essas barreiras, e que infelizmente não conseguiram demonstrar sua real capacidade em atuar.

## Referências

- ALMEIDA, Catarina. Atuação feminina, sexismo e racismo: de Hollywood ao Cinema Novo. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. 2020
- DESPENTES, Virginie. Teoria King Kong. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- GUIMARÃES, Pedro. O ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atorais. Revista Aniki, vol.6, 2019.
- HASKELL, Molly. Films for Women. London: BFI. 1989, p.131.
- KAPLAN, Ann. A mulher e o cinema: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Artemídia; Rocco, 1995.
- MORIN, Edgar. As estrelas: mito e sedução no cinema. José Olympio, 1989.
- MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. Original Published – Screen, v.16, n.3, p. 6-27, Autumn, 1975.
- NAREMORE, James. Acting in the Cinema. Univercity of California Press, 1988.
- PERKINS, Tessa. The Politics of ‘Jane Fonda’. In: Stardom. Routledge, 2003. p. 258-271.
- SOUSA, BRANDÃO in HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs). Feminino e



plural: mulheres no cinema brasileiro. Campinas, SP: Papirus, 2017.

# Gender/Genre. Imagens da homossexualidade no cinema argentino e brasileiro (1950-1970). Patologização, universos criminais e contra-discursos<sup>127</sup>

Gender/Genre. Images of homosexuality in Argentinian and Brazilian cinema (1950-1970). Pathologization, criminal universes and counter-discourses

Cecilia Nuria Gil Mariño<sup>128</sup>

(Dra.–CONICET/UdeSA-AvH/PBI, Universität zu Köln)

**Resumo:** Se propone analizar las figuras de la homosexualidad masculina y femenina (1950-1970) en relación a los rasgos de géneros cinematográficos como el policial, suspense y variantes híbridas del cine argentino y brasileño. En clave comparativa, el trabajo indaga sobre las configuraciones de la alteridad de la disidencia sexual en el cine de género en ambas cinematografías, y explora la potencialidad política de estos filmes y las posibilidades de lecturas a contrapelo de los discursos hegemónicos.

**Palavras-chave:** Géneros cinematográficos, sexualidad, lesbianismo, trabajo sexual, violencia sexual.

**Abstract:** The aim is to analyze the figures of male and female homosexuality (1950-1970) in relation to the features of film genres such as detective, suspense and hybrid variants of Argentine and Brazilian cinema. In comparative key, the work investigates the configurations of the alterity of sexual dissidence in the cinema of gender in both cinematographies, and explores the political potentiality of these films and the possibilities of readings against the hegemonic discourses.

**Keywords:** Genres, sexuality, lesbianism, sexual work, sexual violence.

Este trabajo es parte de una investigación en proceso más amplia sobre las imágenes de la normativización de la sexualidad y de la violencia sexual en el cine de género en Brasil entre las décadas de 1950 y 1970, desde una perspectiva que busca articular los estudios de

127 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: ST AUDIOVISUAL E AMÉRICA LATINA: ESTUDOS ESTÉTICO-HISTORIOGRÁFICOS COMPARADOS – ABORDAGENS DE GÊNERO NOS CINEMAS DA AMÉRICA LATINA.

128 - Cecilia Nuria Gil Mariño es doctora en Historia y Magíster en Teatro y Cine Argentino y Latinoamericano por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como investigadora y profesora en Argentina y Alemania. Ha sido becaria postdoctoral de la Fundación Alexander von Humboldt en la Universidad de Köln y fue seleccionada como investigadora asistente en CONICET. Sus investigaciones se centran en la historia de las conexiones entre el cine argentino y cine argentino y brasileño; cuestiones de género y violencia en el cine brasileño; y el comportamiento de las audiencias durante el periodo clásico.

los géneros cinematográficos con los de la sexualidad, las masculinidades y las relaciones entre los géneros para poder pensar las relaciones de poder entre los cuerpos en estas producciones. Este estudio propone pensar cómo se forjaron y circularon en la época imágenes de la violencia en la cultura de masas desde la dimensión de la sexualidad y los géneros.

Es por ello que el interés reside principalmente en géneros como el policial, suspense, drama de tribunal, terror y sus variantes híbridas. Éstos son espacios privilegiados para pensar los temores, represiones y ansiedades de cada época y contexto socio-cultural. Se parte de la idea que los géneros cinematográficos tienen el potencial de forjar un espacio discursivo que permite transgresiones sociales y sexuales al mismo tiempo que por sus propias reglas las contiene. Al analizar los textos fílmicos y sus paratextos críticos en diálogo con una mirada sobre los contextos históricos y legales de producción, se observa que las representaciones de la disidencia sexual en este tipo de películas fueron configuradas como alteridades amenazantes, estereotipos negativos en tono bufonesco, víctimas de rechazo y marginalidad del sistema con destinos trágicos, así como también figuras que posibilitaron otro tipo de identificaciones y lecturas a contrapelo de los discursos hegemónicos normativos de la sexualidad y los roles de género.

En esta dirección, Denilson Lopes (2004) plantea que el estereotipo tiene el mérito de iniciar un diálogo que puede disolver al propio estereotipo a través de la dinámica del conflicto social. Jack Halberstam (2008) también señala que aun cuando las imágenes de las masculinidades femeninas hayan sido negativas, ellas existieron en la historia del cine e hicieron posible otro tipo de representaciones. De esta manera, el presente estudio explora la potencialidad política de filmes que no tuvieron tal centralidad en la época, ni sus directores tales ambiciones en las discusiones artístico-políticas de aquellos años.

Asimismo, la clave comparativa con la filmografía argentina permite analizar la dimensión de los procesos regionales, más allá de las coyunturas político-sociales y los contextos de producción; de qué manera las versiones domésticas de los géneros cinematográficos releían y reconfiguraban las imágenes de los cines estadounidense y europeos, así como también los procesos de luchas locales en las sociedades donde estas imágenes se producían y circulaban estaban en continuo tráfico regional.

La pregunta sobre las imágenes de la violencia social y sexual implica pensar en el moldeamiento y normativización de la sexualidad y la violencia en sí. ¿Qué tipos de violencia eran condenadas y cuáles no -o bien celebradas- dentro de la estructura de la matriz patriarcal? ¿Qué tipo de políticas de la virilidad forjaron esas películas y qué carácter performático pudieron haber tenido en una “pedagogía del mirar”, en los términos de Beatriz Jaguaribe (2010)? Se propone que estos filmes pueden constituirse en vías de entrada para pensar experiencias comunes de la violencia a partir de las imágenes en movimiento.

Es por ello que la perspectiva de las masculinidades se vuelve una vía fértil de análisis. El trabajo pionero de R. W. Connell (1997), y posteriores revisiones junto a J. W. Messerschmidt (2013), entre otros, plantean que las masculinidades son configuraciones de prácticas que ocurren en una acción social en relación a la estructura de las relaciones de género. Así,

se propone un abordaje relacional e interseccional del género que abandona todo esencialismo y que trazan jerarquías entre las diferentes masculinidades, normativizan roles de género y comportamientos sexuales.

En su ensayo “Thinking Sex”, Gayle Rubin (1984) remarca que las sociedades occidentales modernas valoran los actos sexuales según un sistema jerárquico de valor sexual, estratificadas por el funcionamiento de una jerarquía ideológica y social. Así, en la persecución y discriminación, el discurso médico de la patologización de la homosexualidad cumplió un rol sumamente importante desde las primeras décadas del siglo XX. No obstante, es importante remarcar que ésta no fue homogénea, ni alcanzó a todos los sujetos de igual manera. El género, la raza, la clase y la generación son marcadores importantes de la diferencia para entender esas especificidades. En 1973, la homosexualidad sale de la lista de las enfermedades psiquiátricas en los Estados Unidos, sin embargo, para el caso de Brasil, investigaciones recientes que han analizado los periódicos del “Boletim de Psicologia” y la “Revista Brasileira de Psicanálise” de las décadas de 1970 y 1980, evidencias de forma clara la patologización de lxs homosexuales, así como también las propuestas del uso de tests psicológicos para la detección y de psicoterapias para su tratamiento (EDDINE, 2018).

Por su parte, a partir de los años sesenta y setenta, a pesar de los contextos políticos autoritarios en ambos países, comenzaron a configurarse los primeros grupos en afirmar una propuesta de politización de la cuestión de la homosexualidad. En Brasil, en 1978 apareció “Somos” en São Paulo con su periódico *Lampião da Esquina* y el Grupo Lésbico-Feminista en 1981, mientras que en Argentina en 1967 surge la revista “Nuestro Mundo”, primer grupo de activismo político homosexual latinoamericano que se nucleara en 1971 junto con otros grupos de intelectuales y activistas en el Frente de Liberación Homosexual (FLH). Entre las principales demandas traídas por estos movimientos se hallan la lucha contra la violencia y la discriminación hacia las personas homosexuales, por el tratamiento digno en los medios de comunicación y, contra la patologización.

Este primer momento de organización dialogó con la aparición de imágenes mas complejas de la comunidad LGBTQI en el cine de ambos países, no solo por parte de cineastas comprometidxs con discusiones político-sociales, sino también con aquellxs por fuera de las mismas. Se hallaban en los umbrales de lo enunciable, eran incluidas indirectamente como performatividades y visibilidades densamente opacas a condición de no ser nombradas: introducen así un cierto espacio de lo innombrable y de lo impensable que siguiendo a Butler (1991) podríamos asociar a lo abyecto, y que puede leerse como la irrupción, en el interior de estos relatos, de (a)sujetos inviados, es decir, verdaderos abyectos si leemos estos modos de visibilidad y representación indirecta siguiendo las ideas de Butler sobre el lesbianismo (OLIVERA, 2012, p. 103).

Por una cuestión de extensión, así como también de visibilidad dentro de los estudios sobre la temática, me enfocaré sobre algunas imágenes de los vínculos lésbicos, de las lesbianas y sujetos *queer*, retomando el concepto de masculinidades femeninas de Halberstam (2008), en tres filmes del período bien diferentes en ambos países.

Uno de ellos es *As filhas do fogo* de Walter Hugo Khouri del año 1978. Si bien este cineasta ya había indagado sobre las relaciones lésbicas en otros filmes, en el caso de esta película el énfasis sobre la condena social del lesbianismo es mayor. El lesbianismo aparece casi como una cuestión hereditaria en el paralelo entre las dos jóvenes y la madre de una de ellas y su amante; como vínculo que la sociedad condena y debe ser escondido. El filme se trata de una trama gótica que comienza con la visita de Ana a su novia Diana en un caserón localizado en Gramado. Diana está allí con Mariana, una empleada desde su infancia, y otros dos empleados. Las dos conversan sobre Silvia, la madre de Diana que falleció algunos años. En un momento aparece un hombre extraño pidiendo comida que luego volverá y será echado por Diana. A la mañana siguiente será encontrado muerto. Comienzan a suceder toda una serie de acontecimientos paranormales al encontrar a Dagmar, una amiga de Silvia que era también su amante. Les cuenta a las jóvenes que graba voces de personas que ya han muerto. Luego las invita a una fiesta tradicional que luego descubrirán que hace muchos años que no se realiza y que uno de los personajes ya está muerto. Ana comienza a escuchar también la voz de Silvia, la madre de su novia y la reconoce en las cintas de cassette de Dagmar. La única que sobrevive es Mariana.

El gótico femenino le permite a Khouri dar cuenta de la opresión de género, clase y raza para provocar ambigüedades y transgresiones. Las diferencias de género son invertidas, ya que la presencia masculina es reducida. No obstante, las imágenes de estas mujeres corresponden con patrones de belleza patriarcales y socialmente jerárquicos. Se trata de lesbianas de clase media/alta, mujeres blancas que, más allá de la opresión de género, exponen sexualidades más libres y relaciones de poder a su favor.

Esto mismo puede encontrarse en otro filme anterior del mismo cineasta como *O Palácio dos Anjos* del año 1970. Se trata de un drama de producción franco-brasileña. Tres amigas -Bárbara, Ana Lúcia y Mariazinha-, cansadas de su trabajo en una compañía de contabilidad e inversiones, deciden crear un motel de lujo en su departamento. Bárbara es quien trae la idea al grupo luego de haber sido acosada sexualmente por su jefe y haberse encontrado con una mujer en la calle que se lo propone. Tras ser despedida por la negativa a tener sexo con su jefe, decide convencer a sus amigas, ya que en un año podrán ganar lo que necesitan para continuar con sus sueños. El negocio comienza a prosperar, pero las relaciones entre ellas se deterioran y Mariazinha ya no resiste psicológicamente el trabajo. Finalmente, terminan separándose y Bárbara en paralelo comienza un vínculo con la esposa de uno de sus clientes.

La elección de las actrices para estos papeles corresponde a los parámetros de belleza hegemónica de la época. Si bien la relación lésbica está explícita pero no mostrada, ya que hay tanto una elipsis en el acto sexual como en el contacto físico erótico entre ambas, la sociabilidad de las tres amigas es representada de manera sensual. La performance de género aparece en dos oportunidades, como performance en sí, en la cual Bárbara se viste de hombre para tomar a una de sus amigas prostituta. Bárbara es quien maneja las ganancias

del burdel y quien toma las decisiones principales. En este sentido, podría decirse que este personaje adquiere los rasgos masculinos patriarcales, y es por ello quien viste de hombre en la representación.

El segundo momento está dado por la relación afectiva/monetaria con la esposa de su cliente. En este vínculo, Bárbara se coloca como receptora de obsequios, dinero, objeto de deseo y celos, al punto que sufrirá violencia física por parte de su compañera.

Asimismo, las tensiones de género y las representaciones de la sexualidad femenina se ven atravesadas por la cuestión del trabajo sexual. El filme propone las tensiones entre el empoderamiento femenino en el derecho al cuerpo, el derecho a establecer las propias reglas, al mismo tiempo que cuestiona la objetivación y la mercantilización del mismo, a nivel de su argumento. En el plano formal, los *c/ose* de las miradas de las protagonistas, sobre todo en el caso de Bárbara, por un lado, enfatizan el empoderamiento y el deseo femenino, aunque por el otro, las miradas durante el sexo con clientes presentan cierto padecimiento. A su vez, los encuadres resaltan los cuerpos femeninos como objetos de deseo desde una mirada masculina y heterosexual. Sobre el trabajo sexual, Rubin (1984) plantea que parte de la ideología moderna del sexo presenta que la lujuria corresponde al ámbito de los hombres, mientras que la pureza al de las mujeres. Así, "(...) In the sex industry, women have been excluded from most production and consumption, and allowed to participate primarily as workers". (RUBIN, 2006, p. 170).

A diferencia del filme anterior, la condena social es cuestionada, y se trata de un filme más ambiguo y contradictorio en la representación de la sexualidad femenina, de su deseo y de la violencia.

Por ultimo, quiero señalar algunos aspectos de otro filme argentino, *La Raulito* de Lautaro Múrua del año 1975, basada en la historia de una persona real, fanática del club de fútbol Boca Juniors. La Raulito es una figura *queer*. No quiere ser hombre, pero no quiere ser mujer. Lucas Martinelli (2016) argumenta que la ley no sabe ni siquiera determinar a qué frontera externa ese cuerpo debe ser descartado y que justamente allí reside su potencial subversivo; en su clasificación imposible. Los espacios de la Raulito son la cárcel, el hospital psiquiátrico y la calle. Se trata de una película más compleja y sensible que crítica la violencia de las instituciones y la hipocresía social.

Así, los tres filmes abordan la sexualidad femenina a través de identidades lésbicas y *queer*, y el trabajo sexual, de modos formales sumamente diferente, dialogando con las transformaciones sociales, culturales y sexuales del período en tiempos políticos signados en su mayor parte por la represión política y la persecución y represión a las disidencias sexuales.

## Referências

BUTLER, J. "Imitation and Gender Insubordination". En FUSS, D. (Ed.) *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. Londres: Routledge, 1991.

CONNELL, R. W. "La organización social de la masculinidad". En VALDES, T. y OLAVARRÍA, J. (Eds.), *Masculinidad/es: poder y crisis*. ISIS-FLACSO: Ediciones de las Mujeres, n. 24, 31-48, 1997.

CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, J. "Masculinidade hegemônica: repensando o conceito". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n 1, 241-281, 2013.

EDDINE, E. *A psicologia, a educação e as homossexualidades: o normal e o patológico nas produções discursivas das revistas Boletim de Psicologia, Revista Brasileira de Psicanálise e Cadernos de Pesquisa nas décadas de 1970 e 1980*. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

HALBERSTAM, J. *Masculinidad femenina*. Madrid: Egals, 2008.

JAGUARIBE, B. "Ficções do real: Notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea". *Ciberlegenda*, n. 23, 6-14, 2010.

LOPES, D. "Desafios dos estudos gays, lésbicos e transgêneros". *Comunicação. Mídia e Consumo*, v. 1, n. 1, 2004. Disponible en: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/5/5>.

MARTINELLI, L. "Exclusión y libertad en La Raulito de Lautaro Murúa". En MARTINELLI, L. (Comp.) *Fragments de lo queer: arte en América Latina e Iberoamérica*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2016.

OLIVERA, G. "Entre lo innombrable y lo enunciable: visibilidades y espacialidades LGBT en el cine argentino (1960-1991)" en FORASTELLI, F. y OLIVERA, G. (Coords.) *Estudios queer: semióticas y políticas de la sexualidad*. Buenos Aires: La Crujía, 2012.

RUBIN, G. "Thinking Sex: Notes of a Radical Theory of the Politics of Sexuality". En PARKER, R. y AGGLETON, P. (Eds.) *Culture, Society and Sexuality. A Reader*. London: Routledge, 2006 (1984).



# Impacto das políticas na cadeia produtiva do cinema: Portugal e Brasil<sup>129</sup>

Impact of policies on the cinema production chain: Portugal and Brazil

**Cláudio Bezerra<sup>130</sup>**  
 (Doutor – UNICAP)

**Resumo:** O presente artigo apresenta uma análise descritiva e comparada das políticas para o cinema em Portugal e no Brasil, com o intuito de observar semelhanças e diferenças e identificar se cumprem de fato com os princípios que fundamentam as respectivas políticas.

**Palavras-chave:** Políticas públicas, cinema de Portugal, cinema do Brasil.

**Abstract:** This article presents a descriptive and comparative analysis of cinema policies in Portugal and Brazil, in order to observe similarities and differences and identify whether they actually comply with the principles that underlie the respective policies.

**Keywords:** Public policies, cinema from Portugal, cinema from Brazil.

Falar de política pública é abordar as ações tomadas por agentes públicos, e eventualmente privados, para resolver um problema definido politicamente como coletivo, ou analisar essas decisões governamentais e, se for o caso, sugerir alterações (SECCHI, 2017). O presente artigo apresenta uma breve análise descritiva e comparada das políticas para o cinema em Portugal e no Brasil, com o intuito de observar semelhanças e diferenças e identificar se cumprem de fato com os princípios que fundamentam as respectivas políticas.

Para o trabalho analítico, adotamos o modelo descritivo de Marta Fuertes (2014), por defender que a investigação das políticas públicas deve observar primeiro o papel social e cultural e, depois, o econômico. De acordo com Fuertes (2014, p.39), a proposta de análise de conteúdo descritiva da legislação de cada país visa “descobrir se existe algum desenho ou se as políticas cinematográficas caminham sem nenhum objetivo definido”, para em seguida estabelecer uma correspondência com os indicadores econômicos de mercado.

De modo geral, as legislações para o cinema de Portugal e do Brasil atendem aos principais indicadores legislativos apontados por Fuertes (2014) para estimular o desenvolvimento de uma cinematografia nacional que contemple as dimensões social, cultural e eco-

129 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: SPC – POLÍTICAS PÚBLICAS E CINEMA, dia 28/10/2021.

130 - Doutor em Multimeios (Unicamp), com pós-doutoramento na Universidade do Porto. Professor e pesquisador da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), vinculado ao Mestrado em Indústrias Criativas.

nômica do setor, ou seja, têm um propósito e objetivos claramente definidos. Os dois países possuem um marco regulatório específico para o cinema; dispõem de instituições públicas que planejam e executam as políticas; têm como princípio básico a defesa, o estímulo e à promoção da cultura nacional; disponibilizam apoios financeiros à produção, distribuição e exibição de obras nacionais independentes; defendem a propriedade intelectual; investem na internacionalização, sobretudo, em regime de coprodução; garantem algum tipo de ação afirmativa à segmentos sociais específicos; promovem iniciativas de preservação do patrimônio cinematográfico; e determinam a reserva de algum espaço para veiculação do produto nacional nas salas de cinema e/ou na televisão.

Mas há diferenças significativas também. Algumas estão relacionadas à particularidade de Portugal fazer parte da União Europeia, o que obriga o país a respeitar e adaptar suas políticas às determinações gerais da UE, a exemplo da nova Lei do Cinema (Lei n.º 74/2020, de 19 de novembro, regulamentada recentemente, em 25 de agosto de 2021, pelo Decreto-Lei n.º 74/2021) que começou a valer a partir de janeiro de 2022. Mas há outras diferenças que são relativas à concepção e papel do Estado, o quanto e como deve intervir, bem como os princípios norteadores das políticas públicas para o setor cinematográfico.

Enquanto os princípios da Lei do Cinema enfatizam a dimensão cultural do cinema e do audiovisual como afirmação de identidade, promoção da língua e valorização da imagem de Portugal, em especial junto aos países de língua portuguesa, a legislação do Brasil cita a promoção da cultura nacional e da língua portuguesa mediante o estímulo ao desenvolvimento da indústria cinematográfica e audiovisual nacional, ou seja, uma visão industrialista, de que o mercado fortalecido pelas ações de Estado irá promover a cultura e a língua do país.

Os dois países têm como principal fonte de receita para sustentação financeira de suas políticas a cobrança de taxas ao próprio setor cinematográfico e audiovisual. O Brasil, no entanto, disponibiliza também dotação orçamentária, basicamente, por meio de renúncia fiscal às empresas que investem no setor, com leis específicas para esse fim (Lei Rouanet e Lei do Audiovisual). Enquanto em Portugal todo o sistema de fomento é direto, com a disponibilização de recursos pelo Estado em regime de fundo perdido, no Brasil, há o financiamento indireto à fundo perdido, por meio da renúncia fiscal do Estado, e o financiamento direto em regime de fundo perdido através de chamadas públicas e programas como o Prodav (Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro), e ainda o financiamento direto retornável, via o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA).

Outra diferença entre as políticas dos dois países é a existência em Portugal de uma lei “única”, específica, a Lei do Cinema, que centraliza e estabelece os princípios gerais de ação do Estado no quadro do fomento, desenvolvimento e proteção da arte do cinema e das atividades cinematográficas e audiovisuais, cuja regulamentação foi atualizada pelo Decreto-Lei n.º 25/2018, mas que recentemente, como já foi dito, passou por outra atualização (Lei n.º 74/2020), para se adaptar às diretivas da União Europeia.

No Brasil, a legislação que regula o cinema e o audiovisual é bastante fragmentada, com muitas leis. Além da esfera federal, em particular a Medida Provisória nº 2.228-1/01 que criou uma estrutura institucional para planejar e executar a Política Nacional do Cinema, os estados e municípios também podem criar políticas específicas. Se por um lado essa particularidade brasileira permite a possibilidade de existência de políticas que atendam a especificidades locais, por outro, não se configura, necessariamente, como uma política de Estado, pois nem sempre há regularidade na efetivação das leis municipais e estaduais, depende de quem esteja no governo.

Há ainda diferenças de natureza jurídica e de atuação das principais instituições públicas para o setor: o Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), de Portugal, e a Agência Nacional do Cinema (Ancine), no Brasil. Ambas têm em comum a responsabilidade da execução e fiscalização das políticas de fomento; disponibilizam apoio financeiro para o desenvolvimento das atividades cinematográficas e audiovisuais, da criação à divulgação e circulação nacional e internacional das obras apoiadas. No entanto, a brasileira Ancine é também uma agência reguladora, e como tal, sua atuação é direcionada ao mercado.

## **O cinema nacional nas telas**

De acordo com os dados da Ancine, de 2010 a 2019 houve um crescimento significativo de público nas salas de cinema do Brasil. O ano de 2016 foi o de maior público, com mais de 184 milhões de espectadores. Em 2017 e 2018 houve queda, mas em 2019 o público de cinema no país voltou a subir e chegou a mais de 176 milhões de pessoas. Também houve aumento significativo no número de filmes lançados no circuito brasileiro, embora em 2019 essa curva de crescimento tenha descido para 444 títulos, interrompendo uma tendência de aumento desde 2015.

O número de títulos brasileiros lançados no circuito, de 2010 a 2019, foi também ascendente. Mesmo havendo oscilação para baixo em 2014, no geral sempre atingiu a casa dos três dígitos. O ano de mais títulos nacionais lançados foi 2018: 183 filmes. No entanto, o aumento considerável de lançamentos brasileiros não representou um crescimento na participação de público. Se em 2010 o filme brasileiro foi responsável por quase 20% (19,1%) do total de público de cinema no país, contando com apenas 74 títulos lançados, em 2019, quando foram lançados 167 títulos, ou seja, mais que o dobro de 2010, essa participação do filme nacional no total de público de cinema no país caiu para quase 14% (13,6%).

Por sua vez, dados do ICA (2020) apontam que, entre 2010 e 2019, o número de espectadores nos cinemas de Portugal oscilou muito, com quedas significativas até 2014. No entanto, a partir de 2015 teve início uma trajetória de crescimento. O ápice foi em 2019, quando as salas de cinema portuguesas receberam 15 milhões e meio de espectadores. Mas o ano de maior público nos cinemas de Portugal foi 2010, com 16 milhões e 600 mil bilhetes vendidos. Assim como no Brasil, em Portugal houve também um aumento significativo do número de filmes estreados. Uma tendência de crescimento que teve seu ápice em 2018, com a estreia de 404 títulos.

Houve também um crescimento de estreias nacionais nas salas, sendo 2019 o ano de maior número de filmes portugueses estreados: 47 títulos. No entanto, a presença de mais títulos nacionais no circuito não representou um aumento significativo na participação de público. Entre 2010 e 2019 a cota de participação de espectadores para o cinema português oscilou bastante. O ano de maior índice foi 2015, quando o público do filme nacional atingiu 6,5% do total de espectadores das salas de cinema. Depois caiu para menos da metade e só voltou a subir em 2019, ficando em 4,5% do total de público.

Quando a gente observa os números da cota de mercado por espectadores, no Catálogo 2020 do ICA, fica fácil de entender a baixa participação de público para o cinema português: o domínio gigantesco de filmes oriundos exclusivamente dos Estados Unidos em Portugal, que se mantém estável. No período de 2015 a 2019, em média esse domínio chega a ser de quase 75% (74,8%). O percentual médio é ainda maior se somarmos o público de filmes oriundos exclusivamente dos Estados Unidos com as coproduções estadunidenses com os países da Europa: 87% (86,8%). O ano de 2018 foi o de maior percentual de público para filmes estadunidenses, com ou sem parceria europeia, nos cinemas de Portugal: 90,3%.

O curioso é que não há uma correlação entre grandes percentuais de filmes estreados e elevado número de espectadores. Dados do ICA indicam que, de 2015 a 2019, o percentual de filmes europeus nas salas de Portugal foi superior ao de filmes dos Estados Unidos, ainda que a diferença entre ambos seja pequena. Em 2017, por exemplo, quando os filmes dos Estados Unidos abocanharam quase 80% do público, representaram 42% das estreias, enquanto os filmes europeus representaram 44% (43,8%). Em contraste com o desempenho dos filmes estadunidenses, o percentual médio de espectadores para produções oriundas da Europa (incluindo Portugal), de 2015 a 2019, é de apenas 12,0%. O maior percentual da cota de espectadores para filmes europeus em Portugal foi de 20%, em 2015.

Fenômeno parecido ocorre no Brasil. Dados do Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2019, da Ancine, apontam que as distribuidoras internacionais responderam por mais de 80% do público e da renda dos filmes exibidos nas salas de cinema do país, em 2019, retomando a tendência de crescimento que havia sido brevemente interrompida, em 2018. Assim como em Portugal, esse aumento da participação de público e renda para os filmes das distribuidoras internacionais vem acompanhado de um decréscimo na quantidade de filmes lançados. Em 2019, a cota de lançamentos internacionais no circuito brasileiro foi de 18,5%, a menor desde 2010<sup>131</sup>. É perceptível que a estratégia dos grandes estúdios tem sido a de lançar poucos títulos em muitas salas. Por outro lado, as distribuidoras nacionais têm sido responsáveis pelo maior número de lançamentos a cada ano. Em 2019, responderam por mais de 80% dos filmes lançados, com um público total de mais de 34 milhões de espectadores e renda de 494 milhões de reais.

Pela elevada presença de público e renda para filmes estrangeiros, nomeadamente dos Estados Unidos, nas salas de cinema do Brasil e de Portugal, percebe-se aqui um problema e um desafio enorme a ser enfrentado pelas políticas públicas dos dois países: a formação de público para o cinema nacional. A cota de tela é um importante mecanismo de reserva de mercado para a produção nacional, mas não é suficiente.

## Considerações finais

No Brasil, as políticas públicas para o cinema nos últimos 20 anos promoveram avanços significativos. O FSA, por exemplo, diversificou o financiamento do setor em toda a cadeia produtiva. A Lei da TV Paga (12.485/11) estabeleceu a cota de tela para a televisão por assinatura e criou uma demanda inédita para a produção independente, viabilizada com recursos do FSA. A descentralização da aplicação das verbas de produção com os arranjos regionais permitiu certa nacionalização da produção. Também foram desenvolvidas iniciativas que viabilizaram a digitalização das salas e a expansão do parque exibidor (Lei 12.599/12). No geral, o cinema brasileiro cresceu muito em termos de qualidade técnica e artística, obteve prestígio e reconhecimento da crítica, além de premiações nos mais importantes festivais de cinema do mundo (Cannes, Berlim, Veneza, indicações para o Oscar, etc.).

Mas nem tudo são flores. O incremento da produção via o FSA não representou uma distribuição mais equilibrada dos recursos. De 2008 a 2020, quem mais se beneficiou do FSA foram as grandes produtoras. Uma delas, a Gullane Entretenimento, pertencente a uma ex-diretora e ex-presidente da ANCINE, foi a empresa com maior volume de recursos contratados pelo FSA (IKEDA, 2021). As verbas acabam concentradas em função dos critérios de seleção (performance do diretor e da produtora, desempenho comercial etc.) do modelo industrialista, sobretudo, dos editais de fluxo contínuo. Restam poucas possibilidades de acesso aos recursos de setores periféricos ou que atuam à margem do mercado, por melhores que sejam seus projetos (méritos artísticos, inovação, abordagem etc.).

A situação não é diferente em Portugal. Os recursos são poucos. Dados compilados pelo Observatório da Comunicação (OBERCOM, 2019) indicam que, de 2004 a 2019, os valores investidos pelo ICA oscilaram bastante. Se em 2015 e 2016 o total de recursos subiu para mais de 11 milhões de euros, em 2017, caiu para aproximadamente 7,8 milhões. Embora 2019 tenha sido o de maior investimento, com 11 milhões e 850 mil euros, esse valor representa menos de 2 milhões do que foi investido em 2004 (pouco mais de 10 milhões de euros), ou seja, após 15 anos não houve um aumento significativo. Com poucos recursos, distribuídos exclusivamente pelo governo federal, por meio do ICA, a tendência é que os maiores beneficiados sejam sempre as grandes produtoras e os realizadores mais famosos.

É bastante sintomático o fato do cineasta português, João Maia, realizador do premiado *Variações* (2019), o quinto filme nacional de maior público no país, ter declarado ao jornal Diário de Notícias, em 14/10/2020, que “concorreu durante dez anos aos apoios do Instituto

do Cinema e Audiovisual (ICA) com este projeto até conseguir finalmente concretizá-lo”. Além disso, em Portugal, assim como no Brasil, há toda uma produção independente que não entra no circuito, circula apenas de maneira alternativa, sobretudo, em cineclubes.

Em suma, as políticas públicas para o cinema são importantes, e fundamentais, para o desenvolvimento das cinematografias dos dois países. É inegável que essas políticas implementadas em Portugal e no Brasil trouxeram avanços, sobretudo, na produção. Mas ainda estão longe de darem conta dos muitos desafios que estão colocados tanto em relação à diversidade da produção, ou seja, de contemplar uma maior diversidade dos diferentes setores das respectivas sociedades, como também em relação a distribuição e circulação da produção, bem como de investimento na formação de plateias.

## Referências

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (Ancine). *Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2019*.

Disponível em: [https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario\\_2019.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2019.pdf)

Acesso em: 15 out. 2021

FUERTES, M. & MASTRINI, G. *Industria cinematográfica latino-americana*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, 2014.

IKEDA, M. *Utopia da Autossustentabilidade: impasses, desafios e conquistas da Ancine*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2021.

INSTITUTO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL (ICA). *Cinema | Audiovisual de Portugal 2020*. Disponível em: [www.ica-ip.pt](http://www.ica-ip.pt) Acesso: 12 set. 2021.

OBSERVATÓRIO DA COMUNICAÇÃO (OBERCOM). *Anuário da Comunicação 2019*. Disponível em: [www.obercom.pt](http://www.obercom.pt) Acesso em: 25 set. 2021.

SECCHI, L. *Política públicas: conceitos, esquemas de análise, casos práticos*. São Paulo: Cengage Learning, 2017.

# Naquele estranho mês de março de 2016: o espectador de cinema e o Jornal Nacional

In that strange month of March 2016: the film spectator and the Jornal Nacional<sup>132</sup>

**Consuelo Lins**

(doutora - professora ECO/UFRJ)

**Caio Bortolotti Batista**

(doutorando ECO/UFRJ)<sup>133</sup>

**Resumo:** Com a série aqui delimitada de edições do Jornal Nacional, da TV Globo, propomos um experimento: analisar esse material veiculado em março de 2016 como se fosse um filme. Nosso recorte narra e (re)põe em cena acontecimentos que continuam reverberando no cotidiano brasileiro da atualidade. Ao trazeremos o olhar do espectador do cinema para o fluxo do telejornal, dedicamos a tal material – que não é feito para ser revisto – uma atenção insólita, em busca de uma espécie de arqueologia do presente.

**Palavras-chave:** Jornal nacional; cinema; espectador; arquivo; arqueologia do presente.

**Abstract:** Through a limited series of editions of Jornal Nacional (TV Globo), we propose an experiment: to analyze this material broadcasted in March 2016 as if it was a film. Our selection narrates and (re-)stages events that continue to reverberate nowadays in Brazilian daily life. By bringing the filmic spectator to the flow of the newscast, we dedicate an unusual attention to such material - which is not meant to be watched more than once -, in search of a kind of archeology of the present.

**Keywords:** Jornal Nacional; cinema; spectator; archive; archeology of the present.

Nossa proposta pode ser vista como um experimento: analisar uma série de edições do *Jornal Nacional* do ponto de vista de um “espectador de cinema”, um espectador-crítico que se utiliza do cinema como ferramenta para desmontar, e entender melhor, a lógica espetacular do telejornal mais importante da televisão brasileira. Trata-se de uma empreitada inspirada, em primeiro lugar, no gesto de Eduardo Coutinho em *Um dia na vida* (2010), que “obrigou” o espectador dos seus documentários a ver televisão em uma sala de cinema: o “troço”, como Coutinho costumava chamar seu “filme de televisão”, foi editado a partir de 19 horas de material audiovisual da TV aberta brasileira, capturadas ao longo de um dia, de forma aleatória, zapeando entre diferentes canais. Com esse gesto, Coutinho queria esti-

132 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE no seminário temático *Outros filmes*.

133 - Consuelo Lins é professora do Programa de Pós-graduação da ECO-UFRJ e pesquisadora do CNPQ. Caio Bortolotti Batista é doutorando em Comunicação e Cultura no PPGCOM-UFRJ.

mular os espectadores de seus filmes assim como os pesquisadores do audiovisual a ver e pensar o que a maior parte da população brasileira continuava assistindo, apesar de todos os meios alternativos possibilitados pela internet. Para ele, analisar a produção televisiva era fundamental para entender melhor o país em que vivemos.

Uma segunda fonte de inspiração do nosso experimento se encontra no pensamento do crítico francês Serge Daney, que apostava nos instrumentos críticos que o cinema inventou para se situar em meio às imagens contemporâneas - “instrumentos forçosamente inadequados” - dizia ele - “mas é o que nós temos”. Durante um período em que trabalhou no jornal *Libération*, Daney se impôs como tarefa assistir a seis canais da televisão francesa ao longo de cem dias seguidos e escrever diariamente sobre o que via. Pouco depois, o esforço crítico foi reunido e publicado em um livro intitulado *O salário do zapeador*. (DANEY, 1988)

As premissas estabelecidas para as publicações nos anais da Socine nos obrigam a limitar este texto a nossa metodologia de trabalho, acrescido de uma pequena amostra do trabalho analítico. Trata-se, de todo modo, de uma pesquisa em andamento. Na série delimitada por nós, analisamos as edições como se fossem filmes. Dedicamos a elas uma atenção rara a esse tipo de material, que não é feito para ser revisto. Uma atenção que traduz um tipo de olhar que Serge Daney definia como “perverso”, evocado pelo crítico na seguinte citação: “Quando eu vejo televisão, eu vejo sempre como se fosse um filme, com um olho perverso. O que significa que eu propositadamente peço muito a um meio que não me pede nada, nem a mim nem a ninguém.” (DANEY, 1991, p. 219) Como olhar o que não nos olha? Como desejar o que não nos deseja?

## Arquivos do presente

Sabemos que entramos em um campo minado que não é o nosso: há farta produção acadêmica sobre telejornalismo, e há muitos artigos sobre os dias que pretendemos tomar como objeto, aqueles que colocaram em cena os grampos das conversas entre o ex-presidente Lula e a então presidente Dilma Rousseff. Deparamo-nos também com uma condição para o qual não estamos propriamente preparados: o excesso de imagens, sons e informações que caracterizam o que chamamos de “arquivos do presente”, materiais provenientes da televisão e da produção contemporânea amadora, doméstica, familiar, que não param de crescer. Enquanto pesquisadores de cinema, e de cinema de arquivo, trabalhamos com filmes que se utilizam de imagens guardadas em arquivos públicos e cinematecas; a raridade desse material é a sua principal característica. Diferentemente, os arquivos do presente são excessivos, desafiam nossa capacidade de análise. Apenas as edições que fazem parte da série constituída por nós formam uma quantidade de imagens e sons que, na formulação de Jean-Louis Comolli em outro contexto, “submerge toda racionalidade”: “Há um excedente, um transbordamento, um excesso que ultrapassa toda medida humana. Somente os robôs, talvez, irão vigiar esses incontáveis estoques.” (COMOLLI, 2017, p.10). São imagens que estão disponíveis na internet, passíveis portanto de serem analisadas, mas poucos se aventuram na tarefa. É preciso, contudo, fazer ver o que deveria ter sido visto e não foi, fazer ouvir o



que caiu na surdez; voltar às imagens, revê-las. “O cinema, parece-me, pode reencontrar a dimensão didática que está no cerne de sua relação com o espectador. Fora do cinema, cegueira, surdez. No cinema, aprender a ver, aprender a escutar.” (COMOLLI, 2017, p. 15)

Para limitar nosso corpus, escolhemos edições de oito dias do mês de março, em continuidade, entre sábado 12 e sábado 19 de março de 2016. Analisar esse material de arquivo do telejornal mais importante da televisão brasileira em um mês tão determinante é, do nosso ponto de vista, fazer a arqueologia do nosso presente por meio da “descrição do arquivo” disponível. Escavar o que está sob nossos pés, tentar um diagnóstico do que nos acontece, um gesto de pesquisa inspirado livremente em Foucault: “Ce que je cherche, ce ne sont pas des relations qui seraient secrètes, cachées, plus silencieuses ou plus profondes que la conscience des hommes. J’essaie au contraire de définir des relations qui sont à la surface même des discours; je tente de rendre visible ce qui n’est invisible que d’être trop à la surface des choses” (FOUCAULT, 2001, p. 772) Essas edições foram ao ar há mais de cinco anos e, desde então, os acontecimentos narrados e encenados por essa série do JN continuam reverberando no nosso cotidiano, como se houvesse uma sobreposição de camadas temporais em constante interação. É espantoso o número de eventos cruciais para a história recente do Brasil que constam nessas edições: os efeitos provocados pela delação premiada do então senador do PT Delcídio do Amaral, as duas maiores manifestações de rua anteriores ao impeachment (a primeira favorável ao afastamento de Dilma Rousseff e a segunda contrária), a liberação pelo juiz Sergio Moro de trechos do depoimento de Lula durante o episódio da condução coercitiva do dia 04 de março, a nomeação de Lula para o ministério de Dilma e a subsequente guerra de liminares para anular a posse, a liberação pelo juiz Sergio Moro dos grampos do ex-presidente Lula, reportagens sobre o triplex e o sítio de Atibaia; e, encerrando a semana, as decisões do ministro Gilmar Mendes, do STF, de suspender de vez a posse de Lula, fundamentando-a em quatro dos grampos divulgados pelo juiz Sergio Moro (e pelo JN), e de reenviar os processos de Lula para a 13ª Vara Federal de Curitiba. Note-se que se o ministro Gilmar Mendes não tivesse retirado a possibilidade de Lula de assumir o ministério, a história recente do Brasil poderia ser outra. Ironicamente, é esse mesmo magistrado que contribuirá decisivamente, em 2021, para a anulação das condenações de Lula pelo então juiz Sergio Moro.

Gostaríamos de chamar a atenção para o contexto de retomada desta pesquisa, iniciada em 2016, mas suspensa por diferentes motivos: nossas análises estão ligadas às recentes decisões do Supremo Tribunal Federal em relação às condenações proferidas contra o ex-presidente Lula. Em 08 de março de 2021, o ministro Edson Fachin anulou todas as condenações do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva pela Justiça Federal do Paraná relacionadas às investigações da Operação Lava-jato. O ministro considerou que a 13ª Vara Federal de Curitiba não tinha competência para julgar os casos do triplex do Guarujá, do sítio de Atibaia e do Instituto Lula. O argumento foi o de que não havia relação entre os desvios praticados na Petrobrás, investigados pela Operação Lava Jato, e as acusações feitas a Lula (posição sustentada pela defesa do ex-presidente desde 2016). Em 15 de abril de 2021, a decisão de Fachin foi confirmada pelo plenário do STF por 8 votos contra 3. Em 23 de março

de 2021, a segunda turma do STF decidiu por 3 votos contra 2 que o então juiz Sergio Moro foi parcial ao condenar o ex-presidente Lula à prisão - decisão reconhecida pelo plenário da Suprema Corte em 23 de junho do mesmo ano, por 7 votos contra 4. Essas decisões do STF formam, portanto, o pano de fundo das nossas análises do JN.

## O JN como “caixa de ressonância”: excesso e repetição

A delação premiada do senador do PT, Delcídio do Amaral, é central nas edições que compõem o nosso corpus - e neste artigo, o modo como essa delação foi noticiada pelo JN terá a função de amostra de nosso trabalho analítico. Delcídio ficou preso por 87 dias na Operação Lava Jato e foi solto em 19 de fevereiro de 2016, depois de assinar o acordo de delação com os procuradores de Curitiba. Seus depoimentos aconteceram ainda em fevereiro de 2016. As acusações do senador envolveram desvio de dinheiro, irregularidades de contratos da Petrobrás e favorecimento, atingindo políticos (Dilma, Michel Temer, Aécio Neves, Eduardo Cunha, Renan Calheiros, entre outros), ex-presidentes (José Sarney, Fernando Henrique Cardoso e Lula), ex-diretores da Petrobrás (Nestor Cerveró, especialmente), empresários e o banqueiro André Esteves. A delação foi crucial para associar Lula às investigações de corrupção na Petrobrás: sem essa associação, os procuradores da Lava Jato não poderiam investigar o ex-presidente. Na delação, Delcídio acusa Lula de ter tentado comprar o silêncio do ex-diretor da Petrobrás Nestor Cerveró na Operação Lava Jato. O ex-presidente teria pedido ao próprio senador para intermediar a negociação. A delação atingiu também outros políticos, mas no primeiro vazamento à revista semanal *Isto é* (n 2413), no dia 03 de março, uma quinta-feira, apenas Lula e Dilma Rousseff foram assunto, acusados de tentar interferir nas investigações da Lava Jato e de envolvimento de ambos no esquema de corrupção da Petrobrás. O JN desta quinta-feira repercutiu o vazamento seletivo da *Isto é* e seus apresentadores afirmaram que a delação provocou um “terremoto” na política brasileira.



Fig.1 - Capa da revista semanal *Isto é* na semana do dia 03 de março de 2016

A edição que inicia a nossa série - sábado 12 de março - traz uma longa reportagem de Vladimir Netto sobre novos vazamentos da delação, publicados em um novo número da *Isto é* (n 2414). Embora menos seletivos do que os da semana anterior, a ênfase recai sobre as acusações de desvio de dinheiro das obras da Usina de Belo Monte, no Pará, para as cam-

panhas do PT e PMDB de 2010 e 2014. A matéria cita também acusações de Delcídio a senadores do PMDB – Renan Calheiros e Romero Jucá entre eles – de pressionarem fortemente o governo de Dilma para indicarem nomes às estatais ligadas ao Ministério das Minas e Energia e às agências de Saúde. O vice-presidente Michel Temer e o senador do PSDB Aécio Neves são citados rapidamente ao final da reportagem, por envolvimento com esquemas de propinas, o primeiro em negócios da Petrobrás e o segundo com o Banco Rural e com Furnas.



Fig. 2 – Capa da revista semanal Isto é na semana do dia 10 de março de 2016

A delação do senador é homologada pelo Supremo Tribunal Federal na terça-feira, dia 15 de março, o que leva o JN a retomar as acusações de Delcídio do Amaral em mais uma longa reportagem de Vladimir Netto, citando muitos dos acusados, mas chamando atenção, em uma passagem do repórter, para o fato de que “os procuradores da Lava Jato afirmarem que o presidente Lula pode se tornar alvo da maior investigação da Lava Jato no Supremo, a que apura se foi montada uma *organização criminosa* com a ajuda de políticos na Petrobrás. A PGR também vai analisar se a presidenta Dilma poderá ou não ser investigada, assim como o senador Aécio Neves”. O então senador Aécio Neves, quando é citado, é sempre rapidamente e no final das reportagens. A edição que encerra nossa série, a de sábado, 19 de março, retoma essa mesma delação, mais uma vez de modo seletivo, sem nenhum dado novo, a partir de uma matéria produzida pela revista *Veja* e de uma entrevista feita pelo JN com o senador Delcídio do Amaral. Na chamada para a entrevista, os apresentadores do JN afirmam que Delcídio confirmou as acusações contra Dilma, Lula e a políticos do PT, referindo-se aos outros acusados de modo genérico, sem citar nomes nem partidos. Na entrevista com a repórter Cristina Serra, embora Delcídio chame a atenção para o fato de que “não é de agora que os diretores da Petrobrás são indicados politicamente, em outros governos também diretores da Petrobrás foram indicados politicamente”, não há continuação para esse comentário. Pelo contrário, há um corte nesse momento, seguido de uma nova pergunta da repórter: “as campanhas de 2010 e 2014 da presidente Dilma também receberam dinheiro de propina?” Ou seja, a mera sugestão de que não era uma prática exclusiva dos governos do PT ganha um corte grosseiro na montagem, para marcar mais uma vez, e exclusivamente, a associação do PT com a corrupção, em um processo de intoxicação progressiva do espectador diante dos acontecimentos da política.

Queremos enfatizar aqui um procedimento do telejornal que não é exclusivo da série analisada, mas que é particularmente notável nesse período: a reverberação entre mídias de um evento específico que ainda carece de investigação e comprovação, mas que se consolida como “fato” no processo de repetição por diferentes veículos de comunicação, para além de qualquer investigação. A informação de que uma delação não é suficiente para acusar um indivíduo pode até estar incluída na reportagem, mas a ela não é dada nenhuma atenção, nenhuma continuidade narrativa. Essa é uma estratégia de informação sobre a qual queremos chamar a atenção por ser bastante comum em práticas midiáticas e em práticas negacionistas, como lembra o filósofo Jacques Rancière: “Para se negar o que aconteceu, como os negacionistas nos mostram na prática, não há a necessidade de negar muitos fatos; é suficiente omitir a relação que há entre eles e que lhes oferece consistência histórica.” (RANCIÈRE, 2010: 180) As informações estão lá, em excesso muitas vezes, mas o excesso é produto da repetição seletiva dos mesmos nomes e eventos que preenchem o espaço discursivo, fortemente reverberados conforme a partitura editorial.

A delação de Delcídio rendeu capas de revistas semanais (*Veja* e *Isto é*), inúmeras chamadas, escaladas e cabeças de telejornais, muitas manchetes de jornais (“Delação de Delcídio põe Dilma no centro da Lava Jato”, em *O Globo*, 04 de março de 2016). Nenhuma das acusações foi comprovada. Por falta de provas, Lula foi absolvido em 12 de julho 2018 da acusação de obstrução de justiça – mas a essa altura ele já estava preso desde 04 de abril por outra conexão com a Petrobrás que a Lava Jato havia estabelecido: Lula foi considerado dono oculto do tríplex recebido como pagamento de propina pela empreiteira OAS em troca do favorecimento da empresa em contratos na Petrobrás. A então presidenta Dilma Rousseff teve as acusações arquivadas pelo STF a pedido Procuradoria Geral da República, já em maio de 2016.

## Referências

- COMOLLI, JEAN-LOUIS. “Limpeza espetacular das imagens passadas”. *Revista Ecopós*, v. 20, n.2, 2017, pp. 08-16.
- DANEY, SERGE. *Le salaire du zappeur*. Paris: Ramsay Poche cinema, 1988.
- DANEY, Serge. *Devant La recrudescence dès vols de sacs à main: cinema, television, information*. Lyon: Aleas Editeur, 1991.
- FOUCAULT, MICHEL. *Dits et écrits, tome I: 1954-1969*. Paris: Editions Gallimard, 1994.
- RANCIÈRE, JACQUES. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. *Arte & ensaios*, Revista do PPGAV-EBA-UFRJ, n. 21, dez 2010.

# Cantar para curar a Terra: algumas notas sobre o filme yanomami *Urihi Haromatimapë*<sup>134</sup>

Singing to heal the Earth: some notes about the yanomami movie *Urihi Haromatimapë*

Cristiane da Silveira Lima<sup>135</sup>  
(Doutorado – UFSB)

**Resumo:** Propomos algumas reflexões a partir do documentário *Urihi Haromatimapë* (2014), que reúne imagens e sons de dois grandes rituais de cura da terra, realizado ao longo de 2011 e 2012, reunindo xamãs de diversas aldeias yanomami, em Roraima, a convite de Davi Kopenawa. A análise do filme, cotejada com fragmentos do livro *A queda do Céu* (2015), buscará demonstrar a inegável sabedoria dos povos originários no enfrentamento de doenças e males trazidos pelos não-indígenas para os povos da floresta.

**Palavras-chave:** Xamanismo yanomami; cinema brasileiro contemporâneo; som e música no audiovisual.

**Abstract:** We propose some reflections about the documentary *Urihi Haromatimapë* (2014), which brings together images and sounds of two great rituals for healing the earth, carried out throughout 2011 and 2012, bringing together shamans from different Yanomami villages, in Roraima, invited by Davi Kopenawa. The analysis of the film, interspersed with fragments from the book *The falling sky* (2015), will demonstrate the undeniable wisdom of native peoples in dealing with diseases and other problems brought by non-indigenous people to the forest peoples.

**Keywords:** Yanomami shamanism; contemporary Brazilian cinema; sound and music in the audiovisual.

Filmado na aldeia Watoriki, em Roraima, e editado durante oficinas de formação audiovisual realizadas em parceria pelo Observatório de Educação Escolar Indígena da Faculdade de Educação da UFMG, a Hutukara Associação Yanomami e o Instituto Socioambiental (ISA), em *Urihi Haromatimapë - Curadores da terra-floresta*, acompanhamos um ritual de cura da terra conduzido por Davi Kopenawa, que reuniu xamãs yanomami de diversas regiões. Conforme explica a sinopse divulgada por ocasião das exposições do filme, os trovões estão nos avisando que Terra está doente e, para curá-la esses xamãs reunidos, com a ajuda dos espíritos e do pó *yakoana*, vão tratar as doenças trazidas pelos brancos e os males provocados pelas cidades.

134 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CI CINEMA INDÍGENA, COSMOPOLÍTICAS E XAMANISMO.

135 - Cristiane da Silveira Lima é professora do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), Campus Sotígones Costa. Membro do grupo de pesquisa Poéticas Ameríndias (CNPq/UFSB).

O filme foi exibido na 18a. edição do Forumdoc.bh (MG), sendo indicado pelo júri como melhor filme do festival; e também na VI Semana dos Realizadores (RJ), dois importantes festivais brasileiros de cinema, no ano de 2014, além de inúmeras outras exibições, como no Aldeia SP - Bienal de Cinema Indígena (2016), no Instituto Moreira Salles e, mais recentemente, na mostra Luta Yanomami - Cinema como aliado, realizada pelo SESC São Paulo por meio do SESC Digital, no contexto da pandemia do novo coronavírus . Atualmente, o filme integra a Galeria Cláudia Andujar, no Inhotim - Museu de Arte Contemporânea (Bumadinho - MG) e, desde 2020, compõe a exposição de Cláudia Andujar intitulada *A luta yanomami*, montada na Fondation Cartier pour l'art contemporain, em Paris (França), na Triennale de Milano (Itália) e em outros espaços expositivos. Está disponível no youtube para visionamento on-line. Trata-se portanto de um filme que vem circulando em contextos não-indígenas, dentro e fora do Brasil.

Em 2010, Morzaniel Yanomami já havia participado de uma oficina de audiovisual em São Gabriel da Cachoeira, juntamente com outros três jovens yanomami, possibilitada graças a uma articulação entre Ailton Krenak e Davi Kopenawa. A oficina foi ministrada por Pedro Portella Macedo e Julia Bernstein, então colaboradores do Pontão de Cultura Rio Negro. Nessa oportunidade, Morzaniel produziu seu primeiro filme, intitulado *A Casa dos Espíritos* (2010, 24min).

A realização do filme posterior, *Urihi Haromatimapë - Curadores da terra-floresta*, seu primeiro longa-metragem, também decorre de iniciativa de Davi Kopenawa, que conduziu a realização dos dois grandes encontros de xamãs que compõem o filme, realizados em 2011 e 2012. As filmagens desses grandes rituais também geraram o filme *Xapiri* (Laymert Garcia dos Santos, Leandro Lima, Gisela Motta, Stella Senra e Bruce Albert, 2012, 54min) que, no entanto, não foi tão bem recebido pelos próprios yanomami quanto o de Morzaniel.

Em entrevista concedida para nosso estudo, Pedro Portella Macedo (2020), que assina conjuntamente a montagem do filme aqui analisado, nos contou alguns detalhes adicionais sobre o processo de realização. Entre muitas coisas, ele destacou a importância do fazer cinematográfico como ferramenta de atuação política para que as comunidades indígenas possam reivindicar seu direito à terra, à própria cultura e à própria língua.

No caso dos yanomami, grupo étnico que habita o norte da Amazônia, dos dois lados da fronteira entre Brasil e Venezuela (na região entre rios Orinoco - Amazonas, afluentes da margem direita do rio Branco e esquerda do rio Negro), apesar de viverem em um território já demarcado desde 1992, um dos problemas mais recorrentes é advindo do garimpo ilegal dentro de seu território. Conforme reportagem publicada pela Agência Pública em setembro de 2021 dentro da série especial "Amazônia Sem Lei", que inclui um detalhado relatório que descreve o avanço do garimpo ilegal no território indígena yanomami, estima-se que existam hoje até 20 mil garimpeiros na região, acarretando o desmatamento de milhares de hectares de floresta, poluindo os rios com mercúrio, contaminando a população indígena e expondo-a a novos surtos epidêmicos. Cabe destacar que o povo yanomami padece ainda de taxas altíssimas de mortalidade infantil em razão da desnutrição aguda e crônica, o que

é agravado por doenças como a malária. Ainda mais recentemente, foi divulgada a tragédia da morte de duas crianças yanomami (uma de 4 anos e outra de 7) que morreram afogadas na comunidade Makuxi Yano, na região do Parima, após terem sido sugadas por uma draga do garimpo ilegal.

De acordo com o site do Instituto Socioambiental, até o séc. XIX os yanomami mantinham contato apenas com outros grupos indígenas, mas a intensificação do contato com grupos não indígenas ao longo do século XX tem sido dolorosa e violenta. Ao longo das décadas de 70 e 80, epidemias de grande magnitude tiraram a vida de milhares de indígenas, deixando marcas profundas na memória dos yanomami. Em *A queda do céu* (2015), Davi Kopenawa descreve como as doenças *xawara*, “gulosas de carne humana” (p.176) marcaram sua juventude, mas contra as quais os xamãs de seu povo não possuem ainda uma solução, já que os xapiri só curam os males da floresta, cujos remédios são conhecidos. Daí talvez a necessidade de uma “força-tarefa” reunindo tantos xamãs em 2011 e 2012, em um esforço coletivo para curar a terra-floresta.

O território yanomami é o maior território indígena do Brasil e estima-se que na porção brasileira existam aproximadamente 26780 pessoas (conforme dados do Sesai/DSEI Yanomami, de 2019). Contudo, é preciso lembrar que se trata de um grupo heterogêneo, formado por subgrupos falantes de diferentes línguas nem sempre compreensíveis entre si (yanomae, Yanõmami, Sanima e Ninam). Os xamãs reunidos no filme de Morzaniel são provenientes de diversas comunidades, portanto, a questão da tradução se tornou fundamental no processo de finalização do filme, que contou com a colaboração dos pesquisadores Helder Perri Ferreira e Ana Maria Antunes Machado, falantes de algumas dessas línguas. Por pertencerem a subgrupos distintos e falantes de línguas diferentes, os repertórios de cantos que assistimos longamente ao longo de todo o filme apresentam uma diversidade linguística que não é transcrita em letreiros (legendas) para aqueles que não as conhecem.

Do ponto de vista dos elementos sonoros, existem apenas quatro inserções pontuais de locução em *off*, ora em língua nativa (na voz de Morzaniel), ora em português (na voz de Davi Kopenawa). Esses momentos são traduzidos para possíveis espectadores não-indígenas, a quem o locutor por vezes se dirige diretamente. Todo o restante é formado por cantos, melodias, ritmos, danças desconhecidas (pois além de não conhecermos as línguas faladas, não apreendemos de todo o contexto cultural e ritual das situações filmadas) – eles nos afetam por meio do sensível, mas cujo sentido nos resta inalcançável. Nesse sentido, o filme nos convida a uma experiência radical de alteridade, rica em nuances, cores, movimentos, sonoridades. Todo um saber é colocado em gesto e em cena, mas sobre os quais pouco ou nada sabemos.

Destacamos ainda um aspecto importante relacionado ao próprio estatuto da imagem entre os yanomami. De acordo com Macedo (2020), o processo de captura da imagem é visto como um processo xamânico associado à feitiçaria (algo que também ocorre em outras etnias), por isso, os mais velhos veem as câmeras, celulares e outros aparatos como ferramentas perigosas. Elas “não caíram do céu”; são bens manufaturados, produzidos dos

minerais extraídos da terra, o que causa um desequilíbrio com a natureza. A máquina “apri-siona a imagem da pessoa”. Entre os yanomami, as entidades malélicas roubam as imagens dos homens, por isso eles adoecem. Assim, há que se ter em mente que este filme insere-se em uma rede de questões culturais, políticas e diplomáticas bastante complexas, não de todo explicitadas nas suas imagens e sons, mas que se tornam de algum modo sensíveis para espectadores/as não-indígenas.

*Urihi Haromatimapë* começa com um sobrevôo sobre a floresta amazônica, até “aterizarmos” no centro da aldeia, de onde avistamos a casa de ritual (o xabono) com a floresta e a ‘serra do vento’ ao fundo. É sobre esta imagem que serão inseridos os créditos iniciais do filme. Em seguida passamos a uma sequência que nos situa em relação à chegada dos xamãs, de avião, que serão recebidos na aldeia de forma calorosa, com abraços, sorrisos e mingau em abundância. Os primeiros dez minutos de filme são dedicados a sequências que contextualizam o encontro ritual que se seguirão pelos cinquenta minutos seguintes, garantindo uma certa inteligibilidade à complexidade do que está em jogo no filme. A primeira sequência de *Os curadores da terra-floresta* dialoga com o filme anterior de Morzaniel, que também começa com uma chegada de avião na pista. No curta, logo após o pouso do avião (que vemos de dentro), a voz off do realizador explica que a pista se trata de um trecho da estrada Perimetral Norte, hoje usada no pouso dos aviões que trazem e levam agentes de saúde, membros do ISA, da FUNAI, da Associação Hutukara etc. Ele afirma que hoje são os yanomami que cuidam da pista, que possui em suas adjacências uma escola com computadores e um pequeno ambulatório, com farmácia e estrutura para exames laboratoriais. No filme aqui analisado, vemos o pouso do avião que traz os pajés das várias comunidades e que serão recebidos para o grande encontro ritual.

Na segunda sequência, vemos todo o processo de preparo do pó de *yãkoana*. O preparo é feito da casca da árvore *yãkoana*, que vai ao fogo para que sua seiva possa escorrer facilmente para um recipiente no qual ela é fervida até engrossar e se tornar um “líquido potente” muito forte. Esse líquido é apurado até secar e depois é misturado com folha de maxahara, mascerado cuidadosamente numa casca de castanha. O pó bem fino é guardado em potes limpos. Tudo isso nos é explicado em língua nativa pela voz off do realizador e traduzida para o português por meio de legendas. Acerca do *yãkoana*, Kopenawa escreve:

[...] É a *yãkoana* que nos permite, guiados pelos xamãs, mais experientes, ver os caminhos dos espíritos e os dos seres malélicos. Sem ela, seríamos ignorantes.

Tornados fantasmas durante o dia ou durante a noite no tempo do sonho, é com ela que estudamos. Sem tomar *yãkoana*, como eu disse, não se sonha de verdade. (KOPENAWA, 2015, p. 136-137).

A terceira sequência faz a transição da contextualização inicial sobre o significado da *yãkoana* para os yanomami para o ritual e, em alguns poucos planos, acompanhamos os pajés realizando suas pinturas corporais em tom de vermelho com alguns grafismos em preto;



arrumando suas braçadeiras de penas longas e coloridas de papagaio, arara, tucano; posicionam no centro da aldeia um grande mastro ritual, todo adornado. E em seguida passamos à sequência com as danças de apresentação dos xamãs.

Cada um dos encontros rituais durou em torno de três ou quatro dias, porém no filme, não são percebidos indícios de que os rituais se passaram em dias ou anos distintos. A montagem da performance ritual não segue uma cronologia factual dos acontecimentos (conforme nos informou Macedo, 2020) - tudo se dá como se entrássemos em uma temporalidade outra - da ordem da magia, específica do xamanismo.

Considerando o período de pandemia que o planeta vem atravessando ao longo dos dois últimos anos e a dificuldade que o Brasil encontrou no enfrentamento da crise sanitária - conjugada a todos os efeitos colaterais de uma crise que é também política, econômica e que aprofundou as desigualdades sociais decorrentes de todo o nosso histórico colonial - o breve estudo deste filme nos pareceu relevante nesse momento em que a SOCINE propõe como tema de seu Encontro anual “Desafiar a gravidade: incertezas, trânsitos e rumos para quedas”. Não por acaso, foi a primeira vez que a SOCINE trouxe, de forma acertada, para a sua Mesa de Abertura realizadores indígenas para falar de cinema e território, com a memorável participação de Isael Maxakali, Sueli Maxakali e Cacique Babau, tupinambá. Os povos originários vêm lidando com sucessivas epidemias trazidas por não-indígenas e têm sido as maiores vítimas de todo o violento processo de invasão sistemática de seus territórios, ao mesmo tempo que vêm resistindo bravamente a todas elas. Retomar as imagens e sons deste ritual yanomami que buscava curar a terra-floresta, nos inspira ao desafio da resistência no enfrentando as tragédias que assolam a nossa vida em comum, mas também a generosidade, pois como escreveu Kopenawa:

Os xamãs yanomami não trabalham por dinheiro, como os médicos dos brancos. Trabalham unicamente para o céu ficar no lugar, para podermos caçar, plantar nossas roças e viver com saúde. Nossos maiores não conheciam o dinheiro. *Omama* não nos deu nenhuma palavra desse tipo. O dinheiro não nos protege, não enche o estômago, não faz nossa alegria. Para os brancos, é diferente. Eles não sabem sonhar com os espíritos como nós. Preferem não saber que o trabalho dos xamãs é proteger a terra, tanto para nós e nossos filhos como para eles e os seus. (KOPENAWA, 2015, p.217)

## Referências

BRASIL, A. “Ver por meio do invisível: O cinema como tradução xamânica”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v.35, n.3, Nov. 2016, p.125-146. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/v35n3/1980-5403-nec-35-03-125.pdf>. Último acesso: 30/03/2020.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MACEDO, P. P. Entrevista concedida a Cristiane Lima, acerca do filme Urihi Haromatimapê. Realizada por Google Meet, 28 ago.2020.

MACEDO, P. P. “*Essa máquina não caiu do céu*”: o nascimento do cinema dos povos originários e notas etnográficas sobre dez anos de formações cinematográficas para indígenas. Dis-



sertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, PPGAN, Belo Horizonte, 2014.

POVOS INDÍGENAS NO BRASIL (site). Instituto Socioambiental. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>. Último acesso: 10/09/2020.

# A Cinematografia Brasileira Híbrida: Metodologias e Constelações<sup>136</sup>

Hybrid Brazilian Cinematography:  
Methodologies and Constellations

Cristiane Moreira Ventura<sup>137</sup>  
(Mestre – IFG)

**Resumo:** O texto contextualiza a realização híbrida brasileira na última década, partindo da metodologia comparatista das constelações fílmicas observamos agrupamentos de filmes que possuem aproximações na forma de realização, na escolha por personagens contra hegemônicos e de narrativas atravessadas por ações cotidianas. As entrevistas realizadas com cineastas e atores-personagens nos auxiliaram identificar elementos comuns nas estratégias de realização que é marcada por uma afetividade emancipatória.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro; realização híbrida; ator-personagem; documentário; ficcionalização.

**Abstract:** This paper contextualizes the Brazilian hybrid filmmaking in the last decade, starting from the comparative methodology of filmic constellations, we observe groups of films that have approximations in the form of realization, in the choice of counter-hegemonic characters and narratives crossed by everyday actions. The interviews carried out with filmmakers and actors-characters helped us to identify common elements in the realization strategies that are marked by an emancipatory affectivity.

**Keywords:** Brazilian cinema; hybrid realization; actor-character; documentary; fictionalization.

A apresentação consistia em expor a organização do conjunto dos filmes eleitos em nossa pesquisa, utilizando o método comparatista das constelações fílmicas para estabelecer ligações, aproximações e distanciamento no que diz respeito aos procedimentos de realização. Conforme Mariana Souto (2019), as constelações fílmicas emergem de uma concepção relacional e “se constituem pelo olhar humano localizado, a partir de um determinado ângulo de observação, tendo como base suas próprias projeções mentais e seu repertório de objetos conhecido” (SOUTO, 2019, p.9). Nesse sentido, a perspectiva que vislumbra as constelações que aqui apresentamos, parte do olhar de uma pessoa de dentro<sup>138</sup> e que se coloca de forma distanciada para chegar a uma espécie de totalidade que seja capaz de produzir chaves de leitura sobre os modos de se fazer cinema dessa comunidade cinematográfica. Ao

136 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Perspectivas metodológicas em estudos de cinema e audiovisual.

137 - Professora no Instituto Federal de Goiás (IFG), docente do Bacharelado em Cinema e Audiovisual, doutoranda em Performances Culturais (UFG).

138 - Considero como olhar de dentro por também ser realizadora e ter acompanhado a recepção de parte desses filmes em festivais, de ter acompanhado os debates e discussões em torno dessas realizações na última década.

colocarmos esses filmes em um conjunto, para formar uma relação de proximidade, sabemos que há também muitas distâncias e distinções entre eles. Assim, destacamos mais seus pontos em comum e eventualmente iremos pontuar suas particularidades e divergências.

Essas constelações têm como objetivo de auxiliar nosso processo historicização da cinematografia híbrida contemporânea, em que compreendemos quatro momentos diferentes nessa última década: considerando 2010-2011 como uma espécie de marco que inaugura a tendência da realização híbrida; 2014 como momento de invenções e bifurcações; 2017-2018 como momento de consolidação ou consagração do híbrido e 2019-2020 repetições de “fórmulas” e um possível declínio do híbrido.

Para estabelecer essas conexões e agrupamentos, nos baseamos nas entrevistas em que realizamos com os diretores, atores e membros da equipe, além de dados disponíveis sobre os filmes. Assim, ao conjugarmos as diferentes técnicas metodológicas, objetivamos compreender as relações entre as obras eleitas no momento próximo ao ano de seu lançamento, compreendendo como uma pode ter influenciado a outra.

## Desenhando a primeira constelação: 2010

O ano de 2010 poderia ser considerado como um marco na produção desse cinema híbrido brasileiro, realizado numa lógica pós-industrial e que circula em diversos festivais de cinema no Brasil e no exterior. Ao imaginarmos um desenho que ilustrasse esse momento, propomos uma representação visual de um triângulo, acompanhado por mais um ponto de força que se destacaram neste primeiro momento, conforme a figura abaixo:



A conexão feita entre os filmes: *Morro do Céu* (2009) realizado no Rio Grande do Sul, *O céu sobre os ombros* (2010) produção mineira e *Avenida Brasília Formosa* (2010) feito em Pernambuco; ocorre pela proximidade de suas formas de realização: captados forma documental e organizados como um filme de ficção, construindo uma dramaturgia com pequenas curvas dramáticas. Em *Morro do céu* (2009) de Gustavo Spolidoro, acompanhamos uma espécie de rito de passagem do jovem Bruno Storti para a vida adulta, vivenciando o estágio limiar e suas incertezas. O diretor filma o cotidiano de Bruno, não com fins etnográficos como faz o antropólogo-cineasta Jean Rouch. As filmagens poderiam até ser interpretadas como uma espécie de amostragem dos conflitos vivenciados pelos jovens, partindo de um microuniverso para se compreender o macro, porém há uma apropriação daquela realidade pelos mecanismos da construção ficcional. Os fios dessa trama narrativa tecidos no momen-

to da montagem produz um efeito ficcionalizante. Nesse sentido, vemos o ator-personagem como um personagem que protagoniza uma narrativa que é desenvolvida por meio de seus pequenos conflitos, como o interesse e o encontro com a garota da cidade vizinha.

O mesmo efeito acontece com *Avenida Brasília Formosa* (2010) de Gabriel Mascaro, em que acompanhamos quatro personagens que habitam o bairro Brasília Teimosa, em Recife. Sendo eles: Fábio, garçom e cinegrafista, que registra importantes eventos no bairro, em seu acervo existem imagens da visita do presidente Lula às palafitas; Débora, uma manicure que contrata Fábio para fazer um videobook e tentar uma vaga no *Big Brother*; Cauan, fã do Homem Aranha, e que tem seu aniversário também filmado pelo Fábio; e o pescador Pirambu, que mora num conjunto residencial construído pelo governo para abrigar a população que morava nas antigas palafitas do bairro, que deram lugar à construção da Avenida Brasília Formosa.

Sérgio Borges, em entrevista feita para o Itaú Cultural em 2013, declara que o cineasta Pedro Costa, foi uma referência que contribuiu de algum modo na feitura de *O céu sobre os ombros* (2010). O diretor ainda afirma que realização não parte de uma fabulação escrita para que as pessoas atuem, mas suas filmagens vão de encontro com o real, e a partir de materiais criar narrativas. Podemos ver o resultado desse processo, na narrativa deste filme, que acompanha o cotidiano de três personagens: Everlyn Barbin (transexual, prostituta e também trabalha como professora); Edjucu “Lwei” Moio (escritor marginal que nunca publicou seus livros); e Murari Krishna (atendente de telemarketing, torcedor do Atlético Mineiro, skatista e integrante do movimento Hare Krishna). As trajetórias dos personagens não se cruzam, e não há um elemento que os unam na narrativa, assim acompanhamos os personagens em uma montagem paralela, como em um filme *multiplot*.

Os personagens dos três filmes destacados, são pessoas comuns, não realizam grandes feitos e não passam por transformações como os personagens dos filmes ficcionais. Não são retratados como heróis, vilões ou vítimas, em um arco dramático com pontos de virada, tensionamento narrativo, clímax ou um desfecho catártico. As narrativas se constituem pelo viés observacional, herdado do cinema direto, assim, por meio das imagens do cotidiano, é que se revelam os desejos, medos e o imaginário desses personagens.

## **Segunda Constelação: 2014**

Nossa segunda constelação é constituída também por uma triangulação, e o que nos leva a colocá-los em relação, além de terem sido lançados no mesmo ano (2014), seria uma espécie de gesto fundador, de um caminho autoral por parte desses realizadores que serão desenvolvidos em suas obras posteriores, sendo inspiração também para outros realizadores. Outro elemento que os aproxima é por terem sido realizados a partir de um território que lhes são próprios ou próximos. Os três filmes também tiveram grande repercussão e boa recepção em festivais e pela crítica, são eles: *Branco sai, Preto fica* (2014) de Adirley Queiroz, *Ela volta na quinta* (2014) de André Novais e *A vizinhança do tigre* (2014) Affonso Uchoa.



Ainda em relação aos aspectos que aproximam essas três obras, podemos destacar a maior presença da ficção nessas narrativas fílmicas. Há uma construção ficcional mais evidente nesses três filmes. Em *Ela volta na quinta* (2014) de André Novais, existe um roteiro ficcional estruturado em torno da crise do casamento de Dona Zezé e Norberto, que são os próprios pais do diretor. Em *Branco sai, Preto fica* (2014) construção ficcional se desenvolve a partir da missão intergaláctica de Dimas Cravalanças e sua viagem no tempo para se fazer justiça à população negra e periférica. No filme o diretor, constrói o aspecto documental por meio da memória do Quarentão, um baile *black* que acontecia nos anos de 1980 na Ceilândia (DF). Na narrativa construída por Adirley, os personagens Shokito (que tem uma perna mecânica) e Marquim (que é cadeirante), são retratados como sobreviventes de uma operação repressora e violenta. Em *A vizinhança do tigre* (2014), a narrativa é tecida por meio dos encontros entre jovens que vivem no bairro Nacional, acompanhamos suas micro trajetórias dentro de suas casas e nas ruas do bairro. Em uma dessas trajetórias, acompanhamos Juninho, que de algum modo conduz a narrativa, seu personagem é que irá trazer uma carga dramática para a narrativa. Juninho recebe uma intimação, ele trabalha como servente de pedreiro, e sabemos que ele tem uma dívida e já foi preso, e sua mãe preocupada com a vida que o filho leva, faz orações, benze o copo de água para o filho beber. Juninho pinta as unhas da mãe, e promete melhorar a vida. Ao final do filme, ele deixa uma carta à mãe, dizendo que está partindo do bairro em busca de algo melhor.

Os três diretores que compõem essa segunda constelação são oriundos de regiões periféricas, e por meio do acesso aos estudos, à universidade, puderam se inserir no campo do cinema. Os personagens que protagonizam as narrativas fílmicas também são pessoas da periferia.

### **Terceira constelação: 2017-2018**

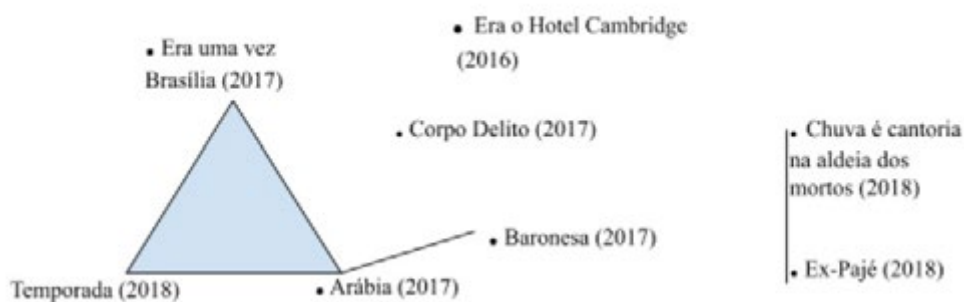
Nossa terceira constelação revela um momento de consagração e aprimoramento desse cinema que consideramos como híbrido, que é protagonizado por atores-personagens que performam situações próximas aos seus dramas sociais. Os três cineastas que compõem a constelação de 2014 (Affonso Uchôa, Adirley Queirós e André Novais), aparecem também nessa constelação de 2017, reafirmando e aprimorando suas práticas e políticas do fazer cinematográfico. Esses diretores, que tiveram bom retorno de suas obras em

2014, “colhem os frutos” dessa boa recepção, conseguindo um recurso um pouco maior para suas produções seguintes. É gerado expectativas em torno dessas realizações por parte da crítica e por parte dos curadores, conforme relata Adirley em entrevista.

Essas produções, coincidentemente ou não, contam com a participação de atores profissionais e dos atores-personagens que participaram dos filmes anteriores. Assim, vemos os personagens Juninho e Neguinho atuando em *Arábia*; vemos Marquinho do Tropa em *Era Uma Vez Brasília*; e vemos a família de André Novais em *Temporada*. Esses atores nesse momento, em que atuam pela segunda, ou terceira vez, em um filme poderiam ser considerados como atores profissionais?

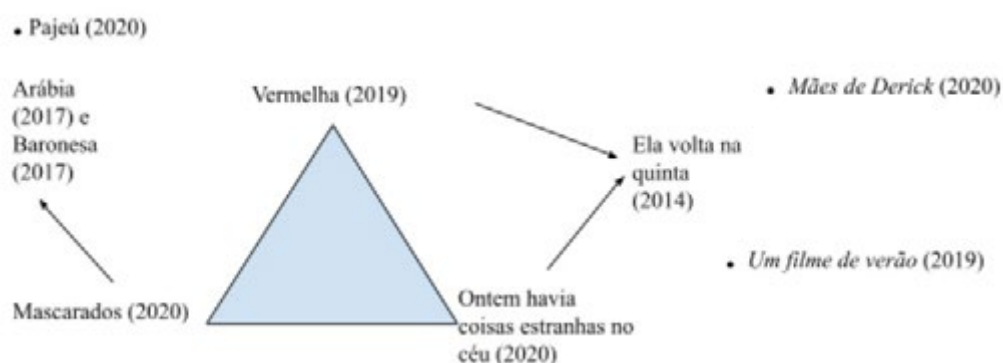
Vale ressaltar que não se trata de atores-personagens quaisquer, a escolha é baseada tanto pela afetividade, pela admiração e amizade, quanto pela leitura que o diretor faz dessas pessoas. André Novais reconhece nessas pessoas o potencial expressivo que elas carregam, e encontra um modo de filmá-las que permite a captura de seu olhar para com elas. Um olhar sensível e cuidadoso, que reconhece a preciosidade dos pequenos gestos, e como ampliá-los para dentro da narrativa.

Essa terceira constelação, diferentemente das anteriores, que são triangulações, apresenta uma variedade de filmes que encontraram no método da realização híbrida, uma possibilidade de construção narrativa performativa para tratar das problemáticas da sociedade contemporânea. Essa constelação é formada pelos filmes: *Arábia* (2017) de Affonso Uchôa e João Dumans, *Baronesa* (2017) de Juliana Antunes e *Era uma vez Brasília* (2017) de Adirley Queirós, próximo a eles temos o filme *Corpo Delito* (2017) de Pedro Rocha. E há outros filmes que orbitam essa constelação, que não foram necessariamente lançados em 2017, mas que estiveram em circulação próxima a esses filmes, que são: *Era o Hotel Cambridge* (2016) de Eliane Caffé, *Temporada* (2018) de André Novais, *Ex-pajé* (2018) de Luiz Bolognesi e *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos* (2018) de Renée Nader Messoria e João Salaviza.



Podemos notar nessa constelação uma certa estetização da forma de realização híbrida, há uma busca por planos belos, longos e contemplativos. Há uma busca por locações expressivas. A fotografia desses filmes é mais elaborada, há um cuidado maior com os enquadramentos e movimentos de câmera. Em alguns filmes há a presença de atores profissionais, como *Era o Hotel Cambridge* (2016), *Arábia* (2017) *Era uma vez Brasília* (2017) e *Temporada* (2018).

Nesse quarto momento, no final da década (2010-2020), poderíamos compreender a constituição de uma “comunidade de cinema” que ocorre pelas conexões entre os cineastas, e os membros de suas equipes. Por exemplo: Bruno Risas, diretor de *Ontem havia coisas estranhas no céu*, trabalhou em *Mascarados*, em filmes do Adirley Queirós e da Filmes de Plástico; Affonso Uchôa, diretor de *A vizinhança do Tigre*, fez a montagem de *Baronesa* e *Mascarados*. Juliana Antunes, diretora de *Baronesa*, trabalhou em *Arábia*, *Temporada* e *Mascarados*; Wilssa Esser, foi diretora de fotografia em *Temporada* e *Mascarados*. Poderíamos compreender que o envolvimento dos diferentes participantes das equipes técnicas estabelece uma comunidade cinematográfica que constituem uma poética-política de se fazer cinema que lhes são próprias.



Há um saber acumulado a partir das experiências vivenciadas nessa forma de realização. Nesse sentido essas conexões produzem uma “coerência” estética-política. Valérie Gérard discute sobre essa política das afinidades, sendo ela uma espécie de proteção mútua entre os sujeitos.

Pensar *com*, isto pode consistir em expandir o pensamento levando e conta as perspectivas de outro-a-s - idealmente as de todas e todos os outro-a-s -, isto pode também consistir em pensar com suas e seus amigos-a-s, com aquelas e aqueles que apreciamos os gostos e a companhia. Encontramos, no campo estético, a tensão política entre trabalhar pela coexistência ou abrir pequenos espaços para maneiras de viver desejadas e compartilhadas por afinidades. (GÉRARD, 2021, p.95)

Assim, essa “comunidade de cinema” estaria abrindo pequenos espaços no panorama cinematográfico brasileiro pós-industrial, em diálogo ao chamado *world cinema*.

Poderíamos ainda observar agrupamentos relacionados aos atores-personagens, ao território filmado e a relação destes com os diretores dos filmes. Há filmes em que os atores-personagens são amigos e familiares do(a) diretor(a); há outro grupo em os atores são pessoas da comunidade (bairro, território) do(a) diretora, e um terceiro grupo em que não há uma relação previamente estabelecida entre o(a) diretor(a) e os atores e sua comunidade. Há também outras aproximações em relação aos recursos financeiros da obra e formas de organização da realização. Em um estudo posterior, desenvolveremos melhor tais agrupamentos.



## Considerações finais

Apresentamos as constelações formadas por filmes que tenham pontos em comum, que produzem uma rima, uma consonância uma com a outra, seja pelos poucos recursos orçamentários, seja pela temática social, seja pela relação do diretor com o território que filma e seus personagens. Entendemos que esses filmes indisciplinados, geram conhecimento e questões pertinentes relacionados à prática cinematográfica. E, ao renovarem os modos de produção, se torna necessário que a academia, o Estado e seus órgãos reguladores responsáveis pela construção de políticas públicas acompanhem de algum modo esse movimento, trazendo também renovações necessárias em editais, registros de obras e linhas de estudos em torno dessa *poéses*.

## Referências

- GÉRARD, Valérie. *Por afinidades: amizade e coexistência*. Belo Horizonte: Quixote+Do, 2021.
- SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. Trabalho apresentado ao GT Estudos de cinema, fotografia e audiovisual do XXVIII Encontro Anual da Compós, PUC-RS, Porto Alegre, 2019. Disponível em: acesso: 15 de abr. 2021.

# Document[ação] paratextual: teoria de cineastas e crítica genética<sup>139</sup>

Paratextual document[action]: filmmakers  
theory and genetic critic

Cristiane Wosniak<sup>140</sup>

(Doutora – Universidade Estadual do Paraná / Universidade Federal do Paraná)

**Resumo:** A partir da abordagem da Teoria de Cineastas e da Crítica Genética, reflete-se aqui sobre um diálogo metodológico proposto pela potencialidade do exame de documentos de processo de criação na possível elucidação de princípios e ideias acerca do pensamento teórico do cineasta Evaldo Mocarzel. A partir de uma carta endereçada à crítica de dança Helena Katz e da carta de montagem do documentário *Lia Rodrigues: Canteiro de Obras* (2010), busca-se reconhecer possíveis traços teóricos coerentes nos atos investigados, que se transformam em teoria colocada em práxis cinematográfica.

**Palavras-chave:** Teoria de cineastas; crítica genética; carta de montagem; documentário; Evaldo Mocarzel.

**Abstract:** From the approach of Filmmakers Theory and Genetic Critic, we reflect here on a methodological dialogue proposed by the potential of examining documents of the creation process in the possible elucidation of principles and ideas about the theoretical thinking of filmmaker Evaldo Mocarzel. From a letter addressed to the dance critic Helena Katz and the montage letter of the documentary *Lia Rodrigues: Canteiro de Obras* (2010), we seek to recognize possible coherent theoretical traits in the investigated acts, which become a theory placed in cinematographic praxis.

**Keywords:** Filmmakers Theory; genetic critic; montage letter; documentary; Evaldo Mocarzel.

Jacques Aumont, em *As Teorias dos Cineastas* (2004), alega que “existem muitas maneiras de fazer teoria e, sobretudo, se for um artista que faz a teoria de sua arte.” (AUMONT, 2004, p. 9). No caso da presente investigação, o cineasta documentarista Evaldo Mocarzel é examinado na articulação ou construção artesanal de um pensamento colocado na práxis cinematográfica e vice-versa.

Evaldo Vinagre Mocarzel nasceu em 1960 em Niterói-RJ. Formou-se em Cinema na Universidade Federal Fluminense e trabalhou como jornalista/editor do Caderno 2, do jornal *O Estado de São Paulo*, durante oito anos. Cursou Cinema na *New York Film Academy* e fez parte do Círculo de Dramaturgia do diretor Antunes Filho, no Centro de Pesquisa

139 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão 5 - 'Criações Artísticas e Processuais' do ST TEORIA DE CINEASTAS.

140 - Doutora e Mestra em Comunicação e Linguagens/Estudos de Cinema e Audiovisual. Vice-Coordenadora do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV/Unespar). Líder do GP CINECRIARE (PPG-CINEAV/CNPq).

Teatral (CPT-SESC-SP). Em 2018, tornou-se Doutor em Artes Cênicas pela ECA-USP. Em seu repertório cinematográfico constam curtas e longas-metragens com ênfase em cinema documental.

A partir da abordagem da Teoria de Cineastas e dos pressupostos da Crítica Genética (SALLES, 2000), este trabalho propõe um diálogo metodológico imbuído da potencialidade do exame de documentos de processo de criação na possível elucidação de princípios acerca do pensamento teórico do referido cineasta, em relação a seus documentários de dança.

Mocarzel é um cineasta que explicita frequentemente a sua paixão pela linguagem da dança, ou antes, sobre os processos de criação em dança. Em *Cinema e dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento* (2016), declara que seu grande objetivo com a criação de documentários de/sobre dança é o casamento linguístico da dança com o cinema e vice-versa, sem que uma linguagem fique subserviente à outra. Seu intento é respeitar as especificidades estéticas das duas artes e colocá-las ludicamente para namorar, trocar sem palavras, unidas pelo movimento do corpo, da câmera e da montagem.

O estudo que realizo, portanto, se dedica aos filmes que dançam – expressão que acabei adotando a partir do vislumbre de uma montagem possivelmente coreográfica advinda dos atos fílmicos mocarzelianos – e que abordei em publicações anteriores (WOSNIAK, 2018; 2020). Meu foco de interesse situa-se a partir dos procedimentos de montagem em falso-*raccord* e que têm no corte deflagrado pelo gesto dançante a configuração de um conceito denominado ‘montagem-miriade’.

A verdade documental para Mocarzel, especificamente em seus atos fílmicos dançantes, aposta na miríade de movimentos obsessivos em falsos-*raccords* e no desnudamento do corpo como um mosaico de imagens formado a partir de variadas perspectivas do olhar da câmera. Esta recorrência de um pensamento teórico calcado em encaideamento de imagens com ritmos coreográficos, em que o gesto deflagra o corte e a sutura entre os planos, fornece uma das explicações plausíveis à possível teoria do cineasta/documentarista Mocarzel aqui vislumbrada. (WOSNIAK, 2020, p. 267-268).

A partir de uma carta que o cineasta endereça à crítica de dança Helena Katz [cedida à autora da investigação] e da carta de montagem do documentário *Lia Rodrigues: Canteiro de Obras* (2010)<sup>141</sup>, encaminhada ao cineasta montador do filme, Willen Dias, busca-se evidenciar traços teóricos coerentes nos objetos empíricos da investigação – atos escritos/cartas e ato artístico/filme – o que pode contribuir para a sistematização de argumentos que se transformam em teoria colocada em praxis cinematográfica e vice-versa.

141 - *Lia Rodrigues: Canteiro de Obras* (2010) é um curta-documental de 15 minutos e que foi criado para ser apresentado dentro do projeto “Chantier”, na periferia de Paris.

Aumont (2004) discute a complexa relação entre a teoria constituída pelo/no ato fílmico em si e aquela enunciada nos textos escritos ou verbalizados em entrevistas, pelos próprios cineastas, na elucidação de conceitos ou modos de criação. O autor propõe a questão: todo o cineasta produz reflexão teórica?

Cecília Almeida Salles (2017), em uma leitura atenta de Aumont, concorda que os cineastas, por ele chamados de teóricos, fazem estas reflexões, porque as enfrentam em nome de uma prática. Entretanto, Salles amplia a discussão asseverando que os documentos de processo também nos levam a uma resposta afirmativa. A autora questiona se todos os cineastas teriam ideias teóricas implícitas ou somente alguns deles as explicitariam? “Sob meu ponto de vista, seria difícil haver cineastas não teóricos. É claro que para aqueles interessados nos processos de criação, a validação de tais teorias, questionada por Aumont, encontra-se no interior do próprio projeto do cineasta.” (SALLES, 2017, p. 70). Tal assertiva também encontra eco em Araújo *et al.* (2017, p. 31), ao afirmarem que: “o pensamento dos cineastas, a sua concepção de cinema, é uma constante integração de teoria e prática – conceitos que impellem uma determinada praxis; praxis da qual resultam conceitos.”

Esta investigação tem interesse nos arquivos de processo de criação de Mocarzel, entendendo-os, como afirma Salles (2017, p. 45), como uma necessidade de registro do sujeito criador, oferecendo uma preciosa materialidade para se compreender suas possíveis buscas teóricas: “a relevância desses registros de processos de criação analógicos e/ou digitais está somente se estes são tomados como índices de pensamento em criação.” Considera-se que estes registros a que se refere Salles, podem ser os documentos inerentes à paratextualidade indicial dos processos de criação cinematográfica de Mocarzel.

Segundo Gerard Genette (1982, p. 10), a paratextualidade nomeia os tipos diversos de textos que circulam ao redor de uma obra. Essa diversidade paratextual está contida, geralmente, em informações propostas no título da obra, no subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, cartas, anotações, releases [sinopses]. Genette ainda menciona as notas marginais, as notas de rodapé, as epígrafes, ilustrações e outros aparatos oficiais ou ‘oficiosos’ [no quesito ‘oficioso’, considero aqui, muitas informações veiculadas em *blogs* e *sites* de críticas informais e formais aos documentários mocarzelianos].

Se Manuela Penafria destaca não haver hierarquia entre as fontes de pesquisa, a partir da abordagem da Teoria de Cineastas, pois “em qualquer momento nós podemos encontrar um material que não havíamos pensado encontrar [...]. Temos que estar sempre atentos, porque, às vezes, a mais pequena manifestação, o mais pequeno gesto pode ser inspirador” (LEITES; BAGGIO; CARVALHO, 2019, p. 8-9), então, considera-se válido o estudo dos registros de processo de Mocarzel.

## Documentos paratextuais [cartas]: especulações teóricas sobre cinema e dança

Mocarzel escreve cartas detalhadas aos seus montadores e também a artistas que considera como 'interlocutores'. Não somente instruções técnicas são pormenorizadas nestes documentos, mas antes, uma intensa reflexividade acerca do movimento, da dança, do cinema, das linguagens amalgamadas e nunca subservientes uma à outra, tem lugar neste modo de escrita autoral. Destacam-se nestas cartas – para além de uma correspondência pragmática com a finalidade de contextualizar os procedimentos de filmagem e do material bruto de cada documentário – um inovador projeto teórico formulado a partir de um rigor formal: ao longo das páginas, de cada carta, são citados autores teóricos, cineastas que se aproximam de seu pensamento estético e muitas ideias especulativas sobre cinema e dança.

No primeiro exemplo, abordo a carta que o cineasta envia para o montador Willen Dias<sup>142</sup> com construções teóricas e conceituais acerca do universo da dança aliado a um procedimento [coreo]cinematográfico para se pensar a montagem no documentário *Lia Rodrigues: Canteiro de Obras* (2010), montagem esta extremamente fragmentada – montagem miríade – a que anteriormente me referi. Segue um excerto da Carta de Montagem:

[...] você, como montador, deveria fazer muitos e muitos cortes, talvez a maior parte dos cortes do filme, em que você corte de um fragmento de movimento, um fragmento de gesto, para um outro fragmento de movimento ou de gesto, como um 'raccord' descontínuo, mas coreograficamente esculpido na montagem. Vamos tentar cortar no movimento, no gesto, como já disse, passando de uma situação para outra, de uma sequência para outra, sempre indo em busca de um movimento, de um fragmento gestual. Acho que isso pode dar uma pulsação coreográfica nesse nosso experimento híbrido de linguagens. [...] No nosso filme, gostaria que você radicalizasse: observe um gesto em movimento e, pouco a pouco, comece a dissecar as suas camadas de desdobramentos, até cortar para um outro fragmento de gesto da próxima sequência da sua montagem, mas sempre criando um corte em movimento através da gestualidade dos bailarinos. Isso vai dar, com toda certeza, uma potência coreográfica ao nosso filme, além de ser um desafio para você como montador. Não sei se vai funcionar, mas acho que devemos tentar. (MOCARZEL, 2008a, p. 3-4, grifo nosso).

O mesmo raciocínio escrito neste material permeia a carta escrita à artista e crítica de dança Helena Katz, ressaltando elementos de seu credo artístico para com documentários que têm por temática a dança: o gesto fracionado; a repetição do gesto; a perspectiva múltipla dos gestos sendo executados sob olhares de diminutas câmeras acopladas a diferentes partes do corpo; montagem miríade; cortes deflagrados pelos gestos.<sup>143</sup>

142 - Esta Carta de Montagem foi escrita pelo diretor, em São Paulo, e encaminhada a Willen Dias, em sua versão final, em 02 de setembro de 2008. O documento digitado, contendo seis páginas, não foi publicado. Uma versão da carta foi cedida à autora, em correspondência eletrônica, para uso em suas pesquisas.

143 - Esta Carta de endereçada à Helena Katz foi escrita pelo diretor, em São Paulo, em maio de 2008. O documento digitado, contendo três páginas, não foi publicado. Uma versão da carta foi cedida à autora, em correspondência eletrônica, para uso em suas pesquisas.

Acho lindo demais isso: uma câmera sendo dançada na palma da mão de uma bailarina, que, com ela, pode filmar o próprio corpo. Gostaria de enfatizar que não estou querendo ter movimentos de câmera histriônicos e frívolos, frenéticos, mas busco o seguinte conceito: a perspectivação do movimento. Qual é o ponto de vista de um gesto de mão? Qual a perspectiva de um pé sinuoso que desenha e esculpe movimentos de câmera no ar? A intenção é fragmentar o corpo numa miríade de pontos de vista que serão detalhados através do olhar da câmera tão pequenina, e aí depois veremos como reconstruir tudo isso, talvez de forma cubista, no processo de montagem. (MOCARZEL, 2008b, p. 2).

No que diz respeito ao ato fílmico em si, Mocarzel evidencia nos dois documentos paratáticos, que sua clara intenção é documentar passo a passo o processo criativo da companhia e depois de obter as imagens, fracionar toda a dança coletada, criando uma nova narrativa documental:

Depois de filmar o espetáculo já pronto, quero desconstruir os gestos do espetáculo a partir de tudo que foi experimentado nos ensaios. Cada gesto de um espetáculo guarda por trás da pulsão e da exatidão do seu movimento uma miríade de outros gestos que foram experimentados, tantos descartados, tudo isso construído no processo de montagem do filme como se fosse 'raccord', que, em cinema, quer dizer mais ou menos continuidade de movimento. Na montagem, quero criar uma cadência de movimentos numa espécie de raccord brechtiano, contínua no movimento mas descontínua no pano de fundo, nas locações, tudo fluindo como se fosse o mesmo gesto dentro do gesto-topo-do-iceberg (sempre mutável) que vemos no espetáculo já 'pronto', digamos assim. (MOCARZEL, 2008b, p. 3).

A partir destes pressupostos encontrados nestes dois documentos paratextuais, é possível presumir a existência de uma sólida corporificação e tradução de atos teóricos vislumbrados em seus atos fílmicos dançantes.

## **Considerações finais**

A partir de duas fontes primárias, escritas pelo diretor e cineasta Evaldo Mocarzel, é possível afirmar que a montagem miríade – um dos atos/enunciados teóricos formais mocarzelianos – é o conceito que recria a obra coreográfica documentada pelo viés do estilhaçamento do movimento.

O raciocínio sobre a produção – conjunta – do conhecimento pode ser corroborado a partir das premissas da abordagem de pesquisa calcada na Teoria de Cineastas que assegura ser esta dinâmica composta por uma “constante interação entre o cineasta que se refere à sua própria obra enquanto criador e enquanto espectador e o investigador que não sendo apenas espectador é, também, um criador já que na sua relação com uma obra, também colabora com sua construção.” (BAGGIO; GRAÇA; PENAFRIA, 2015, p. 22).

Neste processo investigativo e abduativo, acabo por me colocar em relação interpretativa direta com a sua produção teórico-prática e, neste momento, também me transformo em uma espécie de mediadora de fontes diversas, paratáticas e não hierarquizadas.

## Referências

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2004.

ARAÚJO, Denize. *et al.* Observações sobre a Teoria dos Cineastas-Nota dos Editores. In: \_\_\_\_\_. *Teoria dos Cineastas vol. 3 - Revisitar a Teoria dos Cineastas*. Covilhã: Ed. LabCom. IFP, 2017.

BAGGIO, E. T.; GRAÇA, A. R.; PENAFRIA, M. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. In: BAGGIO, E. T.; TASSI, R.; MARTINS, Z. (Orgs.). *Revista Científica/FAP - Dossiê Cinema: criação e reflexão*. No. 12, jan-jun, 2015.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

LEITES, Bruno.; BAGGIO, Eduardo Tulio.; CARVALHO, Marcelo. Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas - entrevista com Manuela Penafria. *Intexto*, Porto Alegre, UFRGS, n.48, p.6-21, jan./abr. 2020.

LIA RODRIGUES: canteiro de obras. Diretor: Evaldo Mocarzel. Casa Azul, 2010.

MOCARZEL, Evaldo. *Carta de montagem endereçada a Willen Dias*. São Paulo, 02 de setembro, 2008a.

MOCARZEL, Evaldo. *Carta endereçada a Helena Katz*. São Paulo, 04 de maio, 2008b.

MOCARZEL, Evaldo. Cinema e dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento. In: LESNOVSKI, Ana; WOSNIAK, Cristiane. (Orgs.). *Olhares: audiovisuais contemporâneas brasileiras*. Campo Mourão: Fecilcam, 2016 (p. 33-54).

SALLES, Cecília de Almeida. *Processos de criação em grupo: diálogos*. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores, 2017.

\_\_\_\_\_. *Crítica genética: uma (nova) introdução*. São Paulo: Educ, 2000.

WOSNIAK, Cristiane. O filme-performance e o espaço qualquer: reflexões sobre a imagem-afecção em uma biografia audiovisual dançante. *Triade - Revista de Comunicação, Cultura e Mídia*, v. 6, n. 13, 17 dez. 2018. Disponível em: <<http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/triade/article/view/3221>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

\_\_\_\_\_. Montagem miríade e dança: a corporificação do pensamento cinematográfico em Evaldo Mocarzel. *Intexto*, Porto Alegre, RS, p. 264-283, jan. 2020. ISSN 1807-8583. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/92215/54025>>. Acesso em: 10 jan. 2022.

# O utópico e disruptivo nas imagens de *Branco Sai, Preto Fica*<sup>144</sup>

Utopic and disruptive images of *Branco Sai, Preto Fica*

Cynthia Gomes Calhado<sup>145</sup>  
(ESPM-SP)

Resumo O filme *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2015) articula uma narrativa contra-hegemônica, por meio da ficção científica, de um crime que aconteceu na Ceilândia, maior cidade-satélite de Brasília, em 1986: a invasão policial do baile black Quarentão que mutilou dois homens negros. Analisaremos os procedimentos audiovisuais e a plasticidade das imagens do filme, a partir de entrevista com o diretor de fotografia Leonardo Feliciano, para pensar o caráter utópico e disruptivo desta produção.

**Palavras-chave:** Leonardo Feliciano; Branco Sai, Preto Fica; Adirley Queirós; Fotografia cinematográfica; Direção de fotografia.

**Abstract:** The film *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2015) articulates a non-hegemonic narrative, through science fiction, of a crime in Ceilândia, biggest satellite city of Brasília, in 1986: the police invasion of the black dance Quarentão that mutilate two black men. We will analyse audiovisual procedures and the image plasticity of the film, based on an interview with the director of photography Leonardo Feliciano, to reflect about the utopic e disruptive images of this production.

**Keywords:** Leonardo Feliciano; Branco Sai, Preto Fica; Adirley Queirós; Director of Photography; Cinematography.

## Introdução

*Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2015) é um filme político, de gênero híbrido, um misto de documentário com ficção científica no estilo cyberpunk afrofuturista. O longa articula uma narrativa contra-hegemônica de um crime que aconteceu na Ceilândia, maior cidade-satélite de Brasília, em 1986: a invasão policial do baile black Quarentão que mutilou dois homens negros, Marquim e Shokito. Um terceiro personagem, chamado Dimas Cravalanças, vem do futuro para investigar o acontecido e provar que a culpa é da sociedade repressiva. Trata-se de uma obra inserida no contexto do cinema político brasileiro contemporâneo produzido de forma independente e em regiões descentralizadas do circuito cinematográfico nacional.

144 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE no ST Estética e plasticidade da direção de fotografia.

145 - Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e professora na graduação de Cinema e Audiovisual da ESPM-SP, e-mail: cynthia.calhado@gmail.com



A condição precária, que marca seu retrato periférico, inclui computadores com aspecto de lata e hardwares sucateados, além de uma máquina do tempo, construída em um contêiner iluminado por um globo de luz, como o encontrado no baile black. Estas máquinas improvisadas, aplicações anárquicas e programas inconventionais compõem ações colaborativas dos personagens para denunciar os crimes praticados pelo Estado contra as populações periféricas. Deste modo, as imagens do filme se constroem como um contraplano das representações oficiais de Brasília.

O objetivo deste texto é analisar os procedimentos audiovisuais e a plasticidade das imagens do filme, a partir de análise fílmica e entrevista com o diretor de fotografia Leonardo Feliciano, para pensar o caráter utópico e disruptivo desta produção.

## Diretor de fotografia

Leonardo Feliciano é diretor de fotografia com graduação em Comunicação - Cinema na Universidade de Brasília e especialização em direção de fotografia na Escola Nacional de Cinema e Televisão da Polônia (PWSFTviT), em Lodz. Nasceu em Rio Verde, Goiás, mas morou em Brasília durante grande parte de sua vida até os 37 anos. Fotografou mais de 15 curtas e 10 longas, entre eles *Branco Sai, Preto Fica* (2015), de Adirley Queirós, *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans, e *No Coração do Mundo* (2019), de Gabriel Martins e Maurílio Martins. Foi premiado no Festival de Brasília (pelo curta *À Parte do Inferno*, de Raul Arthuso, 2015), no Panorama Internacional de Cinema (pelo curta *Constelações*, de Maurílio Martins, 2016) e pela Associação de Diretores de Fotografia Argentinos (por *Arábia*). Atualmente, trabalha na finalização de *Tia Virgínia*, de Fábio Meira e *Marte Um*, de Gabriel Martins. E também na pré produção de *Terra Gasta*, de João Dumans e do novo longa do diretor Felipe Hirsch.

## Concepção fotográfica de Branco Sai, Preto Fica

A entrevista que realizei com Leonardo Feliciano, que servirá como base para as reflexões deste texto, foi feita por e-mail, a pedido do entrevistado, em 25 de maio de 2021 (CALHADO, 2021). As perguntas buscam elucidar suas escolhas na concepção fotográfica de *Branco Sai, Preto Fica*. Leonardo explica que *Branco Sai* começa a tomar forma de um filme noturno, de espaços fechados que se repetem, de uma câmera parada no tripé, lenta, como que ecoando o ritmo dos movimentos das personagens principais. A realidade da filmagem era de baixo orçamento, uma equipe de cinco pessoas, encenações sem marcação e ideias narrativas e de cena que surgiam em um tempo curto para reação. Quando questionado sobre as decisões estética da direção de fotografia neste longa, ele diz:

(...) nem tudo é escolha estética pra fotógrafos, muita coisa é 'apenas' solução (...) na gênese delas têm um pensamento mais prosaico, talvez, de simplesmente resolver um impasse pragmático, uma contingência. Quando busco referências estéticas para um filme, busco ao mesmo tempo o que chamo de 'referências de execução'. São simples estratégias de iluminação, de enquadramento, que podem

ser repetidas em situações que no filme você se encontra, e que na referência lhe parecesse similar. (...) muitas situações são processadas dentro dessa ótica da solução. E a verdade é que passei a entender esses momentos como fundamentais dentro da construção de um conceito. (...) Alguns diretores e fotógrafos muitas vezes não conseguem costurar os conceitos que surgem antes da filmagem com a materialidade do filme, seu orçamento, seus equipamentos e locações, fazendo os conceitos se perpetuarem no abstrato, sem ligação com a dimensão pragmática do ofício. (CALHADO, 2021, p.)

A câmera utilizada para as gravações foi uma Sony F3. Este modelo deu ao diretor de fotografia, pela primeira vez em sua carreira, a possibilidade de trabalhar uma gamma logarítmica<sup>146</sup>, e explorar dois elementos que pra ele eram fundamentais nesse filme: os contrastes por área (na pós-produção) e a especularidade da pele dos atores. Desta forma, os atores poderiam transitar livremente pelas locações, que eram ambientes fechados filmados à noite, sem quase nenhuma restrição. E ele também poderia sustentar sua ideia dos contrastes de área, resolvendo, por vezes, uma reverberação excessiva das fontes no ambiente, e trabalhar a reflexão especular das peles negras dos atores, que Leonardo comenta abaixo:

Essa especularidade tinha especial importância por dois motivos: primeiro que ela constrói uma visualidade que – mesmo que de forma ilusória – parece driblar os pilares da fotometria ao refletir a luz no mesmo ângulo de incidência, como um espelho. E por isso, como em um espelho, pode-se ver uma lua brilhante da sua janela, mesmo que a luz incidente da lua seja quase imperceptível. Isso era pra mim fundamental nessa liberdade de deslocamento no espaço que tentei dar a eles. Se eles se afastassem de áreas com incidência mais direta, eu talvez pudesse recuperar essa ‘imagem das fontes no espelho das peles deles’. (CALHADO, 2021, p.)

A segunda importância da especularidade das peles, para Leonardo, é que ela produz um efeito de “metalização” que conceitualmente o interessava bastante, pois criava uma conversa sutil com os ambientes e objetos de arte, destacando-se aí os aparelhos que Markim e Shokito de fato usam como consequência da violência policial brutal que sofreram. Outro conceito trabalhado pelo diretor de fotografia, neste filme, é o de “emissão”.

(...) me veio a urgência de construir os espaços com luzes diegéticas apenas. Seria uma forma de trabalhar uma estilística contemporânea que me interessava, uma espécie de hiper naturalismo onde o protagonismo é também das fontes em si, e não apenas dos planos e volumes. (CALHADO, 2021, p.)

146 - Log é um perfil de gravação em câmera que preserva um pouco mais da amplitude de luminância. A vantagem deste perfil, em comparação ao perfil linear tradicional, é reter mais detalhes nas sombras e brilhos do arquivo, possibilitando maior flexibilidade de tratamento e alcance de detalhes.



Foto 1: Frame do filme *Branco Sai, Preto Fica* (Cinco da Norte)

## Visualidade lúdica, artesanal e analógica

Há, neste filme, duas soluções visuais que contribuem para a construção da narrativa visual do filme como um todo, calcada no que chamo de uma visualidade lúdica, artesanal e analógica. A primeira é a máquina do tempo, construída em um contêiner iluminado por um globo de luz, que traz Dimas Cravalanças do futuro.



Foto 2: Frame do filme *Branco Sai, Preto Fica* (Cinco da Norte)

A segunda, apresentada no final do filme, é a explosão de Brasília feita com desenhos a lápis em papel, iluminados por flashes de luz incandescente, ao som de “Bomba explode”, de MC Dodô.

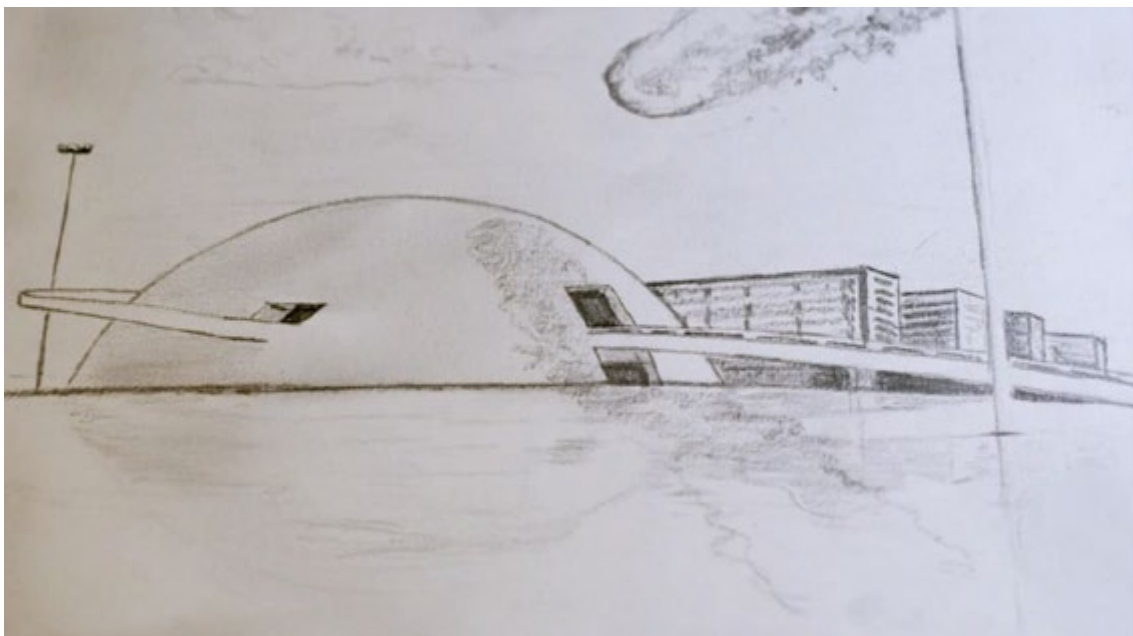


Foto 2: Frame do filme *Branco Sai, Preto Fica* (Cinco da Norte)

Questiono Leonardo sobre esta ideia de que o filme teria uma “visualidade lúdica, artesanal e analógica” e ele comenta que:

Eu acho que o fato dos desenhos serem da personagem que apresentamos [Shokito] e de termos o acompanhado enquanto desenhava alguns deles dão a força conceitual possível para aquele final. Não creio que falaríamos em dimensão lúdica caso os desenhos não tivessem essa relação direta com a diegese do filme, ou caso a cena tivesse sido encenada com uma forma e estilo que não trouxessem esses elementos de uma certa sagacidade lúdica e zombeteira (os traços e as cenas seguem um estilo que sempre me lembrou alguns cartazes e peças de divulgação dos ditos filmes B exploitation americanos). (CALHADO, 2021, p.)

Em relação às sequências da máquina do tempo-contêiner, Leonardo Feliciano diz que buscou a visualidade dele em termos de textura e ressaltar o metálico de suas paredes, seguindo alguns motes visuais do filme.

Foi um certo desafio, pois, como nos outros dois ambientes principais (porão/rádio de Marquim e casa de Shokito) a minha intenção era fazer aquela conjugação da liberdade de movimento para encenação do Adirley com as propostas que eu trazia, porém o espaço era pequeno e o teto muito baixo (o que deixava a fonte muito próxima da cabeça do ator), fato que criava relações de contraste muito pesadas por causa do caimento da luz. (CALHADO, 2021, p.)

A decisão, como se vê no filme, foi a de passar essa calha mais rente à parede do contêiner, explorando o material dela. Num primeiro momento, após instalar as fluorescentes no teto do contêiner, a luz ainda se espalhava demais, afirma Leonardo. A solução encontrada foi improvisar uma colmeia com uma estrutura quadriculada que tinha uma coloração leve-

mente creme/laranja. “Foi uma grata surpresa, pois criou no set um sutil gradiente entre o azulado das fluorescentes de 6.500K e o sutilmente amarelado que vinha do rebatido da colmeia”, diz ele.

Era um gradiente construído em um contraste simultâneo de cor - pela transição entre duas cores opostas no círculo cromático - e que, como todo contraste, reforçava um tanto a metalização da superfície. Essa decisão de posicionar as fluorescentes em um lado só criou também um contraste entre os dois lados do contêiner, o que abriu uma brecha para uma outra solução lúdica e analógica no filme, que são os pequenos gadgets de camelô que Dimas usa (uma lanterna de plástico, e um rádio com um pequeno led piscante). Pelo baixo nível de luz com o qual eu trabalhava, muitas vezes esses pequenos pontos de luz, vindo de fontes de baixa potência e fraca construção, eram suficientes para trazer o mínimo de informação que eu precisava. (CALHADO, 2021, p.)

Após essa construção inicial, muito focada na metalização das superfícies e no contraste, Leonardo sentiu a necessidade de construir uma luz mais alegórica e nada realista para as viagens no tempo que foi suprida pela inserção do globo de luz.

É curioso que, se não me engano, esse globo é o único ‘refletor’ que usei em todo o filme. Ou seja, é a única luz que está fora de quadro iluminando uma cena, e a única fonte de luz que não se intencionava enquadrar. Foi uma proposta que surgiu como alegoria mesmo, como referência quase parte nostálgica ao Quarentão e ao tempo que a personagem veio investigar. Ela está posicionada bem no eixo da câmera, o que reforça sua dimensão conceitual ao fugir de premissas da iluminação cinematográfica como ‘justificativa’ e ‘motivo’ das fontes. (CALHADO, 2021, p.)

## Utopia e distopia na plasticidade das imagens

Refletindo sobre as opções encontradas para registrar algumas cenas, analisadas acima, podemos entender que elas estão relacionadas ao contexto periférico de realização do filme e seu baixo orçamento. No entanto, a meu ver, a inventividade da narrativa visual extrapola essa leitura e constitui, a meu ver, um forte caráter político, utópico e disruptivo, calcado no estilo cyberpunk afrofuturista, porém com especificidades locais, da Ceilândia.

Leonardo acrescenta, na leitura acima, que o filme tem aspectos utópicos, mas distópicos também, em um paradoxo improvável. Ele explica que *Branco Sai, Preto Fica* teria uma diferença fundamental do pensamento Afrofuturista, na medida que um dos exercícios do gênero é tentar inserir as subjetividades e corpos negros em um futuro que foi pensado sem a presença deles: uma inserção de inclusão, de soberania, de construção. “Algumas cosmologias afrofuturistas têm em si a construção do tropo do alienígena como um eco do deslocamento causado pela diáspora forçada do tráfico transatlântico da escravidão”, afirma. Ele segue dizendo que, a partir da figura do extraterrestre e das tecnologias que costumam estar presentes nas representações da ficção científica, projeta-se um futuro onde a tecnologia seja um elemento que traz benesses, e não só mais sofrimento, brutalidade e tortura. “O

Afrofuturismo não é aquele que tenta narrar repetições dos sofrimentos do passado e presente, mas sim outros futuros possíveis, onde a tecnologia é acessível e aliada dos negros, sem necessariamente causar destruição.

Eu acho que *Branco Sai, Preto Fica* se situa em um ponto meio intermediário. É claro que a tecnologia se apresenta como aliada, ela é hackeada para os fins das personagens. Mas o final do filme, aquela alegoria da vendeta (através dos desenhos) com a inevitável catarse que ela produz no público, mistura elementos utópicos Afrofuturistas, mas se estrutura majoritariamente em um tempo distópico e um futuro de confronto e destruição. (CALHADO, 2021, p.)

Ainda sobre as características da narrativa visual do filme, podemos entender que as imagens de *Branco Sai, Preto Fica* se constroem como um contraplano das representações oficiais de Brasília e seu imaginário de “uma cidade do futuro”. Neste sentido, o uso da ficção científica parece muito adequado para dialogar com esse imaginário, ao mesmo tempo em que viabiliza, no plano do discurso político do filme, uma possibilidade de denunciar os crimes praticados pelo Estado contra as populações periféricas.

A respeito disso, Leonardo comenta que o trabalho da direção de arte e de fotografia buscou usar a dureza de alguns elementos, texturas, a precariedade e entropia dos espaços, para produzir imagens com onirismo e beleza. Ele concorda que o filme constrói uma contra representação da Brasília futurista e utópica. Já que esse futurismo surge também como uma forma de pensar realidades possíveis, que “corrijam” ou confrontem a brutalidade de uma sociedade onde os espaços de poder são ocupados majoritariamente por brancos, é inevitável que ele seja também um confronto a essas representações oficiais da cidade.

## Conclusão

Buscamos, por meio da análise dos procedimentos audiovisuais e da plasticidade das imagens do filme *Branco Sai, Preto Fica*, a partir de entrevista com o diretor de fotografia Leonardo Feliciano, identificar aspectos da narrativa visual que caracterizamos como utópicos e disruptivos. Neste sentido, observamos que duas soluções visuais contribuem para a construção da narrativa visual do filme como um todo. A primeira é a máquina do tempo, construída em um contêiner iluminado por um globo de luz. A segunda é a explosão de Brasília feita com desenhos a lápis em papel, iluminados por flashes de luz incandescente, ao som de “Bomba explode”, de MC Dodô.

Acreditamos que a utilização de procedimentos audiovisuais baseados numa visualidade lúdica, artesanal e analógica contribuem para este aspecto utópico e disruptivo. Considerando que um dos gêneros deste filme é a ficção científica, tradicionalmente encontraríamos efeitos visuais digitais em algumas cenas. O que se vê no filme, ao invés disso, é o uso inventivo de um contêiner e dos desenhos como soluções analógicas para o registro imagético. A iluminação da máquina do tempo, que contou com um globo de luz, uma lanterna de plástico e um rádio com um pequeno led piscante, também traz aspectos lúdicos para

a plasticidade das imagens do filme. Assim como a forma e estilo de filmagem da cena dos desenhos da explosão de Brasília, que trazem referências a cartazes de divulgação de filmes B exploitation norte-americanos.

Refletindo sobre estas opções encontradas, entendemos que elas funcionam como soluções para o contexto periférico de realização do filme e seu baixo orçamento. Do mesmo modo que imprimem um forte caráter político, utópico e disruptivo para a narrativa visual. Este aspecto também se relaciona com o uso da ficção científica como uma possibilidade de denunciar os crimes praticados pelo Estado contra as populações periféricas. Propondo também uma crítica às representações oficiais de Brasília e seu imaginário de “uma cidade do futuro”.

## Referências bibliográficas

CALHADO, Cyntia. Entrevista Leonardo Feliciano: Cinematografia do filme Branco Sai, Preto Fica. Anais do MOVI - I Encontro brasileiro de fotografia em movimento, 2021.

MATIAS, A. DE F. Ficção versus realidade: o não dito e o não visto em Branco sai, preto fica. Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 29, p. 196–211, 10 maio 2019.

MESQUITA, C. O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em Branco sai, preto fica. In: ALMEIDA, Rodrigo; MOURA, Luís Fernando (Orgs.). Brasil Distópico. Rio de Janeiro: Ponte Produções, 2017. Catálogo da mostra Brasil Distópico realizada na Caixa Cultural Rio de Janeiro, de 15-27 de ago. 2017.

## Referências audiovisuais

À Parte do Inferno. Direção e Roteiro: Raul Arthuso. Produção: Lara Lima. 2015. 23 min.

Arábia. Direção e Roteiro: Affonso Uchôa e João Dumans. Produção: Vitor Graize. 2017. 97 min. Branco Sai, Preto Fica. Direção e Roteiro: Adirley Queirós. Produção: Simone Gonçalves, Adirley Queirós. 2014. 90 min.

Constelações. Direção e Roteiro: Maurílio Martins. Produção: Thiago Macêdo Correia. 2016. 25 min.

No Coração do Mundo. Direção e Roteiro: Gabriel Martins e Maurílio Martins. Produção: Thiago Macêdo Correia. 2019. 121 min.

Rap, O Canto da Ceilândia. Direção e Roteiro: Adirley Queirós. Produção: Cinco da Norte. 2005. 15 min.

Valentina. Direção e Roteiro: Cássio Pereira dos Santos. Produção: Erika Pereira dos Santos. 2020. 95 min.

# O intemporal nas músicas experimentais de *Pátio* (1959), de Glauber Rocha<sup>147</sup>

Time arrangements in the soundtrack of *Patio* (Glauber Rocha, 1959)

Damyler Cunha<sup>148</sup>  
(Doutora – UFS)

**Resumo:** Com interesse em rastrear como chegaram as primeiras ideias sobre uso da música experimental no cinema brasileiro, neste artigo nos detemos sobre a análise do uso de trechos de músicas experimentais no primeiro filme de Glauber Rocha, *Pátio* (1959).

**Palavras-chave:** Pátio, Glauber Rocha, tempo, filme experimental, trilha sonora.

**Abstract:** With the interest of tracing how the first ideas on the use of experimental music in Brazilian cinema came about, in this article we focus on the analysis of the use of experimental music excerpts in Glauber Rocha's first film, *Pátio* (1959).

**Keywords:** Pátio, Glauber Rocha, time, experimental film, soundtrack.

Atento a efervescência cultural que vivia Salvador no final dos anos 1950, Glauber Rocha teve contato com diversas produções teatrais, musicais e artísticas que eram promovidas pelas Escolas de Música e de Teatro, recém-criadas na Universidade Federal da Bahia e por outros produtores locais, como as sessões e debates de filmes promovidos por Walter da Silveira e apresentações artísticas no Instituto Goethe. Na Bahia do final dos anos 1950, a música experimental também era escutada nos eventos promovidos pelo músico alemão Hans Joachim Koellreutter e o concretismo literário e visual pululava nas rodas de conversa de artistas, interessados nas experiências realizadas pelo Grupo *Ruptura* em São Paulo e pelos neoconcretistas cariocas.

No rastro de ideias artísticas e musicais que rondavam os artistas latino-americanos no final da década de 1950, Glauber Rocha vai se interessar em utilizar na trilha sonora do seu primeiro filme trechos de peças dos músicos concretos Pierre Henry, Pierre Schaeffer e Michel Philipot, além de Edgar Varèse, como veremos adiante. Em comum entre esses compositores, podemos constatar a existência da subversão da linguagem musical ocidental, além da instauração de uma nova marcação temporal contida nas composições elegidas pelo cineasta para realizar sua “montagem em música concreta”.

147 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão 6 do ST ESTILO E SOM NO AUDIOVISUAL.

148 - Docente na Universidade Federal de Sergipe no bacharelado de Cinema e Audiovisual, é doutora e mestra em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP, atuando nas áreas de produção audiovisual e produção sonora.



## A montagem sonora de Glauber Rocha em *Pátio*

O curta-metragem *Pátio* teve uma produção que se estendeu entre os anos de 1957 e 1959, com a pós-produção do som realizada somente no primeiro semestre de 1959, após o cineasta conseguir apoio financeiro para finalização do filme. Com poucas informações sobre o processo de montagem, o que se sabe sobre a pós-produção de *Pátio* foi dito pelo próprio Glauber em entrevistas à jornais no período de lançamento do filme e depois em sua própria obra, quando reavalia suas influências e nos dá pistas sobre detalhes da produção do filme. Em entrevista concedida a jornalista baiana Matilde Mattos na coluna “A cidade e as gentes”, no *Jornal da Bahia* (1959), Glauber comentou sobre um encontro de críticos cinematográficos que participou em São Paulo, viagem que teria aproveitado para se dedicar a finalizar e lançar o filme. Nesta entrevista, Glauber além de aliar o processo de montagem a busca de um sentido poético para o filme, afirma que um bom filme existe “quando o ritmo, sem ajuda musical, consegue atingir o estado de uma peça musical” (JORNAL DA BAHIA, 1959).

Na coluna “Cidade, homens e bichos”, escrita pelo jornalista Luís Henrique no *Jornal da Bahia*, o crítico destaca a originalidade do filme e fala da “música de sons estridentes, vozes misturadas, suspiros e gemidos de animais fantásticos” (JORNAL DA BAHIA, 1959). Em outra entrevista fornecida por Glauber em 27 de dezembro de 1958 ao Estado da Bahia, o cineasta pede ajuda financeira para realização da finalização do filme, o que nos dá pistas de que o cineasta teria realizado a montagem sonora do *Pátio* nos primeiros três meses do ano de 1959 e realizado as primeiras exhibições do filme com som entre março e abril deste mesmo ano. A partir das críticas em jornais baianos do período<sup>149</sup>, podemos afirmar que na exibição realizada em Salvador entre os dias 05 e 06 de abril de 1959, *Pátio* já foi exibido com a trilha sonora, que pelo que consta, foi realizada na Líder Cine Laboratórios.

Na escuta deste filme como indicado pelos créditos do filme, identificamos trechos da composição *Symphonie pour un homme seul* (1950), mais especificamente, foram usados os movimentos *Apostrofe* (nono movimento), *Erotica* e *Scherzo* (quarto e quinto movimentos) para criação da trilha sonora de *Pátio*. Entretanto, a percepção de que no início do filme utiliza-se outro trecho de música que não faz parte de *Symphonie* direcionou a pesquisa para o levantamento de referências até constatar na crítica “*Ouvir O Pátio*” (2015), escrita pelo cineasta Luiz Felipe Labaki, a identificação da utilização de trechos de outras duas músicas experimentais no filme: *Ionisation* (1931), composição de Edgar Varèse e *Tam Tam IV*, do músico concreto Pierre Henry, lançada em 1951. Além destas músicas, a pesquisadora Luiza Alvim em contribuição a pesquisa, identificou nos últimos três minutos do filme a utilização de trecho da composição *Étude I*, realizada em 1953 pelo músico Michel Philippot<sup>150</sup>. Glauber omite os créditos dessas peças musicais, apenas indicando o uso da *Sinfonia de um Homem Só* e, prefere utilizar o termo *montagem sonora em música concreta*, evidenciando assim ter

149 - Todas as notícias de jornais e revistas relacionadas a Glauber Rocha citadas neste artigo foram consultadas no acervo Glauber Rocha, disponível na Cinemateca Brasileira, no ano de 2016.

150 - Michel Philippot, Pierry Henry e Pierre Schaeffer criaram músicas eletroacústicas no Laboratório do *Groupe de Recherche de Musique Concrète* durante os anos 1950. Segundo a pesquisadora Luiza Alvim, Glauber Rocha provavelmente retirou as 3 composições do álbum *Panorama of Musique Concrète n.2 (works by Henry, Schaeffer and Philippot)*, primeiro disco de música eletroacústica a ser lançado pelo selo London Ducretet-Thomson, em 1956.

o conhecimento de algumas diferenciações entre o ato de organizar sons da música concreta e o procedimento de serialização de notas da música dodecafônica, na época diferenças expressas no âmbito musical a partir de um embate entre o formalismo (escola serialista, dodecafonismo) e o referencialismo (música eletroacústica praticada por John Cage, Michel Philippot, Pierre Schaeffer, Pierre Henry, entre outros).

Em diversos momentos de *Pátio*, os sons que ouvimos trazem um novo tipo de experiência e desarranjo auditivo para seus espectadores e personagens; apresenta uma montagem sonora que está afinada com as ideias de experimentação sonora difundida pelos músicos no final da década de 1950. Uma nova maneira de pensar e organizar os sons, voltada para uma ampliação da escuta e subversão sintático-temporal da linguagem musical seduziu o cineasta.

### **Novos arranjos temporais na trilha sonora de *Pátio***

Ainda sobre os créditos iniciais de *Pátio*, que surgem sobre a imagem de um tabuleiro de xadrez preto-e-branco, escutamos o primeiro trecho utilizado da música *Ionisation* de Edgard Varèse. O primeiro som que ouvimos no filme é o de um instrumento metalizado – o som de um gongo estridente que se funde a sonoridade ascendente de uma sirene, seguindo por alguns segundos em um *continuum* sonoro. Escutamos os 33 segundos do primeiro trecho de *Ionisation* utilizados na abertura de *Pátio* para, logo em seguida, acompanharmos quase o mesmo tempo (27 segundos de duração) de imagens silenciosas introduzidas a partir de um corte seco. Os créditos de abertura do filme se encerram.

Já nesse primeiro momento silencioso, percebemos o horizonte entrecortado por bananeiras, para logo em seguida acompanharmos um mergulho da câmera em movimento nos revelando que o tabuleiro de xadrez que vimos nos créditos de abertura é o chão de um pátio externo, que beira à Baía de Todos os Santos, em Salvador. O movimento de câmera se contamina por uma fluidez e temos a retomada da banda sonora no filme que se dá com outro trecho de *Ionisation*. Na banda imagética, acompanhamos um *plongée* de um homem (Sollon Barreto) e uma mulher (Helena Ignez) caminhando no pátio, e novamente uma imagem em *contre-plongée* de galhos de árvores.

Utilizando trechos curtos e os mais intensos da composição de Edgard Varèse, Glauber efetuou uma montagem na qual varia os tempos de uso da música e do silêncio, seguido de mais três retomadas de trechos de *Ionisation* de intervalos entre 6,3 e 5 segundos<sup>151</sup>. Muito provavelmente, atento a essa marca essencial na obra de Varèse, o cineasta elege a sonoridade da sirene para retomar no último trecho, e logo em seguida deixa seguidos 14 segundos de silêncio acompanharem novamente as imagens de um casal se movimentando afastados sob um pátio. O uso dos trechos de *Ionisation* que apresentam o elemento da sirene acentua uma percepção na banda sonora do filme de um caos ruidoso e percussivo

que é entrecortado pelo som contínuo e parabólico da sirene. Um som que se apresenta com altura definida, mas comporta-se com instabilidade, somando como mais um elemento timbrístico e de duração no plano.

Retomando a análise fílmica de *Pátio*, acompanhamos por 43 segundos uma parte do nono movimento da “Sinfonia para um homem só”, *Apostrofe*. Se até aqui as massas sonoras com ritmos sobrepostos de *Ionisation* foram priorizados na banda sonora, escutamos pela primeira vez no filme vocalizações humanas gravadas em reverso. As vocalizações e o uso das vozes em *loop* é um recurso de repetição essencial para a estética da música concreta isolando o fragmento sonoro da temporalidade do som original. O trecho da peça acompanha o enquadramento do pátio em *plongée*, revelando toda uma movimentação gestual dos personagens que parecem querer liberar o seu próprio corpo de algo denso, como se ali existisse certo tipo de magnetismo que os puxa para o chão. A sonoridade de *Apostrofe*, apesar de manter uma atmosfera ruidosa quase tão intensa quanto a composição de Varèse, instaura outro tipo de relação auditiva com o espectador.

Nesse trecho, a percepção auditiva é produto de uma abordagem mais híbrida entre o drama radiofônico e a música concreta, muito presente neste movimento da composição de Schaeffer. O caos ruidoso que acompanhamos neste trecho de *Pátio* é interrompido por um minuto de silêncio. As mãos da moça avançam no quadro encontrando o corpo masculino, e os corpos dos personagens tomam o quadro completamente. A sombra dela encobrindo-o, ela se curvando para se aproximar do seu ouvido. Mas é o corpo do *homem só* que toma o quadro novamente, estático e iluminado pelo sol, como se estivesse confirmando a impressão de solidão cotidiana contida no título da música.

A lentidão dos corpos é rompida com o uso do trecho inicial de *Tam Tam IV*, ao longo de um minuto e trinta segundos (entre os minutos 04:57-06:31). Os dois personagens passam a reagir a algum incômodo, se levantam, o homem tampa os ouvidos com a mão. Uma série de planos que já haviam sido mostrados antes são repetidos neste momento, numa alternância rítmica que parece estar em sincronia com o ritmo vertiginoso da peça de Pierre Henry. O próximo momento é de silêncio acompanhando novamente as imagens, um silêncio que dura aproximadamente 1 minuto e meio, assim como o tempo de música que escutamos no trecho anterior.

No trecho seguinte, por volta de oito minutos do filme o silêncio cessa e toda a *mise-en-scène* se contamina por um forte estremecimento com a inserção de *Erotica*, um dos movimentos de *Sinfonia por um homem só* que usa trechos vocálicos ligados ao prazer sexual feminino, como risos e gemidos. A partir da inserção deste trecho, a movimentação corporal dos atores sofrerá uma modificação em sua partitura. Vemos um plano mais longo da mulher se movimentando langorosamente, com uma corporeidade que denota uma sensualidade que não estava presente em sua gestualidade até então, enquanto as vocalizações tornam-se mais intensas e volumosas, se desdobrando em uma *voz em loop* que recita a palavra em francês “*absolutment*” em durações distintas, num movimento de contração. Os corpos, que antes estavam sozinhos no espaço, voltam a se reencontrar.

*Erotica* é o trecho da *Sinfonia* que mais contém vocalizações e sons fisiológicos da intimidade feminina, e, no filme é também o momento de mais contato corporal entre os personagens. Esses sons vocálicos por serem captados com proximidade podem traduzir uma fisicalidade do instrumentista (ou neste caso, do emissor das vocalizações) para o som, atingindo o corpo do ouvinte por significantes sutis, imponderáveis e singulares. Em *Pátio*, essa percepção auditiva ativada pela ressonância dos corpos sonoros surge como mais um elemento de fisicalidade contido no filme, evidenciando na imagem a intimidade dos corpos dos personagens, que na primeira parte do filme encontravam-se fisicamente afastados e com movimentos contraídos. É interessante destacar que a técnica do loop (repetição) e da contração também são alterações da ordem temporal utilizadas pelos músicos concretos com o intuito de enfatizar a perda da referencialidade do fragmento sonoro utilizado na música.

Seguido do movimento *Erotica*, em sua integralidade, passamos a escutar um trecho do quinto movimento da *Sinfonia (Scherzo)*, acompanhando um enquadramento que revela o horizonte do mar da Baía de Todos os Santos girando em 360 graus (da esquerda para direita). Nos últimos três minutos de *Pátio*, vemos um plano geral dos personagens sentados contemplando a cidade baixa com a *Baía de Todos os Santos* ao fundo. Eles se levantam, há um corte seco da imagem. No plano seguinte, acompanhamos um detalhe da planta molhada pelo mijo do homem, seguido de um plano fixo das costas do mesmo homem se afastando ao subir as escadas. A mulher repete o mesmo gesto do homem, subindo as escadas. O último plano do filme é uma imagem frontal do pátio externo quadriculado apenas com os sapatos masculinos, sem nenhuma presença humana.

Nestas últimas cenas do curta ouvimos os três minutos iniciais da composição *Étude I*, criada pelo músico Michel Philippot. Carlos Palombini, em *Vers Une Musique Experimentale*, comenta que *Étude I* foi considerada por Pierre Schaeffer um estudo satisfatório da construção serial aplicada sutilmente a materiais válidos, assumindo em determinados momentos dentro de sua obra duas categorias de espírito opostas - a abstração e a concretude (PALOMBINI, 1998, p.5 *apud* SCHAEFFER, 1957, p. 19-20).

Na busca da criação de um filme experimental que estivesse à altura de suas ideias sobre experimentalismo nas artes e no cinema, Glauber Rocha utilizou músicas que também estavam marcadas por conflitarem essa noção de abstração e concretude. Nesta escolha da criação de uma “montagem sonora em música concreta”, o cineasta se aproximou dos embates estéticos realizados entre referencialismo e serialismo musical ao mesmo tempo que, demonstrava diálogo com os embates entre concretos e neoconcretos que tanto marcaram esse período no Brasil.

Até o momento, já podemos afirmar que Glauber não somente se interessou pelas novas maneiras de organização dos sons que a música experimental de Varèse, Schaeffer, Henry e Philippot propunham, como também tentou estabelecer uma relação métrica entre o

tempo de permanência do silêncio e o tempo que escutamos as músicas no filme. O cineasta elegeu músicas que continham uma sonoridade complexa e com uma diversidade de movimentos e ritmos sobrepostos, distintos tipos de ataques, ressonância e riqueza timbrística.

Infelizmente, o desejo da ampliação desse espaço sonoro dentro de seu filme foi muito prejudicado pelas condições de finalização sonora das quais o cineasta dispunha. Mesmo assim *Pátio* está impregnado por esse espírito de busca da construção formal da linguagem artística, não se inserindo dentro de um contexto cinematográfico que surgia concomitante e estava marcado pela tônica da afirmação de uma “latinidade” no cinema. O cineasta mirava ainda para um horizonte da depuração de um ideário modernista, preocupando-se em criar um filme no qual a dialética entre a matéria concreta e a forma abstrata pudessem ser superadas.

### **Referências Bibliográficas**

LABAKI, L. F. “Ouvir Pátio”. *Revista Linda*, # 8, ano 2, 2015. Acesso em 15/02/2019: <http://linda.nmelindo.com/2015/08/ouvir-o-patio/> .

PALOMBINI, Carlos. “Pierre Schaeffer, 1953: por uma música experimental”. *Revista Eletrônica de Musicologia REM*, vol. 3, outubro, 1998.

ROCHA, Glauber. “Notas e Comentários de cinema na Bahia”. *Jornal da Bahia*, Salvador (BA), 04 dez. 1958, p. 3.

\_\_\_\_\_. “Tentativa de cinema na Bahia “O Pátio”. Entrevista para o jornal *Estado da Bahia*, Salvador (BA), 27/12/1958, p. 5.

# O filme *Biutiful* e a imagem-cristal<sup>152</sup>

The film *Biutiful* and cristal-image

**Dandara Ferreira**<sup>153</sup>

(Mestranda – PPGCOM/UnB)

**Lorena Figueiredo**<sup>154</sup>

(Mestre - PPGCOM/ UnB)

**Resumo:** O presente artigo busca trazer uma reflexão filosófica a partir da noção de imagem-cristal desenvolvida por Gilles Deleuze no filme *Biutiful* (2010) de Alejandro González Iñárritu. Tendo em vista este conceito como propulsor da análise fílmica no presente artigo, estabelecemos um diálogo entre as teorias do cinema e da imagem na produção de sentidos entre o mundo invisível e visível do protagonista, Uxbal, para compreender o uso estético e subversivo da fotografia e montagem nesta narrativa.

**Palavras-chave:** cinema; *Biutiful*; imagem-cristal; Deleuze; fotografia

**Abstract:** The article proposes a philosophical reflection from an idea about cristal-image developed by Gilles Deleuze in the film, *Biutiful* (2010) by Alejandro Iñárritu. This concept has been promoting analysis of film through the dialogue between the cinema and image theories in that production of meanings. We are establishing the production of meaning between the invisible and visible world of the protagonist, Uxbal, to understand the aesthetics and subversive use of photography and editing in this story.

**Keywords:** cinema; *Biutiful*; cristal-image; Deleuze; photography

## Introdução

A partir da problematização da noção de imagem-cristal proposta pelo autor Gilles Deleuze no livro, *Imagem-Tempo* (2005a), o artigo busca realizar uma reflexão sobre o regime de imagem formado pela relação entre fotografia e montagem ao trazer novas perspectivas para a produção de sentido atrelada à análise fílmica da obra cinematográfica *Biutiful* (2010) do diretor mexicano Alejandro González Iñárritu.

Neste diálogo proporcionado pela filosofia e o cinema, observamos a criação de um dispositivo, um corpo que afeta e é afetado por questões sociais, econômicas e políticas. Ao tomarmos o cinema como este espaço de produção de subjetividades, adentramos a vida

152 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: ESTÉTICA E PLASTICIDADE DA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA - E CINEMATOGRAFIA E O DESGASTE (RASURA) DA IMAGEM

153 - Mestranda no Programa de Pós-Graduação de Comunicação da Universidade de Brasília. Atualmente é diretora audiovisual. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Cinema, atuando principalmente no seguinte tema: cinema e televisão.

154 - Mestre em Comunicação pelo PPGCOM/UNB e Cineasta. Desenvolve uma pesquisa sobre as relações afetivas entre as cidades e o cinema de ficção brasileiro e argentino contemporâneo. Bolsista CNPQ.

de Uxbal, um homem com câncer terminal que busca uma redenção antes da sua morte. Por meio do deslocamento entre o tempo e o espaço, as memórias do passado, o presente com a doença e o futuro com a iminência da morte, o personagem vivido por Javier Bardem se depara com atravessamentos provocados pela exploração do trabalho de imigrantes ilegais na cidade de Barcelona.

Desta maneira, o processo de produção de subjetividades composto por esta narrativa se estabelece de maneira rizomática e compõe uma cartografia sentimental<sup>155</sup>. Sendo assim, as conexões entre os pensamentos de Gilles Deleuze se unem às reflexões sobre as teorias da imagem e do cinema através de noções propostas por Jacques Rancière e Jacques Aumont, ressaltando a importância estética criada nesta ficção como proposta de subversão e disputadas diante do sistema neoliberal apresentado na tela.

É importante retomarmos alguns elementos vivenciados na trajetória pessoal e cinematográfica de Alejandro Iñárritu<sup>156</sup> para compreendermos a criação do filme, *Biutiful*. Neste devir pelo tempo e espaço, vemos um jovem mexicano cruzar as fronteiras para o continente europeu em uma viagem para explorar o mundo. E, conseqüentemente, as suas experiências e memórias – por meio de um olhar estrangeiro que vivenciava um novo espaço – foram aplicadas nas suas produções artísticas. De volta ao México, Iñárritu se formou na Faculdade de Comunicação. Nos anos de 1990, abre a sua produtora *Z Films* com Raul Oliveira na Cidade do México assumindo a produção e direção de curtas-metragens e filmes publicitários. Nos anos 2000, sua primeira ficção, *Amores Perros* (Amores Brutos), torna-se um marco ao revelar após um acidente de trânsito a transformação de três personagens pelo viés da violência e da dor, a sobrevivência das amarras presentes no sistema capitalista. Repleta de cortes rápidos, ritmo acelerado, uma fotografia contrastada entre elementos reais e a crueza da imagem. Apresenta uma dinâmica seguida em outras obras como *21 gramas* (2003) e *Babel* (2006) cuja a duração dos planos se mescla com o embate das ações e de maneira intensa na composição das narrativas criadas através de variações na cronologia do filme.

Neste diálogo, o autor Robert Sinnerbrink, diz que as os filmes de Iñárritu apresentam “narrativas contrastantes que explicitam os desafios enfrentados por sujeitos marginalizados em um mundo globalizado, marcado por conflitos sociais, religiosos, econômicos e políticos generalizados”<sup>157</sup> (Tradução nossa). Além de enfatizar, um olhar universal à narrativa, que amplia e gera novas percepções de mundo.

Estabelecemos através destas subjetividades, a emergência afetiva na obra de Alejandro Iñárritu, um diretor mexicano e latino, inserir-se no mercado hollywoodiano. Nos embates entre o cinema clássico e moderno, sua narrativa surge com a proposta de refletir sobre as prisões humanas diante do sistema trabalhista e o aspecto alienante sofrido nesta relação corpo-cidade na contemporaneidade. Sendo assim, *Biutiful* se conecta a este ambiente rela-

155 - Nome do livro da pesquisadora, Suely Rolnik, que dialoga com os conceitos dos autores Deleuze e Guattari. Ao tomar os afetos, nesta construção cartográfica.

156 - Informações obtidas pelo site IMDB: [https://www.imdb.com/name/nm0327944/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0327944/bio?ref_=nm_ov_bio_sm) - acesso disponível em 30/08/2021

157 - Contrasting narratives that make explicit the challenges confronting marginalized subjects in a globalized world marked by pervasive social, religious, economic and political conflicts. (SINNERBRINK, 2016, p. 146)

cional e compõe um regime de imagem articulado pela fotografia e a montagem nesta obra. Segundo Rancière, a imagem nunca é uma realidade simples. As imagens do cinema são antes de mais nada operações, relações entre o dizível e o visível de jogar como antes e o depois, a causa e o efeito. (RANCIÈRE, 2012, p.14). A partir deste movimento entre as imagens, somos conduzidos pela vida de Uxbal, um corpo enfermo afetado pelos fenômenos vivenciados pelo sistema capitalista e exploratório de imigrantes em grandes cidades mundiais.

## **As abordagens metodológicas e a imagem-cristal entre a vida e a morte de Uxbal**

Ao considerarmos o aspecto da imanência nesta produção de imagens pelo cinema de Iñarritu, o conceito de imagem-cristal desenvolvido por Gilles Deleuze permite compor um mapa de relações na vida de Uxbal. Diante das indagações problematizadas pela filosofia com relação a vida e a morte humana. Somos atravessados por este grande dispositivo criado pelo cinema. O filme *Beautiful* possui uma atuação semelhante e age desta maneira nesta reflexão. Neste jogo entre o virtual e o atual; real e imaginário; emergindo um comportamento de imagem-cristal. Para Deleuze, a imagem-cristal é biface, atual e virtual, presente e passado: o presente que passa coexiste com o passado que se conserva. Ou seja, o que se vê no cristal é o tempo não-cronológico. Por meio deste choque de imagens, a linguagem cinematográfica gera novas percepções e abordagens à narrativa retratada.

O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem mas que igualmente o condicionam. É isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentada por eles. (FOUCAULT, 1984, p.246)

Consideramos neste dispositivo construído pelas relações entre o cinema, a sociedade e o espaço urbano, as ferramentas presentes na análise do filme como um recurso essencial para destrinchar as imagens produzidas a partir do conceito de imagem-cristal. A partir desta abertura cartográfica, agregar a análise fílmica para a reflexão deste artigo permite compor um recorte através da estética fotográfica. No entanto, não se restringindo a um método único e universal, já que as singularidades possuem um movimento infinito. Sendo assim, de acordo com os autores Jacques Aumont e Michel Marie:

A análise de um filme é interminável, pois seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, num filme sempre sobre algo de analisável. É necessário conhecer a história do cinema e a história dos discursos que o filme escolhido suscitou para não os repetir; devemos primeiramente perguntar-nos que tipo de leitura desejamos praticar. (AUMONT; MARIE. 2004, p. 39).

Nesta perspectiva de desvelamento de novas percepções de mundo conectadas pela linguagem cinematográfica, novas narrativas são criadas devido aos agenciamentos e acontecimentos gerados nesta relação entre o corpo de Uxbal, a cidade de Barcelona e o tra-



balho. Através do caminhar de Uxbal, o circuito de imagens formado se produz de maneira expressiva para a constituição da imagem-cristal. Entre as memórias do passado; o presente com a doença e o futuro com sua morte iminente, observamos a vida deste protagonista.

Pai de dois filhos, Uxbal se preocupa com o futuro deles, na medida que os cria sozinho, já que sua ex-esposa é bipolar. Com uma forte ligação com o mundo espiritual, Uxbal ajuda familiares que recém perderam algum ente a acharem seu caminho. E ganha a vida explorando o trabalho de imigrantes para fabricação de produtos falsificados. Mas, ao mesmo tempo, se vê numa dualidade na medida em que se preocupa com a situação física desses mesmos imigrantes. Sendo assim, as caminhadas pelas ruas de Barcelona se tornam um espaço para trocas afetivas entre os mundos vivenciados por este personagem. O caminhar pelo “errar” e se encontrar dentro da cidade.

Neste movimento entre o tempo e o espaço, somos conduzidos pelos atravessamentos da vida de Uxbal. A cidade de Barcelona surge distinta do imaginário criado pelos cartões-postais e revela as fraturas ocasionadas pelo sistema neoliberal na sua organização urbana e social. Juntos com Javier Bardem, observamos ruas estreitas, espaços pequenos, com pouca ventilação apresentarem uma nova Barcelona distinta das telas do cinema. O imaginário associado à cidade cosmopolita e com oportunidades de vida e lazer se depara com uma divisão proporcionada pela mais-valia. As camadas hierárquicas criadas neste espaço urbano, o tempo de usufruir a vida, agora é delimitado pelo tempo do trabalho feito por estrangeiros da atualidade através de um deslocamento de fronteiras constituído pela globalização. Segundo Bauman,

De todos modos en este mundo nuestro cada vez más desregulado, policéntrico y desarticulado, esa ambivalencia permanente de la vida urbana no es lo único que nos hace sentir incomodidad y temor al ver a esos recién llegados sin hogar, que incita en nosotros animadversión hacia ellos, que llama a la violencia, pero también al uso, el mal uso o el abuso de la miseria, la aflicción y la impotencia tan visibles en las que se encuentran los migrantes. [...] Me refiero a dos factores que en apariencia, son muy distintos entre sí y que, por ellos afectan predominantemente a categorías diferentes de personas. Cada uno de los dos intensifica el resentimiento y la belicosidad que concitan los inmigrantes, pero lo hacen en sectores diferenciados de la población autóctona. (BAUMAN, 2016, p. 8)

Ao tomarmos esses novos agenciamentos diante a estes campos de disputa ocasionados pelo ambiente trabalhista, a sugestão de uma fotografia em tom azulado, ressalta o aspecto de isolamento e frieza para estes corpos em um ambiente de confinamento como escolha estética. O tom opressor diante dos trabalhadores se une a paisagem sonora construída com as máquinas - o aspecto alienante do trabalho é rompido por esta ação. O dono da loja reforça, mostrando o erro da costura para o trabalhador de maneira agressiva. Desta maneira, a subjetividade atrelada a forma do trabalho faz emergir uma micronarrativa. A cena segue com as falas punitivas. Os ruídos das máquinas de costura sugerem uma ideia alienante da ação diante do contraste de luz e sombra ao construir o drama.



Fonte: frame do filme

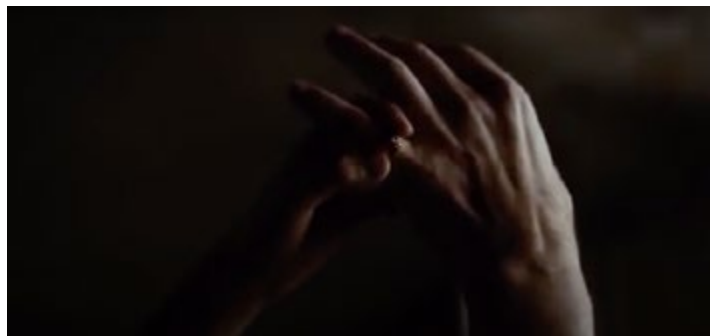
Vemos na *figura 01*, a noção de tempo se romper neste espaço construído no filme. Pela manhã, imigrantes trabalham incessantemente neste local e, à noite, o mesmo espaço se transforma no ambiente para dormir. O dia e a noite ocorrem no mesmo ambiente interno, sem possibilidades de vivenciar outros espaços, tornando-se uma “prisão”. Nesta fusão entre corpo e trabalho, o ser humano se torna uma máquina, neste caso, sem valor e sem direitos. A cada dia vivenciado nesta luta pela sobrevivência é um dia mais próximo à morte. A partir deste trânsito pela vida, Uxbal se afeta pelas imagens reais e pelas imagens virtuais entrelaçadas pelo seu poder sobrenatural. A proximidade com o término desta etapa refreia a passagem dos afetos neste circuito de poderes.

De acordo com Deleuze (2005a), o filme é como a memória, o que se vê na tela já não existe mais. Embora o tempo esteja no passado, o ato da fruição também dá ao cinema a possibilidade de simular uma ilusória “atualidade”. Desta forma o cinema tem como função o armazenamento da memória em movimento. Não somente no sentido das imagens, mas da própria memória que com o tempo vai modificando o seu olhar sobre o passado.

## **Análise fílmica**

A narrativa do filme é cronológica, com exceção do prólogo, que relata um acontecimento posterior: quando sua filha Ana ganha de presente do pai o anel que o avô dela deu para a avó quando deixou a Espanha, fugindo da ditadura franquista. Apenas vemos duas mãos e o anel passando da mão dele para a dela no plano inicial do filme - só no final entendemos quem eram os personagens. O filme *Beautiful* caracteriza-se por uma estrutura narrativa cíclica, retomando a sequência vista no prólogo, e pode ser analisada a partir da noção de imagem-cristal, do Gilles Deleuze.

Figura 02 – Anel e imagem-cristal



Fonte: frame do filme

O anel simboliza o desejo de Uxbal de se tornar eternamente presente. Objeto que irá eternizar a memória familiar, que não deixará os corpos que se foram serem esquecidos. Ao mesmo tempo, o anel é o objeto que fará lembrar o fracasso de Uxbal diante de sua passividade às injustiças sociais. Personagem, que inclusive, colaborou com a morte das trabalhadoras chinesas e das filhas delas ao instalar aquecedores na oficina em que viviam. Mas que, diante da morte, se arrepende e deseja, por meio da sua médium, pedir perdão as trabalhadoras pelo seu ato. Uxbal se esquece que “as imagens-lembrança, e mesmo as imagens-sonho ou devaneio, frequentam uma consciência que necessariamente lhes dá um aspecto caprichoso ou intermitente, já que se atualizam segundo as necessidades momentâneas dessa consciência” (DELEUZE, 2005 a, p.101). Ou seja, não temos controle sobre nossas memórias. Elas se tornam presentes quando menos esperamos, ao mesmo tempo que fazem associações e resgates com imagens e lembranças que jamais imaginaríamos.

Neste jogo entre objeto de cena representado pelo anel, as imagens criadas pela memória se atualizam a partir deste contato, promovendo um acontecimento. O contraste de luz e sombra provoca um aspecto de efemeridade ao momento, assim como provoca na vida de Uxbal. Seguimos neste movimento como se esculpisse o tempo da imagem, estabelecendo a duração como vínculo para compor a essência destas percepções.

Criamos um espaço aliado ao dispositivo cinematográfico que gera um embate de imagens produzindo uma nova perspectiva, um novo olhar ao espectador que observa a cena através do ritmo conduzido pela montagem cinematográfica. Sendo assim, “quando percebemos, com toda clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é um indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida”. (TARKOVSKI, 1998, p.139)

A montagem de *Beautiful* rompe uma narrativa clássica em que se sobressai um tempo linear. No filme opera uma ruptura do tempo da sucessão, na medida em que o protagonista recorre a fatos do passado, ao mesmo tempo que se preocupa com seu futuro durante a condução da narrativa. De acordo com Deleuze (1999, p.45), “O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não pára de passar; o outro, que é o passado e que não pára de ser, mas pelo qual todos os presentes passam”. O movimento das imagens não depende de uma sucessão cronológica para fazerem sentido. Assim como ocorre na imagem-cristal, em *Beautiful*, o

tempo se impõe ao pensamento, sem que haja um controle. “Não é o tempo que está subordinado ao movimento, mas o movimento que se subordina ao tempo” (Id. 1999, p. 97). A montagem das imagens é intercalada por memórias.

A cena da morte do protagonista deixa evidente o significado de uma imagem-cristal, na medida em que realidade, imaginação e memória se confundem; e, da mesma forma, o tempo também se confunde. O tempo consiste nessa cisão que, por um lado, faz passar todo o presente e, por outro, conserva todo o passado. No filme, a narrativa é o próprio acontecimento e o tempo é resultado da troca entre a imagem virtual e atual - a atual do presente que passa e a virtual do passado que se conserva, tendo a angústia da morte permeando o passado e o presente.

Figura 03 – Morte de Uxbal



Fonte: frame do filme

## Considerações finais

Ao estabelecermos a noção de imagem-cristal como ponto de partida para a análise fílmica e estética do filme *Biutiful* de Alejandro González Iñárritu, podemos afirmar a produção de imagens a partir de subjetividades vivenciadas por Uxbal neste deslocamento de fronteiras entre o mundo visível e invisível entre o corpo afetado e que se afeta.

O caminhar de Uxbal pela cidade de Barcelona se move pelos espaços de disputa e construções em um ambiente exploratório pelo sistema neoliberal atravessado por questões familiares. A relação entre vida e morte age como um grande mapa afetivo para a passagem dos afetos nesta luta pela sobrevivência. O contraste entre o passado e o presente aparece nos ambientes vivenciados pelo personagem de Javier Bardem, percebemos desta forma as transformações da *imagem-cristal* imbricada a estética escolhida para a narrativa.

Ao compreendermos a *imagem-cristal* como sendo resultado deste contexto exploratório do trabalho do sistema neoliberal na cidade de Barcelona, observamos o modelo capitalista ressaltar as estruturas hierárquicas e manter a manutenção de um dispositivo de poder e controle de corpos em prol do consumo da sociedade. Mesmo que Uxbal esteja doente e faça parte dessa estrutura, ele também é um corpo onde as memórias resgatam a dignidade humana perdida neste grande dispositivo de relações.

A construção narrativa do filme analisado se aproxima do funcionamento do nosso pensamento, na medida em que as imagens, por meio das nossas memórias, remetem à outras imagens, sem que tenhamos controle. Assim também ocorre na imagem-cristal, segundo Deleuze. As imagens do filme não remetem a um passado que “foi”; elas coexistem com o presente. O tempo passa a ser concebido não como uma linha sucessiva, mas como um cristal, em que a imagem-atual se mistura com a imagem-virtual.

## Referências

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do filme*. Lisboa. Edições Texto & Grafia, Lisboa, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Extraños llamando a la puerta*. Barcelona. Espasa Libros. Paidós. Barcelona, 2016.
- BELLOUR, Raymond. “Pensar, contar” o cinema de Gilles Deleuze” in RAMOS, Fernão (ed.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Senac, 2004. pp. 233 a 252
- DELEUZE, Gilles. *A imagem- tempo*. São Paulo. Ed. Brasiliense, 2005a. (Cinema 2)
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo. Ed. Brasiliense, 2005b. (Cinema 1)
- DELEUZE, Bergsonismo. São Paulo: Ed 34, 1999.
- FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. In: MACHADO, R. (Org.). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1984. p.243-276.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SINNERBRINK, Robert. *Cinematic ethics: exploring ethical experience through film*. London y New York. Routledge, 2016.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*, São Paulo: Martins Fontes, 1998.

## Filmografia

*Biutiful*. Direção: Alejandro González Iñárritu. 2010. (138 min).

# Filmes para quedas: a incerteza como dispositivo no documentário<sup>158</sup>

Uncertainty as a *dispositif* in documentary film

Daniel Leão<sup>159</sup>

(Doutor em Artes Visuais/PPGAV/UDESC)

**Resumo:** Esse artigo tem como objetivo discorrer sobre a incerteza e os riscos de fracasso e incompletude que marcam *A Walk* de Jonas Mekas (1990) e *O fim e o princípio* de Eduardo Coutinho (2005).

**Palavras-chave:** Dispositivo. Documentário. Jonas Mekas. Eduardo Coutinho.

**Abstract:** This article aims to discuss the uncertainty and risks of failure and incompleteness at *A Walk* by Jonas Mekas (1990) and *O fim e o princípio* by Eduardo Coutinho (2005).

**Keywords:** Documentary. *Dispositif*. Jonas Mekas. Eduardo Coutinho.

A comunicação tem como objetivo discorrer sobre a incerteza e os riscos de fracasso e incompletude que marcam quatro documentários em tudo distintos em suas demais características, dispositivos, temas e locais de realização. É sob o ponto de vista desses filmes realizados sem esteios, em projetos que têm em seu coração precisamente o ato de lançar-se que gostaria de abordar *A Walk* de Jonas Mekas (1990) e *O fim e o princípio* de Eduardo Coutinho (2005).

Não tenho, portanto, por objetivo filmes nos quais as incertezas do caminho são potencializadas como elementos narrativos, nos quais se busca alguém ou algo definido através de peripécias mais ou menos previstas de antemão ainda que manejadas com grande senso de acontecimento (como diria Pascal Bonitzer). *Passaporte Húngaro* de Sandra Kogut (2001) e *33* de Kiko Goifman (2002), seriam exemplos incontornáveis desse tipo de filme e foi a partir deles que Jean-Claude Bernardet categorizou uma espécie de gênero documental, os documentários de busca. Me Interessam, ao contrário, aqueles documentários em que a incerteza e a imprecisão do próprio filme constitui-se como elemento central, conferindo ao/à cineasta o papel de moldar a realidade fílmica — e ser, em seu gestos e comportamentos reativos, moldado por ela — num corpo a corpo com o mundo, seja ele à distância, quando ocorre diante de um material bruto, seja ele à seco, quando diante de um mundo cambiante e imprevisível.

158 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: O Documentário e dispositivos: amparos, desamparos e testemunhos para o futuro.

159 - Graduado em Cinema e mestre em Comunicação pela UFF e doutor em Artes Visuais pelo PPGAV/UDESC, é documentarista.

Como utilizar a câmera ou o cinema para inventar não apenas filmes, mas formas distintas de estar no mundo? Se esta pergunta encontra-se na base de muitos filmes documentários ao menos desde o surgimento do *cinéma vérité*, cabe-nos investigar, na trilha de Paul Ricoeur — que afirma que cada obra de arte é uma resposta singular a uma pergunta própria — quais seriam as formas inventadas de estar no mundo enquanto Mekas percorre as ruas de uma Nova York chuvosa com uma câmera de vídeo na mão filmando de modo contínuo e ininterrupto por uma hora seu caminhar tortuoso, relatando histórias e memórias à medida que surgem à sua mente; e que formas de estar no mundo se percebem quando Coutinho se lança ao sertão nordestino para entrevistar pessoas desconhecidas e sem preparação, abandonando seus métodos estabelecidos de pesquisa fílmica e ampliando as restrições espaciais às quais vinha progressivamente se confinando em *Babilônia 2000* e *Edifício Master*, escolhendo agora como restrição estruturante de seu filme sua própria realização, lançando-se a fazer um filme para descobrir se um filme haverá — e claro, neste percurso, caminho, ouvir as histórias e impressões sobre a vida, a morte, a cidade e o tempo de seus protagonistas.

A escolha desses filmes dá pelo desejo de apresentar um conjunto de práticas distintas e irreduzíveis, evitando um olhar empobrecedor/reductor sobre seus procedimentos de habitar e lidar cinematograficamente com a incerteza humana. A proposta da apresentação é, assim, abordar os riscos e as diferentes manifestações da incerteza na origem e constituição destes filmes.

## **A Walk**

Eu começo com *A Walk* de Jonas Mekas, filmado no dia 15 de dezembro de 1990, enquanto Mekas caminhava pelas ruas do Soho antigo, onde ele e Maciunas haviam plantado um par de árvores décadas antes, durante o início do Fluxus. É um dia de chuva e Mekas caminha pelas ruas, recordando-nos constantemente de sua condição de migrante, de filho da guerra, e recordando-se das mudanças pelas quais passaram ele e a cidade, seus amigos e familiares, os prédios e o cinema, referindo-se frequentemente ao fato de estar filmando de forma imprecisa, recontando histórias e questionando-se tanto sobre se deve ou não tomar um espresso quanto a respeito de seu destino, se teria sido mais ou menos bem-aventurado caso tivesse tomado outros caminhos. Tudo isso nos é apresentado durante um caminho, durante um único plano de 58 minutos que dura desde as árvores plantadas — que em seu sotaque carregado dizia ser *trees of paradise* — até a ponte do Brooklyn para onde diz que nunca mais voltaria, *never again*, mas o que? Não nos é dito.

Entendendo a cidade como um território marcado por esferas históricas, onde podemos acompanhar suas modificações, encontrando em suas brechas de tempo a simultaneidade de alterações que ela sofre, gerando desvios e implicando em outras formas de reconhecê-la e de habitá-la, nos perguntamos, esse filme parece apontar questões sobre que tipo de vistas e escutas a cidade nos propõe e também a respeito de como a experiência do deslocamento pela cidade interfere numa prática artística? Como lembra Djuly Gava,

a contínua construção do espaço da cidade aponta para uma existência atravessada, justamente por ser constituído de relações múltiplas que ressaltam novas vistas para o íntimo e o aberto de suas diferentes paisagens, dos fluxos incontáveis de seus passantes, das relações que se cria ao caminhar e desbravar suas margens, seu entorno e que comprovam o reconhecimento da vida enquanto uma pulsão ao desconhecido (GAVA, DJuly, 2020).

Paola Jacques se refere às narrativas urbanas realizadas por artistas, escritores e cineastas em estado de deriva como o resultado de “experiências realizadas por errantes (...) que podem operar como potente desestabilizador de algumas das partilhas hegemônicas do sensível e, sobretudo, das atuais configurações anestesiadas dos desejos” (JACQUES, Paola, 2015).

A errância e a lentidão de Mekas podem se constituir, assim, como um instrumento de crítica e contemplação reflexiva. Muitas das características de seu filme parecem ser escolhas conscientes e voluntárias por uma apreensão da cidade e das diversas camadas histórias de seu tempo e memória. Em sentido semelhante, Paola irá discorrer sobre os praticantes ordinários das cidades (como Michel de Certeau chama aqueles que por sua presença e prática cotidiana demonstram que a experiência da alteridade urbana sobrevive) e os homens lentos (como Milton Santos chama aqueles que, por sua incapacidade de moverem-se em maior velocidade, vivem na cidade em um tempo mais lento que lhes garantiriam uma percepção mais afiada da realidade). Errar pela cidade, neste sentido, é entrar em um estado labiríntico pela experiência de fazer do percurso o seu território. Praticar a errância, perder-se, seria compreender a cidade como um labirinto e fazer as próprias regras de seu deslocamento.

## **O fim e o princípio**

Os procedimentos artísticos utilizados por Eduardo Coutinho em seus filmes mais experimentais, como *Um dia na vida* e *Jogo de Cena*, estão presentes em grande parte de sua obra como é objeto da tese de doutorado do pesquisador Fábio Andrade.

*O fim e o princípio* é baseado em uma errância menos do corpo pela cidade do que do filme pelo contato e encontro com as pessoas. Nesse sentido, aproxima-se mais das obras *Following Piece* de Vito Acconci e *Livro de endereços* e *Suíte veneziana* de Sophie Calle, que eram baseadas na perseguição ou busca de pessoas. Mas aqui não há nada que lembra o *voyerismo* presente nestes trabalhos ainda que, como lembra Regina Melim, a ação de Vito Acconci, registrada em uma série de fotografias,

consistia em seguir uma pessoa qualquer pelas ruas até que ela entrasse em algum local privado, onde ele não pudesse entrar. E, assim, seguidamente, uma pessoa diferente por dia, escolhida ao acaso, durante o período de um mês. Caso a pessoa entrasse em um carro ou em uma casa, a perseguição se encerraria ali. (...) Para o artista, o espaço público era por excelência um espaço de encontro, democrático e formador contínuo de pequenos territórios. Cada



pessoa, nesse território que se forma e se desfaz continuamente, teria, portanto, a chance de falar por si mesma, sem pedir permissão para isso (MELIM, Regina, 2008)

Um exemplo contemporâneo de artista brasileiro que lida com questões semelhantes de forma ainda mais instigante, na verdade, é o artista pernambucano Leonilson.

Cláudia Mesquita e Consuelo Lins observam com acuidade que *O fim e o princípio* “assinála a passagem entre o que podemos chamar de duas fases da atuação de Eduardo Coutinho nos 15 anos finais de sua trajetória, e que têm Santo forte e Jogo de cena como marcos principais” (MESQUITA, Cláudia; LINS, Consuelo, 2014). Ainda de acordo com as autoras, “O fim e o princípio, que radicaliza o projeto estético” de Coutinho ao assumir a realização de “um filme sem tema definido, sem assunto norteador, com apenas uma ideia de localidade (o interior da Paraíba)” onde se percebe que o diretor “priorizou o acaso como meio de produzir o encontro com o desconhecido” (Ibid, ibidem).

Carlos Alberto Mattos observa em seu recente livro sobre Coutinho que o cineasta paulista radicado no Rio redigira um argumento em 2003, dois anos antes do filme, que tinha como cerne a realização de um filme no nordeste “em busca de personagens — ou seus familiares e descendentes — que tinham aparecido nos registros fotográficos e filmicos da Missão de Pesquisa Folclórica organizada por Mario de Andrade em 1938” e que dizia literalmente: “Essa procura, inclusive, deve ser incorporada ao filme”. Ele ainda elaboraria um outro projeto — um filme de conversa sobre conversa — antes de se decidir a realizar *O fim e o princípio* no município paraibano de São João do Rio do Peixe, a 500 km de João Pessoa (MATTOS, Carlos, 2020)

A partir de uma conversa inicial com a professora Rosilene Batista de Souza, a Rosa, o filme tem início. CAM observa que ali “fica claro que Coutinho encontrara sua ‘prisão’ e seus personagens” e que o “mapa que Rosa desenhou [explicar]” da comunidade “com a localização das casas de parentes e conhecidos foi adotado como um roteiro e exposto numa cena do filme” (Idem). Ou seja, aqui, Coutinho abre mão da pesquisa prévia e unidade de restrição espacial, mas acaba por adotá-la em um segundo momento, de forma mais precária e conforme um acaso que se abriu.

A verdade é que já desde o segundo Cabra, Coutinho adota a incerteza com um de seus procedimentos artísticos e cinematográficos. Mais do que repisar essas coisas tão conhecidas dos pesquisadores de cinema e documentário em especial, eu gostaria de ressaltar que por meio do que João Moreira Salles denominou “franciscanismo cinematográfico” (SALLES, João Moreira, 2004), Coutinho encampa, de certo modo, um sentimento comum do cinema latino-americano ao final do apogeu do Nuevo Cine Latinoamericano, como se percebe numa fala de 1985 de Fernando Birri, um dos fundadores da Escola de Santa Fé e diretor do célebre *Tire dié!*

Há vários anos, ele diz, o meu irmão Nelson Pereira dos Santos disse-me: “até agora usamos o cinema para ensinar, vamos usar agora para aprender”, do barro ao ouro, da “estética da fome” à fome de

uma estética subversiva, do fotograma à vida, esta é a grande arte em cuja fornalha estamos queimando. Há mais de um quarto de século atrás, dizíamos: “Que nenhum espectador saia do mesmo jeito depois de terminar de assistir a um de nossos filmes”, exigindo a conscientização de um espectador ativo. Hoje dizemos: “Que nenhum cineasta latino-americano seja ao terminar de fazer um filme o mesmo que o iniciou” (BIRRI, Fernando, 1985).

## **Conclusão**

Eu gostaria de concluir, portanto, abordando a ideia do dispositivo. Para Lins, um cinema “que lida com a matéria em movimento, com a desordem da vida e do mundo, o como filmar coloca-se como a mais violenta necessidade” (LINS, Consuleo, 2004, p. 101). Comolli em algum lugar escreveu que o mais importante em um mundo tão roteirizado, em suas relações e programas, era menos fazer um filme do que fazer para que houvesse um filme (COMOLLI, Jean-Louis, 2008). Anne Marie Duguet sentenciou que

todo dispositivo visa à produção de efeitos específicos. De início, esse ‘agenciamento dos efeitos de um mecanismo’ é um sistema gerador que, a cada vez, estrutura a experiência sensível de maneira específica. Mais do que uma simples organização técnica, o dispositivo põe em jogo diferentes instâncias enunciadoras ou figurativas, e implica tanto situações institucionais quanto processos de percepção” (DUGUET, Anne-Marie, 2009).

Nos mesmos termos, Consuelo afirma que a estratégia de filmagem de Rua de Mão Dupla de Cao Guimarães se baseia na “elaboração de uma ‘maquinação’, uma lógica, um pensamento, que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça, assim como na construção de uma ‘maquinaria’ para produzir concretamente a obra” (LINS, Consuelo, 2012).

Cezar Migliorin observa em sua tese de doutorado que

No filme-dispositivo o diretor/a diretora de um filme não é mais olhar; é máquina de ver compartilhada com o espectador, é máquina de habitar compartilhada com o personagem. No lugar da invisibilidade ou da visibilidade do aparato, nos filmes-dispositivo todas as relações se dão pelo dispositivo, que não cessa de apontar para as ligações potenciais (MIGLORIN, César, 2008).

Eu gosto de pensar o dispositivo, sem dúvida com grande influência da “prisão” de Coutinho, como uma renúncia à parte da subjetividade e às escolhas possíveis. Nesse sentido, me parece que os documentaristas operariam um pouco como César Aira, o escritor argentino para quem:

No princípio está a renúncia. Dela nasce tudo o que podemos amar em nosso ofício; sem ela nos veremos reduzidos ao velho, ao superado, às misérias do tempo, à cegueira do hábito, às promessas melancólicas da decadência. Trata-se da condição do início: terminar

de uma vez, deixar tudo para trás, de uma vez por todas. A renúncia é nossa utopia, a de todos os artistas, mesmo os mais persistentes (AIRA, César, 2007).

Mas também me parece importante notar que para outras pessoas o dispositivo tem um sentido distinto no cinema documentário. Patricio Guzmán, o diretor de duas das mais importantes trilogias do cinema moderno e contemporâneo, escreve que “As melhores ideias – as mais eficazes – são aquelas que costumam se acomodar dentro de um ‘envoltório narrativo’. Também podemos chamá-lo de ‘dispositivo narrativo’” (GUZMÁN, Patrício, 2017) Para ele, “pode-se afirmar que o dispositivo é um fator que impulsiona a história. Às vezes surge com a ideia inicial, outras surge depois. É uma espécie de leito, de via, que canaliza, guia, unifica, os fios da história” (idem).

Nos filmes que abordarmos a incerteza aparece como dispositivo nos dois sentidos. Gostaria de encerrar, portanto, retomando as ideias de Edgar Morin para quem devemos tomar consciência de que a história humana foi e continua a ser uma aventura desconhecida: “Grande conquista da inteligência seria poder enfim se libertar da ilusão de prever o destino humano. O futuro permanece aberto e imprevisível” (MORIN, Edgar, 2018). Confrontados de todos os lados pela incerteza, podemos iniciar novas aventuras. “É preciso aprender a enfrentar a incerteza. A realidade não é facilmente legível. As ideias e teorias não refletem, mas traduzem a realidade, que podem traduzir de maneira errônea” (idem)

Se nossa realidade senão nossa ideia da realidade e o documentário lida com a questão do índice e da representação, importa compreender a incerteza do real, saber que há algo possível ainda invisível no real, e que o cinema e o documentário em particular podem tornar sonoros e visíveis alguns de seus lampejos e ruídos.

## Referências

- BERNARDET, Jean-Claude. *O documentário de busca: 33 e Passaporte Húngaro*. Mourão, Maria Dora & Labaki, Amir (orgs). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- COUTINHO, Eduardo et al. *O sujeito (extra)ordinário*. IN LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUGUET, Anne-Marie. *Dispositivos*. In MACIEL, Kátia. Transcineamas. São Paulo: Contracapa, 2009.
- JAMES, David E. *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- RICOEUR, Paul. *O único e o singular*. Tradução de Maria Leonor F. R. Loureiro. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

# Experiências de ensino e práticas audiovisuais remotas em tempos pandêmicos<sup>160</sup>

Teaching experiences and audiovisual practices remote in pandemic times

Deisy Fernanda Feitosa<sup>161</sup>

(Pós-doutora USP – Docente Fapcom)

**Resumo:** Este artigo traz uma abordagem de experiências pedagógicas de ensino do audiovisual e suas práticas, bem como de eventos acadêmicos realizados em âmbito virtual, por ocasião da crise sanitária gerada pela Covid-19. Ademais, pretende-se refletir sobre soluções, desafios e sobre o futuro do ensino a partir de tais vivências, como também discutir o papel do professor com vistas à manutenção desse ecossistema.

**Palavras-chave:** Ensino e aprendizagem de audiovisual, Covid-19, práticas pedagógicas remotas, audiovisual.

**Abstract:** This article presents teaching experiences related to audiovisual education and its practices as well as educational events promoted in the virtual arena due to the sanitary crisis generated by COVID-19. Furthermore, it aims to reflect on solutions, challenges and the future of education in light of the experiences shared here while addressing the role of teachers in maintaining this ecosystem.

**Keywords:** Audiovisual Education and Learning, COVID-19, teaching challenges, remote teaching practices, audiovisual.

Da noite para o dia o mundo mudou. As pessoas foram orientadas e, até, obrigadas a ficar em casa para proteger a si mesmas e aos outros. Um vírus que eclodia mundialmente avançava dia após dia no Brasil. Como não poderia deixar de ser, a educação foi fortemente atingida em suas estruturas. E para que a ignorância e o negacionismo não subjugassem o bom senso, as práticas de cidadania e a própria preservação da vida, a educação precisava se reinventar, adequar-se ao novo cenário. Era preciso continuar em movimento. E assim se fez.

160 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: A propósito de investigação sobre a produção pandêmica no audiovisual. Supervisão: Prof. Dr. Almir Almas.

161 - Pós-doutora em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades (Núcleo Diversitas - FFLCH/USP), pós-doutoranda do CTR-ECA/USP e professora da Fapcom – Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação.

As telas e a linguagem audiovisual inundaram as vidas de todos para além do entretenimento e do consumo da cultura, e converteram-se em um “não-lugar” (AUGÉ, 1994) do ensino-aprendizagem, um atalho virtual no espaço-tempo para garantir que o conhecimento continuasse a fluir em aplicativos como BlackBoard, Meet, Zoom ou Discord. Estudantes e docentes passaram a se relacionar através de uma tela, que, com o passar do tempo, se mostrou, por vezes, enigmática, silenciosa ou até mesmo reveladora de realidades espaciais antes distantes. A intimidade invadiu os espaços coletivos. E vice-versa. O ensino passou a inundar o cotidiano da família. Mas também se experimentou solidão e inúmeros desafios na construção da identidade coletiva e das próprias discussões suscitadas pelas disciplinas em sala de aula virtual. A priori, o professor passou a interagir com um vídeo, depois com uma foto de perfil, que se manifestava por meio de áudio. Com o tempo, essas vozes se converteram em textos. Dias depois, o texto se calava... Era preciso muito esforço para identificar vida inteligente naquele território: “Entenderam?”, “Dúvidas?”, “Alguém na escuta?”, – silêncio total. Depois de muita insistência, uma ou outra palavra monossilábica era digitada: “sim”.

Ficou claro que não é tão simples ressignificar a presença, saber quem acompanhava, de corpo e alma, as aulas nessa espécie de não-lugar, esconderijo de subjetividades. Pouco se podia fazer a esse respeito, afinal a exclusão digital no Brasil se colocou como algo gritante. Exigir câmera e presença era como também ser injusto diante de uma sociedade desigual, na qual todos foram lançados inesperadamente, sem ter o poder de escolha nem recursos para lidar com a nova situação.

Entrou-se, assim, em uma espécie de “buraco da minhoca” que garantia a não propagação do vírus e a continuidade das atividades cotidianas em todos os campos: afetivo, cultural, educacional e profissional. Do dia para a noite, mudou-se a forma de se relacionar em sociedade e aceleraram-se as partículas de algo que ainda levaria mais de uma década para acontecer. Tal analogia aqui colocada não deixa de ser parte de um imaginário plantado por produções audiovisuais que experimentam traduzir, através da ficção científica, estudos de grandes físicos dos nossos tempos, como a Teoria da Relatividade Geral de Albert Einstein. Produções essas que retratam tempos distópicos, frutos de corridas espaciais ou da incessante busca do ser humano por outros planetas que possam assegurar a vida, considerando que os recursos naturais da Terra se mostram cada vez mais comprometidos pela exploração desgovernada e uma mentalidade de um consumo desenfreado, alimentado pelas leis que regem o sistema vigente, como bem frisa Ailton Krenak (2019), em *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*.

Com o ensino do audiovisual não foi diferente: o docente foi convidado a apropriar-se de tecnologias e soluções disponíveis para facilitar o processo educativo, de forma a incluir e garantir a autoestima dos aprendizes e criar propostas metodológicas que se aplicassem à realidade imposta aos espaços educacionais. O cenário foi, de fato, desafiador, especialmente para aqueles que estavam à frente de disciplinas práticas, como é o caso da autora deste artigo, que compartilha algumas experiências, logo a seguir, vivenciadas *in loco*,

através do Curso Superior do Audiovisual, da Universidade de São Paulo, dos bacharelados em Publicidade e Propaganda e Audiovisual, do Centro Universitário Senac – Santo Amaro e em Publicidade e Propaganda da Fapcom – Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação.

## **Ensino e práticas audiovisuais remotas: relato de experiência**

Era preciso olhar de forma panorâmica para o contexto, identificar limitações, pensar em cenários possíveis; desenvolver estratégias e envolver os alunos nas novas experiências. A princípio, muitos alunos se negavam ou resistiam a cursar as disciplinas de forma remota, sob a alegação de que cursavam ensino presencial, não a distância. Além disso, lembravam que as novas condições exigiam um esforço de concentração e perseverança. Eles falavam em prejuízos no aprendizado, sob o argumento de que um curso de Audiovisual depende de suportes técnicos e práticas em ambientes externos e de estúdio. Muitos alunos relatavam, ainda, não possuírem *notebooks* (acompanhavam as aulas e faziam os trabalhos pelo celular) nem uma internet eficiente e terem dificuldade de acompanhar as aulas em ambiente doméstico, por questões familiares e de infraestrutura. Além de tudo, questionavam continuamente o valor da mensalidade, devido à falta de acesso aos laboratórios e às aulas práticas. Com isso, aumentou-se a tensão e a pressão sobre os professores, que foram convidados a pensar estratégias para evitar a evasão acadêmica e, no caso de universidades privadas, garantir a continuidade dos cursos de graduação, e, conseqüentemente, o seu lugar no mercado de trabalho. Some-se a isso a conjuntura permeada por lutos ocasionados pelas perdas de entes queridos, de trabalhos, de projetos e da vida social e cultural que se tinha.

Era preciso muito diálogo, fazer os alunos entenderem que o mundo inteiro estava em isolamento, e que, com isso, as produções audiovisuais passaram a acontecer de forma remota, inclusive por parte de grandes empresas de comunicação; as histórias, a linguagem e as formas de narrativa se colocavam como os bens mais preciosos. Além disso, não havia clareza do tempo de duração da pandemia e do tempo necessário para se desenvolver as vacinas e aplicá-las em toda a população. Assim, era preciso dar continuidade às vidas profissional, pessoal e acadêmica, com os recursos disponíveis. Vale ressaltar que, a princípio, as instituições prometiam reposição de aulas práticas em semestres posteriores, mas isso deixou de ser algo palpável, pois acumulavam-se turmas e não se tinha perspectiva sobre o fim da pandemia. Ou seja, as instituições não teriam braços para atender tais demandas. Dessa forma, entendeu-se que havia necessidade de um esforço coletivo para que o processo de ensino-aprendizagem ocorresse com as ferramentas e espaços que se tinham ao alcance: o celular como opção às câmeras profissionais; a casa como locação; e aplicativos gratuitos, leves e intuitivos como ferramentas de edição.

## **Ensinar, aprender e produzir como ato de resistência**

O processo de aprendizagem acontece em níveis e tempos diferentes, de acordo com as oportunidades e interesses de cada indivíduo; e está relacionado aos estímulos dados pelos objetos que envolvem o sujeito receptor do conhecimento, conforme Jean Piaget (1949),

que defende uma educação moldada nas necessidades individuais do aprendiz, geradas pelo meio. Através de suas teorias, o pensador defende que a absorção do conhecimento se dá através de adaptações geradas por todo o contexto vital e material em que o indivíduo está inserido. E, mais do que nunca, foi necessário refletir sobre esses aspectos e contar com o esforço conjunto para que isso continuasse a acontecer. A saída foi adaptar o ensino de forma a criar significado em ambiente virtual e encontrar caminhos visando a eficácia de recursos digitais na produção de conhecimento.

Mesmo diante das limitações, durante encontros de formação de professores, têm sido relatados casos exitosos que merecem ser replicados no atual contexto e, inclusive, no pós-pandemia. No Senac, por exemplo, por sugestão do coordenador do curso, João Terezani, as disciplinas práticas do 5º semestre (inclusive, Roteiro e Direção de TV <sup>162</sup> e Práticas de Estúdio, que ministrei junto aos professores Régis Rasia e Rafael Dourado) passaram a compor o projeto interdisciplinar da Semana do Audiovisual<sup>163</sup>, com foco no estímulo às vivências práticas remotas pelos estudantes. As atividades das disciplinas foram direcionadas para o evento, que aconteceu com muito êxito e recebeu elogios de professores e alunos <sup>164</sup>. O evento, nascido no seio da pandemia, agora faz parte do calendário acadêmico do curso.

Para as disciplinas “Laboratório de Meios e Mensagens Multimídias” e “Práticas Laboratoriais”, que ministrei junto aos cursos de Publicidade e Propaganda do Senac e da Fapcom, respectivamente, os alunos construíram vídeos publicitários a partir de bancos de imagem com licença *Creative Commons*, tal como as agências de publicidade faziam durante o isolamento. O resultado foi surpreendente. Já a disciplina “Interfaces Audiovisuais”, que ministrei junto aos professores titulares Dr. Almir Almas e Dr. Luís Angerami, do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP, propôs a construção de atividades em grupo com os recursos digitais disponíveis. O resultado foi a criação de projetos especiais, em plataformas digitais, como um site hipermídia, podcasts e páginas no Instagram, que contou com um grande engajamento da turma, inclusive nas redes sociais, e trouxe vivências remotas significativas; algumas delas, inclusive, problematizando situações vivenciadas na pandemia.<sup>165</sup>

Somem-se a isso as metodologias aplicadas, juntos a estudantes de graduação, para a viabilização da Semana do Audiovisual do SENAC 2020 e 2021<sup>166</sup> e do X-Reality USP 2021: Resignificação da Presença<sup>167</sup>, realizado pelo grupo de pesquisa LabArteMídia (CTR-ECA/USP), coordenado pelo prof. Dr. Almir Almas. Eles puderam contribuir com a organização e

162 - Isolamento Musical foi um dos programas produzidos de forma remota para a Semana do Audiovisual: <https://www.youtube.com/watch?v=vJS-o9ivnZQ&t=12s>

163 - Registros da Semana do Audiovisual "Audiovisualidades: Como Seguir Imaginando": [https://www.youtube.com/channel/UCC\\_js3N3JgLGpXeKSlq4NUw/videos](https://www.youtube.com/channel/UCC_js3N3JgLGpXeKSlq4NUw/videos). Acesso em 15 jan. 2022

164 - Depoimentos dos participantes: <https://www.youtube.com/watch?v=i-YFJWz50ZU>. Acesso em 15 jan. 2022

165 - O Quanto Vale: o conceito de Bilhão através de exemplos de fácil entendimento. Disponível em: <https://www.instagram.com/oquantovale/>; Face a Face: narrativas de minorias raciais na pandemia.

<https://www.instagram.com/historiasdaface/> / <https://open.spotify.com/show/1mUEBdERW2kyE8grQ2TUo?si=lr6UK0jSTNSF8X03rGOa-Q> / Onde Está o Amor?: jornada de descoberta e percepção do amor através do ver e do ouvir: <https://enricocastro2.wixsite.com/ondeestaoamor> . Acesso em 15 jan. 2022

166 - Depoimentos dos participantes: <https://www.youtube.com/watch?v=KosYlVn3Tgw> . Acesso em 15 jan. 2022

167 - Site do evento: <https://sites.usp.br/labartemidia/x-reality-2021/>. Acesso em 15 jan. 2022

divulgação de tais eventos, transmitidos por *streaming*, compartilhar os seus conhecimentos e também aprender a utilizar recursos audiovisuais em âmbito digital. Vale ressaltar, ainda, que as plataformas digitais ampliaram a audiência dos eventos, gerando inclusão, e permitiram a presença de convidados de várias partes do Brasil e do mundo, antes condicionada a processos de locomoção e a recursos financeiros.

## **Desafios do porvir**

A história conta que as guerras foram responsáveis por grandes avanços científicos e sociais, o que parece não ser diferente nestes tempos considerados de exceção, uma guerra contra um vírus mortal. Os avanços acontecem diante dos nossos olhos. O tal buraco, citado no começo do texto, não apenas teletransportou, mas tem transformado, de certa forma, a visão de quem o atravessou. Com base nessas experiências, instituições educacionais têm se debruçado a pensar em um futuro regido por propostas híbridas de ensino, considerando que, inevitavelmente, as TICs oferecem recursos que podem proporcionar ganhos pedagógicos.

Contudo, as lições que têm sido deixadas pelo ensino remoto são muitas, e precisam ser profundamente refletidas: a primeira é que a presença mostrou-se essencial para o fortalecimento dos laços de solidariedade, para a saúde mental e para a vida em sociedade. Percebe-se, ainda, uma grande exaustão relacionada às aulas virtuais e ao uso das TICs. Há constantes relatos de adoecimento dos corpos discente e docente. O que é amplificado por um cenário social, político e sanitário assustador e imprevisível. Em conversa com colegas, há também relatos de alunos com sintomas de ansiedade por medo de não conseguirem atender às demandas exigidas pelo mundo do trabalho, relacionadas ao conhecimento não adquirido nas aulas práticas em laboratórios. Além disso, os alunos relataram que as jornadas de trabalho exaustivas em ambiente remoto comprometeram o rendimento em sala de aula, o cumprimento de prazos, a interação com professores e a própria presença nas aulas.

Da parte do docente, há o desafio didático de promover a adaptação de conteúdos de forma assertiva e estimulante, especialmente porque é necessário romper barreiras de comunicação em sala de aula virtual. O ensino acontece através de trocas de saberes, o que tem sido um verdadeiro desafio. Considerando que um projeto político pedagógico deve garantir que o estudante exerça uma postura ativa e autônoma dentro do processo de ensino-aprendizagem (GADOTTI, 1998), como construir caminhos para conduzir o aluno nessa direção, descolando-o da inércia e do cansaço cada vez mais presentes nas salas de aula remotas?

Há que se dizer que, para que possamos ter fé em uma “novas formas de construir conhecimento”, será preciso mais do que “novos docentes” com uma mentalidade complexa, mas que aconteça um processo de mudança cultural na mentalidade dos aprendizes, que, inclusive, têm total domínio das técnicas digitais e podem ser agentes transformadores desses novos tempos. Quem aprende também muito ensina. E para que o ensino seja, de fato, democrático, colaborativo, construtivo e emancipador, é essencial abrir-se mão da educa-



ção bancária, mas também do aprendizado bancário, não questionador, baseado na inércia, algo claramente acentuado pelo uso exclusivo das TICs em sala de aula, por vezes tomadas como lugar de esconderijo. Nesse caso, é urgente se pensar em mecanismos para que os estudantes se sintam livres e à vontade para estar em primeiro plano nesse território de aprendizagem, referências que podem ser extraídas das suas próprias formas de (co)habitar as redes sociais. E a resposta para a charada só pode estar no diálogo.

## Referências

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.

FEITOSA, Deisy Fernanda. *Educação a distância e TV digital: o uso da plataforma A3TVI*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru, 2010.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GADOTTI, M. Projeto Político-Pedagógico da Escola Cidadã. In: *Coletânea Salto para o Futuro: construindo a escola cidadã, projeto político-pedagógico*. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, SEED, 1998.

DELORS, Jacques: *A educação para o século XXI: questões e perspectivas*. Porto Alegre: Artmed, 2005.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

# MONTAGENS GESTÁLTICAS: espectadores- interlocutores<sup>168</sup>

GESTALT MONTAGES: interlocutor-spectators

Denize Araujo<sup>169</sup>  
(PhD - UTP)

Luciano Marafon<sup>170</sup>  
(Mestrando - UTP)

**Resumo:** O objetivo deste texto é analisar montagens gestálticas que incluem espectadores-interlocutores em dois filmes contemporâneos: *Meu Pai* (Zeller, 2020) e *O som do silêncio* (Marder, 2019). Münsterberg, em sua teoria sobre montagem cinematográfica, enfatizou o papel do espectador ao argumentar que o filme se forma na mente do espectador, que pode interpretá-lo de acordo com sua percepção. A emblemática imagem da Gestalt, “Figura e Fundo”, é parte do caminho para a leitura do *corpus* em análise.

**Palavras-chave:** montagens gestálticas, espectadores-interlocutores; “Figura e Fundo”, *Meu Pai*; *O Som do Silêncio*.

**Abstract:** The purpose of this text is to analyze gestalt montages that include interlocutor-spectators in two contemporary films: *The Father* (Zeller, 2020) and *The Sound of Metal* (Marder, 2019). Münsterberg, in his theory of cinematic montage, emphasized the role of the spectator by arguing that the film acquires forms in the spectator’s mind, who can interpret it according to his/her perception. The emblematic Gestalt image, “Figure and Background”, is part of the way to read the *corpus* under analysis.

**Keywords:** Gestalt montages, interlocutor-spectators, “Figure and Background”, *The Father*, *The Sound of Metal*.

## Introdução

O objetivo deste texto é analisar montagens gestálticas que incluem espectadores-interlocutores. O *corpus* da análise é formado por dois filmes contemporâneos, ambos com seis indicações ao Oscar 2021, incluindo melhor montagem: *Meu Pai* (*The Father*, Florian

168 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: ST Montagem.

169 - PhD Comp Lit, Cinema & Artes UCR- Univ of California, Riverside, USA; Pós Doc. Cinema e Artes UAlg - Univ. do Algarve, Portugal; Master’s in Cinema ASU - Arizona State Univ.; Docente PPGCom-UTP; Coordenadora Pós Cinema UTP - Univ. Tuiuti do Paraná.

170 - Mestrando em Comunicação e Linguagens do PPGCom- UTP, Universidade Tuiuti do Paraná, bolsista PROSUP-CAPES. Especialista em Intermídias - Cinema e Arte; UTP. Bacharel em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda; Unochapecó.

Zeller, 2020) e *O som do silêncio* (*The Sound of Metal*, Darius Marder, 2019). *O som do silêncio* foi premiado por Melhor Som e Melhor Edição. *Meu Pai* recebeu os prêmios de Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Ator.

O filósofo, psicólogo e teórico Hugo Münsterberg, em sua pesquisa sobre montagem cinematográfica, antecipou as teorias da recepção, enfatizando o papel do espectador ao argumentar que o filme se forma na mente do espectador, que pode interpretá-lo de acordo com sua percepção. A emblemática imagem da Gestalt, “Figura e Fundo” (abaixo), é parte do caminho que selecionamos para a leitura do *corpus* em análise.

Figura 1: Figura e Fundo



Gestalt

Espectadores podem normalmente se ater ao cenário ou ao protagonista. Contudo, ambos os protagonistas, no caso em questão, exigem espectadores-interlocutores que possam interagir com suas mentes e tentar entender os dilemas que os assombram. Ou seja, o espectador é deslocado de sua “passividade” para participar cognitivamente do filme, tornando-se, por vezes, também, o protagonista, já que é necessário entender o mundo interno e externo dos personagens.

Dessa forma, o filme adquire outras dimensões na mente da plateia, abrindo espaço para subjetividades e interpretações, fazendo com que o mesmo ganhe outra forma. Marcel Duchamp, em 1957, já anunciava que “o espectador faz o quadro”, ou seja, existe a intenção do artista ao propor tal obra, mas é o espectador que cria o sentido da obra, tornando-a algo pessoal, a partir de suas experiências e repertórios.

Existem muitos termos que definem o espectador, por vezes direcionando para outras mídias, como o “telespectador” da televisão. Esses termos passaram por inúmeras modificações ao longo do tempo. Para cada produção cinematográfica em diferentes suportes e mídias houve uma atualização. Essas atualizações fazem sentido, principalmente quando observamos que existem diferenças: o espectador da televisão, por exemplo, é diferente do espectador que está na internet, pois são outras as mediações e outros os agenciamentos que específicos de cada mídia ou suporte. Sendo assim, podemos situar o espectador-interlocutor como uma ponte entre narrativa e interpretação, já que o mesmo precisa participar cognitivamente da história para entendê-la de fato.

No início do filme *Meu Pai*, o espectador tenta desvendar o que está havendo na diegese, chegando a pensar que os personagens estão induzindo o protagonista a ir para um asilo, confundindo-o para que o mesmo se convença que não está lúcido. Após alguns minutos, no entanto, o espectador se torna interlocutor e dialoga com o protagonista, compartilhando sua perda de memória. James Dudley Andrew, em seu livro *Teorias do Cinema* (2002), explica a visão de Münsterberg:

Como os psicólogos gestaltistas, aos quais precedeu por alguns anos, ele achava que toda experiência é uma relação entre uma parte e o conjunto, entre figura e fundo. É a mente que tem a capacidade de resolver essa relação e organizar seu campo perceptual. Ele atribui a sensação de observar o movimento à mudança de lugar de uma imagem em seu território e menciona que podemos, através da cuidadosa atenção, reverter essa relação alterando nossa percepção do movimento. (ANDREW, 2002, pp. 28-29)

Andrew complementa citando o exemplo da lua e das nuvens e dizendo que podemos, em determinadas noites, ver nuvens passando através da lua, mas podemos também dizer que é a lua que está deslizando através das nuvens (ANDREW, 2002, p. 29).

No caso da análise em questão, podemos considerar os personagens e os cenários como “fundo” e o protagonista como “figura”. Assim teremos o espectador-interlocutor, que dialoga com a mente do protagonista e consegue vislumbrar suas dificuldades e suas interpretações dos lugares e dos personagens que povoam sua mente, frutos de sua memória confusa, e presentes no filme através de mudanças de cenário feitas pelo designer de produção, Peter Francis, não só para confundir quem assiste, mas também para que os espectadores-interlocutores possam compartilhar as manifestações de confusões mentais, habilmente colocadas no layout arquitetônico, como índice do estado mental do protagonista.

Na Introdução de seu livro *The Photoplay: A Psychological Study*, Münsterberg (1916-1970, p. 17) questiona quais são os fatores psicológicos envolvidos quando observamos os acontecimentos na tela e, na Parte I (pp. 19, 23, 29 e 30), cita quatro maneiras que podem influenciar a mente do espectador: a primeira é a sensação de profundidade e imaginação; a segunda é a atenção do espectador em relação ao que se passa na tela; a terceira é a memória e a imaginação do espectador; e a quarta é a emoção do espectador ao se conectar com o que a tela está mostrando. Münsterberg cita:

Devemos acompanhar [essas fílmicas] visões com uma riqueza de ideias. Elas devem ter um significado para nós, devem ser enriquecidas por nossa própria imaginação, devem despertar os resquícios de experiências anteriores, devem estimular nossos sentimentos e emoções, devem jogar com nossa sugestibilidade, devem iniciar ideias e pensamentos, devem estar ligadas em nossa mente com a cadeia contínua da tela, e devem chamar nossa atenção constantemente para os elementos importantes e essenciais da ação. Uma

abundância de tais processos internos devem atender ao mundo das impressões. (MÜNSTERBERG, 1916-1970, p. 31 – tradução dos autores)

Os conceitos de Münsterberg são embasados na Psicologia da Gestalt, fundada em 1910 por três psicólogos alemães, Max Wertheimer, Kurt Koffka e Wolfgang Köhler, que definiram o termo Gestalt - do alemão “boa forma” - para sintetizar um conjunto de princípios científicos extraídos de experimentos de percepção sensorial. Wertheimer, Koffka e Köhler relacionaram a forma e sua percepção. Seus experimentos iniciaram-se com relação à percepção e sensação do movimento, visando entender os processos psicológicos quando o estímulo físico percebido pelo sujeito possui uma forma diferente da que corresponde à realidade. Wertheimer demonstrou que pode ser realizada uma ilusão visual de movimento de um determinado objeto estacionário se este for mostrado em uma sucessão rápida de imagens. As pesquisas de Köhler enfatizaram que não só a percepção humana, mas também formas de pensar e agir funcionam, com frequência, de acordo com os pressupostos da *Gestalt* da reorganização perceptiva. Koffka, em seu livro *Princípios da Psicologia da Gestalt*, esclareceu suas concepções sistematizadas à luz da visão gestáltica (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Gestalt>).

O que Münsterberg cita poderia ser tomado como possibilidades subjetivas de espectadores diferenciados, alguns com maior potencialidade de repertório, outros mais atentos à sensação de profundidade, ou com mais possibilidades emocionais e ou imaginativas ou mesmo evocando suas memórias para criar conexões com o que a tela proporciona. Suas considerações nos possibilitam mencionar que, no filme *Meu Pai*, a teoria gestáltica pode explicar a leitura do espectador-interlocutor, desde que o mesmo consiga se conectar com o protagonista, fazendo-o ser “figura” e considerando outros personagens e cenários como “fundo”. A compreensão total do filme em análise só será possível se o protagonista for entendido em suas elocubrações mentais.

## Os espectadores interlocutores em *O Som do Silêncio*

No filme *O Som do Silêncio*, o espectador se torna interlocutor através da paisagem sonora ao acompanhar o protagonista perdendo sua audição. Segundo R. Murray Schafer: “o que o analista da paisagem sonora precisa fazer em primeiro lugar é descobrir os seus aspectos significativos, aqueles sons que são importantes, por causa da sua individualidade, quantidade ou preponderância” (SCHAFER, 2001, p 25). No caso do filme em análise, isso se dá por vezes ouvindo exatamente o que o protagonista ouve e por outras ouvindo o ambiente em volta dele. A imagem unida ao som cria outro sentido na platéia.

Nicolas Becker, supervisor de som, cita que o diretor, Darius Marder, em relação ao título original do filme, *The Sound of Metal* comentou que o filme pode ser dividido em três partes (de acordo com o título em inglês): 1 - *Sound*, onde existe muito ruído, o filme começa com o som de bateria; 2 - *Of*, também um trocadilho com “*off*”, quando o protagonista começa a perder a audição e o filme fica sem som; 3 - *Metal*, onde os sons são metálicos devido

ao aparelho auditivo coclear, que leva ao silêncio total no final do filme (LOURENÇO, 2021). Considerando essas três partes, o espectador-interlocutor é posto diante do princípio básico da teoria da Gestalt, ou seja, o inteiro é interpretado de maneira diferente da soma de suas partes. Figura e Fundo devem ser contemplados, a partir do ponto de vista do personagem, que deve ser entendido em sua forma de receber ou não os sons e diálogos que vão aos poucos sendo integrados ao seu sistema, que acaba por aceitar o silêncio, que dialoga com o título do filme em português, *O Som do Silêncio*.

Dessa forma, a montagem é pautada a partir do som e não o contrário, como comumente é feita. Em determinada cena, quando o protagonista está em um jantar utilizando os aparelhos auditivos, vemos imagens de um jantar entre amigos, mas com sons que nos transportam a um ambiente confuso, inquietante e irritante, pois neste momento estamos no ponto de audição do protagonista. Assim, através dos efeitos e modificações sonoras somos imersos ao mundo criado no filme.

Jacques Rancière, em seu conceito de “espectador emancipado”, sugere a importância do repertório do espectador para a interpretação do que a tela exhibe.

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a em pura imagem e associando essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2012, p. 17)

Esse repertório, citado por Rancière, permite outros entendimentos sobre a obra em análise. Se pensarmos no *corpus* em questão, em determinados momentos o espectador não sabe o que está sendo dito, a não ser que ele entenda a língua de sinais norte-americana. O espectador só recebe legendas para entender a língua quando o protagonista começa a aprendê-la. Neste caso, o espectador se torna uma espécie de refém da história, onde ela só é compreendida através do mundo interno do protagonista e de seu repertório.

Münsterberg, ao analisar o diálogo entre a mente humana e a projeção da câmera na tela, analisa que os acontecimentos fílmicos são moldados pelos movimentos internos da mente do espectador, que não vê a realidade objetiva e sim um produto que sua mente percebe. Sua conclusão é que a profundidade e o movimento estão presentes na tela, mas são os espectadores que as interpretam ao usar a atenção, a memória, a imaginação e a emoção (MÜNSTERBERG, 1916-1970, p. 31)

*O Som do Silêncio* é um filme que coloca o espectador em confronto com a paisagem sonora, que foi desenvolvida com técnicas específicas para a criação dos sons, levando anos para apresentar um resultado ideal que pudesse contribuir para a compreensão da imagem através do som. Porém, talvez o elemento mais interessante seja o silêncio em que são pau-

tadas algumas cenas, silêncios que incomodam, mas apresentam o mundo do protagonista de forma que o espectador precisa ouvir além de ver, o que contribui para uma imersão ainda mais profunda.

Buscamos de uma experiência psicologicamente imersiva a mesma impressão que obtemos num mergulho no oceano ou numa piscina: a sensação de estarmos envolvidos por uma realidade completamente estranha, tão diferente quanto a água e o ar, que se apodera de toda a nossa atenção, de todo o nosso sistema sensorial. (MURRAY, 2003, p. 102)

Curiosamente, essa fala de Janet Murray (2003) vai ao encontro das técnicas desenvolvidas para a produção do som no filme, onde foram utilizados sons abafados, captados dentro d'água para causar sensação de estranhamento e aproximação ao personagem, considerando que estamos ouvindo o que ele ouve, sentindo o que ele sente e vivendo o que ele vive.

## Considerações finais

Desde as primeiras exhibições de cinema, o espectador é confrontado com a narrativa, com a tecnologia e com a forma de contar histórias através da imagem e, posteriormente, do som. Na verdade, o espectador nunca foi tão “passivo” ao ver um filme, um quadro ou uma peça de teatro. Porém, o que vemos em filmes contemporâneos são novas formas de deslocar o espectador de seu lugar, que apesar de não ser um lugar de total passividade, ainda assim, por vezes, a história é tomada pelo espectador como única em algumas narrativas, não exigindo que o mesmo tente se colocar na situação de algum personagem para realmente criar sua própria interpretação.

É nesse sentido que o *corpus* em análise nesse texto cria a sua narrativa, através da participação ativa do espectador. A cena apresenta uma situação, mas é o espectador que monta em sua mente a construção dessa situação, ou até mesmo intui que algo aconteceu. Por isso, podemos chamar esse espectador de espectador-interlocutor, já que formula grande parte da narrativa em sua mente, a partir da visão pessoal e interpessoal do protagonista, o que nos leva a entender como uma montagem gestáltica, pelo fato de ver algo em primeiro plano, traz uma possibilidade de compreensão vai além da cena que está na tela.

## Referências:

ANDREW, James Dudley. As principais teorias do cinema: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

DUCHAMP, Marcel “O Ato Criador” In: BATTCKOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo: Perspectiva, 1986, p.72-74 [original do artigo de Duchamp: 1957].

GESTALT - Wikipedia (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Gestalt>).

LOURENÇO, Ana. O poder do áudio em O Som do Silêncio. 23 abril 2021.

<https://www.terra.com.br/diversao/cinema/o-poder-do-audio-em-o-som-do-silencio,600bc0b01522dc170baaf556fac78e603fl6agvd.html>

MURRAY, Janet H. *Hamlet no Holodeck: O futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo. Editora UNESP. 2003.

MÜNSTERBERG, Hugo. *The Film: A Psychological Study*. New York: Dover, 1970.

MÜNSTERBERG, Hugo. *The Photoplay: A Psychological Study*. (1916, rpt as *The Film: A Psychological Study*). New York: Dover Publications, 1970.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

### **Filmografia:**

*Meu Pai (The Father)*, Florian Zeller, Reino-Unido/França, 97', 2020.

*O Som do Silêncio (The Sound of Metal)*, Darius Marder, USA, 120', 2019.



# “Mãe dos netos” Afeto, memória e identidade no cinema<sup>171</sup>

“Mãe dos Netos” Affection, memory and identity in cinema

Edileuza Penha de Souza

**Resumo:** A proposta do artigo é analisar os elementos orais, escritos e visuais que compõem a narrativa do documentário moçambicano Mãe dos Netos, 2008, como possibilidade de discutir e reconstruir histórias de afetos, ancestralidade. Usando como técnica uma mistura de animação e documentário, o filme conta a história da família Muchanga e os rompimentos resultantes do drama do HIV/Aids em Moçambique.

**Palavras-chave:** Afeto, Documentário, Mãe dos Netos, Memória, Narrativa.

**Abstract:** The purpose of the article is to analyze the oral, written and visual elements that make up the narrative of the Mozambican documentary Mãe dos Netos, 2008, as a possibility to discuss and reconstruct stories of affections, ancestry. Using a mix of animation and documentary as a technique, the film tells the story of the Muchanga family and the disruptions resulting from the drama of HIV/AIDS in Mozambique.

Key words: Affection, Documentary, Mãe dos netos, Memory, Narrative.

## Apresentação

Produzido em Moçambique pela FDC – Fundação para o Desenvolvimento da Comunidade, realizado por Isabel Noronha e Vivian Altman, a animação “Mãe dos Netos”, 2008, é um documentário (6min), narrado por Vovó Elisa, personagem central. Ela conta a história de Francisco, seu único filho e herdeiro, de como ele e suas oito mulheres morreram em decorrência do HIV/Aids, ficando sob sua responsabilidade 14 netos. O curta retrata uma história real, um problema social, cultural, econômico e político. Descreve a morte e a desintegração familiar, ao mesmo tempo em que traça o apoio mútuo e os afetos que operam na família Muchanga. A comunidade é também o cenário do filme; embaixo de um Baobá, na medida em que Vovó Elisa narra a morte do filho e suas esposas, ela vai recebendo seus netos e netas como quem recebe uma oferenda.

Inicialmente apresenta seus personagens como num desenho animado, modelados em massinha de *biscuit*, nos envolvendo na história de Vovó Elisa sem muita interação, até que, como num passe de mágica, marcado por uma expressão em um idioma africano, as ima-

171 - Texto original e completo: “Mãe dos netos - uma narrativa de afeto e memória no cinema africano”. In: MOTA, Célia Ladeira; MOTTA, Luiz Gonzaga; CUNHA, Maria Jandyra. (Org). Narrativas Midiáticas. Florianópolis: Insular, 2012.

gens se transportam para o mundo real. “Produzindo uma estrutura mais complexa, dotada de maior poder de explicação” (PINTO, 1976, p. 8), o cenário, as roupas e os personagens antes modelados são agora seres e objetos reais, de uma realidade dura e cruel em que somos chamados a compartilhar da morte das mães das crianças e, por que não dizer, da responsabilidade por cada uma das 14 crianças.

A proposta deste artigo é elencar algumas das narrativas do documentário moçambicano, como possibilidade de discutir e reconstruir histórias de afetos, ancestralidade, memória e identidade. Busco na narrativa da personagem Vovó Elisa enfatizar as representações e significados culturais que a narrativa visual e auditiva possibilita. Parto da premissa de que o desejo de Vovó Elisa de ver seus netos crescerem e perpetuarem os valores de sua comunidade é o que constitui o princípio da sua narrativa. As glórias comuns do passado, o desejo comum no presente: este é o capital social no qual se baseia a ideia do afeto em sua comunidade.

### **Memória e identidade africana – análise dos elementos narrativos**

O documentário é composto por três narrativas: a oral, a escrita e a fílmica. É narrado por Vovó Elisa, personagem central, que aparece como cuidadora de sua família. Suas palavras verbalizam a temível constatação da velhice e conseqüente morte. Sua expressão e olhar em nenhum instante expressam lamentos. Sua narrativa, linear e contínua, desvenda o mundo cultural e a realidade a que está submetida. Afinal, como afirma Motta, “o mundo cultural passa a existir na medida em que nós o relatamos e construímos” (2005, p. 18).

O filme inicia como uma contação de história. Embaixo do “Tempo” – em muitos locais, o Baobá é também conhecido como o tempo – sentada em seu trono, caracterizado por uma simples esteira, Vovó Elisa é anunciada pelo canto de um galo. O símbolo da narrativa visual dessa primeira cena pode ser elencada no que Propp chamou de “contos maravilhosos [esses] possuem uma particularidade: as partes constituintes de um conto podem ser transportadas para outro sem nenhuma alteração” (2006, p. 8). Vovó Elisa transporta sua história de “Elisa Mabesso” para “Elisa Muchanga” ao se casar nessa família. Na cena, o mito africano do Tempo é representado pela permanência dentro da interinidade e interinidade na permanência.

Como representante dos Muchanga, Vovó Elisa é também a Griô de sua comunidade. Ela nos conta a trajetória de vida de seu filho Francisco, herdeiro único do gado e das terras de seu pai. Francisco, como milhares de jovens moçambicanos, vai para a África do Sul, trabalhar nas minas de ouro e diamante onde contrai o vírus da Aids, que o faz infectar, uma após outra, suas oito mulheres, que também vêm a falecer. “No sistema laboral migratório regional desenvolvido pelos regimes coloniais na África Austral desde 1800, Moçambique é historicamente um país exportador de mão de obra, seja às fazendas de tabaco e chá do Zimbábue ou às minas da África do Sul” (APRENDIZ, 2011).

A fala de Vovó Elisa que diz respeito a incontáveis famílias africanas, e nesse sentido, “seu discurso assume um papel importante porque o interesse volta-se para a palavra humana, para as significações e as interpretações de fala como prática social” (MOTTA, 2005, p. 20-21). Outro elemento fundamental na narrativa é o pensar sobre os direitos das mulheres e das crianças à propriedade e à herança em Moçambique. Muito embora o assunto não seja tratado, sabe-se que os sistemas de apoio à família e as redes de proteção social para as viúvas e crianças órfãs vêm enfraquecendo em decorrência das mudanças na sociedade moçambicana, como podemos observar no Relatório dos Direitos das crianças e mulheres à propriedade e herança em Moçambique: “A mortalidade crescente devido ao HIV tem dado origem a números crescentes de viúvas (e viúvos) e órfãos e pode aumentar os desafios que as mulheres e as crianças atualmente enfrentam para assegurar os seus direitos à propriedade e herança (2009)”.

Senhora de personalidade forte, as marcas do tempo estampadas no rosto e no corpo deixam a evidência de que a vida é uma dádiva inspirada pela terra, pelas árvores, montanhas e rios (SOMÉ, 2003). As palavras de Vovó Elisa nos remetem ao que já afirmava Aristóteles: “as partes significativas da linguagem são sons que possuem uma significação arbitrária, instaurados convencionalmente”. Mesmo sem erguer qualquer bandeira, o significado da luta se faz presente no tom de sua voz, deixando claro que nenhuma voz é por natureza um nome, e só quando o nome se assume como símbolo, encontramos a relação entre a linguagem e as coisas (ARISTÓTELES, 1989).

A narração obedece a uma sequência temporal marcada pelo “tempo do narrador e o da narração (tempo do significado e tempo do significante)” (METZ, 2006, p. 31). O tempo significado é marcado no filme pelo desaparecimento das mulheres. As simbologias da morte das esposas e mães reproduzem os significados da narrativa visual. Morte e vida são figuras do discurso de Vovó Elisa e, portanto, são personagens. Ainda no sentido do tempo significado, as capulanas também são representadas como personagens, elas simbolizam o cotidiano e contam histórias. No filme, quando da representação da morte das mulheres, o que fica estendido nas esteiras são as capulanas que antes cobriam corpos e cabeças.

Em Moçambique, assim como em muitos outros países, as capulanas são símbolos de riqueza e status para as mulheres. Quantas mais capulanas uma mulher possui, maior é também seu poder nas relações com a família, vizinhas ou amigos. No filme, elas aparecem como símbolos e muitos significados da história de Moçambique. Vovó Elisa a usa como um manto, acolhendo em seu corpo frágil e magro as criancinhas menores. Impressiona a simplicidade e a beleza como flutuam nos varais e janelas.

O tempo significante é aquele marcado pela chegada das crianças. Vovó Elisa as recebe, uma a uma, como uma dádiva. “Em qualquer narração, o narrado é uma sequência mais ou menos cronológica de acontecimentos; em qualquer narração, a instância-narradora reveste a forma de uma sequência de significantes que o usuário leva um certo tempo para percorrer” (METZ, 2006, p. 32).

## A narrativa e os significados das imagens

Caracterizado pelo compromisso com a exploração da realidade, o documentário “Mãe dos Netos” é uma representação parcial e subjetiva da realidade da família Muchanga. A narrativa oral, apoiada pelo suporte da legenda, é simples e direta, a sequência e organização da linguagem, no documentário, constituem o elemento que, como afirma Barthes, fornece o princípio da análise estrutural. No curta, a narrativa é apoiada na temporalidade. O tempo da morte das mulheres é o mesmo tempo em que Vovó Elisa recebe suas crianças, assim o “tempo está em toda parte e em todos igualmente; a mudança pode ser lenta ou rápida, ao passo que o tempo não pode comportar a velocidade, sob pena de ter de ser definido por si mesmo, uma vez que a velocidade implica o tempo” (RICOEUR, 1997, p. 23).

A identidade africana vai se firmando na narrativa visual, à medida que as representações das imagens vão aparecendo, como o baobá plantado no centro da comunidade, as casas construídas de adobe lado a lado fechando o círculo familiar ampliado, as capulanas usadas. Esses são alguns elementos visuais que vão deixando marcas da identidade africana, refletindo dimensões do ser humano, o que reafirma as palavras de Motta: “As narrativas são fatos culturais (não apenas literários). Em suas expressões linguísticas, os humanos se expressam construindo blocos semanticamente coesos que dão tessituras às histórias” (2003, p. 15).

A força vital – outro componente da cultura africana – aparece em Vovó Elisa como um elemento de construção dos significados. “Ela é, portanto, uma das categorias mais importantes que estruturam a cosmovisão africana, pois ela é tomada como fonte primordial da energia que engendra a ordem natural do universo e atua de maneira específica em cada sociedade deste continente” (OLIVEIRA, 2003, p. 45).

Como mais velha, Vovó Elisa representa os ancestrais na terra; ela está encarregada de zelar por eles, da mesma forma que precisa cuidar de seus descendentes; a ela cabe a garantia da continuidade de sua comunidade, portanto é ela que detém o conhecimento da vida e os segredos da morte. Ao enfatizar o papel dos mais velhos, o documentário aborda aspectos importantes da construção mítica religiosa do mundo africano. Vovó Elisa é também a Griô, a contadora de histórias, a representante do afeto, da continuidade e da memória dos seus. É ela a cuidadora, portanto coube a ela guardar e proteger 14 crianças.

O poder é um atributo dos viventes, mas emana dos antepassados. Os que forem mais fiéis aos antepassados e seus pactos com a terra alcançarão mais prestígio diante da comunidade. O poder é um exercício calcado na tradição para garantir o bem-estar para a sociedade. (...) O poder, portanto, é um instrumento da tradição dos ancestrais para perpetuar no ayê a ordem do sagrado e a moralidade dos ancestrais (OLIVEIRA, 2003, 60).

A tradição oral, o conflito entre tradição e modernidade, a representação do sagrado são alguns elementos narrativos do documentário. Esses temas são, na atualidade, dispositivos comuns do cinema africano (DIAWARA, 2007, p. 68). Assistimos no documentário “Mãe dos netos” a representações que reforçam o sentimento de pertencimento. Cada criança é

estimulada a aprender as tradições e essas são favorecidas pela oralidade de Vovó Elisa, que tem sob sua responsabilidade a preparação de cada uma das crianças para a tradição e a modernidade, para a vida dentro e fora da comunidade.

## Considerações Finais

Embora os elementos estruturais da narrativa sejam definidos pela história imaginária, o documentário “Mãe dos Netos” nos apresenta uma história real, reafirmando o caráter universal da narrativa proposto por Roland Barthes:

A narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disso, sob essas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades... internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida (BARTHES, 1976, p. 19-20).

Vários desses elementos narrativos estão presentes no curta “O documentário não coloca apenas o problema do universo de referência. Ele concerne também às modalidades discursivas, já que pode utilizar as mais diversas técnicas” (AUMONTE, MARIE, 2007, p. 86). A construção narrativa do filme usa os elementos visuais para a representação cultural da comunidade onde vive Vovó Elisa e sua família.

A narrativa de Vovó Elisa é composta por parte de sua história. Em determinados momentos se apresenta como “simples desabafos de cidadãos esquecidos pelos governos, e destas narrativas emerge uma ordem discursiva” (MOTTA, 2007). O discurso se constrói com inúmeros significados culturais do país, enunciando a técnica da metanarrativa como uma opção das realizadoras. “Toda e qualquer narrativa põe em jogo duas temporalidades: por um lado, aquela da coisa narrada; por outro a temporalidade da narração propriamente dita” (GAUDREAU, JOST, 2009, p. 33).

As personagens femininas – Vovó Elisa e as oito esposas de Francisco – são caracterizadas como símbolo da cultura moçambicana. A ascensão e o empoderamento das mulheres são constituídos dentro da intertextualidade narrativa de Vovó Elisa, em que ela estabelece as condições sociais e a hierarquia de poder de quem narra. “Narrar não é, portanto, apenas contar ingenuamente uma história, é uma atitude argumentativa, um dispositivo persuasivo de linguagem. Narrar é uma atitude, quem narra quer produzir efeitos de sentido através da narração (MOTTA, 2005, p. 9). Vovó Elisa enquadra sua história em muitas histórias.

Confirmando a temporalidade do documentário, a cena final é marcada pela legenda: “Qualquer semelhança entre esta história e a tua própria história é uma possibilidade”. Nos créditos finais, o telespectador toma ciência de que está diante de um drama real. As legendas são acompanhadas por filmagens que certamente deram origem às modelagens de

*biscuit*. As imagens das crianças no dia a dia da comunidade problematizam ainda mais a narrativa contada, em que a consciência dos fatos concretiza o conjunto de acontecimentos. “As palavras, dispostas no espaço, retornam umas às outras” (CHALHUB, 1986, p. 39). O objeto fictício dialoga com a autenticidade capturada pelo movimento das câmeras. De novo o documentário exerce sua função social em que “as estruturas sógnicas resultarão numa recuperação do sensível do signo” (CHALHUB, 1986, p. 20). Em meio à dor, o documentário “Mãe dos netos” constrói uma narrativa de afeto e memória, em que a vida não finda com a morte.

## Referências

- APRENDIZ. Hábitos culturais atrapalham combate à AIDS. Disponível em: <[http://www2.uol.com.br/aprendiz/n\\_noticias/imprescindivel/id200801.htm](http://www2.uol.com.br/aprendiz/n_noticias/imprescindivel/id200801.htm)>. Acesso em: 7 jan. 2011.
- ARISTÓTELES. A arte poética. Brasília: UnB, 1989.
- AUMONT, J. e MARIE, M. Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas: Prós, 2007.
- BARTHES, R. e outros. Análise estrutural da narrativa. Petrópolis: Vozes, 1976.
- BENJAMIN, r. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CHALHUB, Samira. A meta-linguagem. São Paulo: Ática, 1986.
- GAUDREULT, A. e JOST, F. A narrativa cinematográfica. Brasília: UnB, 2009.
- MOTA, C. L. Discursos da periferia nas notícias locais da TV. SBPJor - Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo. 2007. Disponível em: [sbpjour.kamotini.kingghost.net/sbpjour/admjour/.../coordenada\\_4\\_.celia\\_mota.pdf](http://sbpjour.kamotini.kingghost.net/sbpjour/admjour/.../coordenada_4_.celia_mota.pdf). Acesso em: 12 jan. 2022.
- MOTTA, L. G. Narratologia: teoria e análise da narrativa jornalística. Brasília: Casa das Musas, 2005.
- OLIVEIRA, E. Cosmvisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente. Fortaleza: Ibeca, 2003.
- PINTO, M. J. Introdução: A mensagem Narrativa. In: BARTHES, R. e outros. Análise estrutural da narrativa. Petrópolis: Vozes, 1976.
- PROPP, V. Morfologia do conto maravilhoso. Rio de Janeiro: Forense, 1984.
- SOBONFU, Somé. O Espírito da intimidade. São Paulo: Odysseus, 2003 (p.15-35)
- RICOEUR, P. Tempo e Narrativa. São Paulo: Papyrus, 1994. Tomo III.
- Direitos das crianças e mulheres à propriedade e herança em Moçambique. Publicado por Save the Children em Moçambique e Organização das Nações Unidas para a Alimentação e Agricultura (FAO), 2009. Disponível em: <[www.fao.org/docrep/012/a1131pt/a1131pt01.pdf](http://www.fao.org/docrep/012/a1131pt/a1131pt01.pdf)>. Acesso em: 18 jan. 2022.

# ***Guitar Days e Time Will Burn: uma análise sobre os documentários de indie rock no Brasil***<sup>172</sup>

***Guitar Days and Time Will Burn: a review of the indie rock documentaries in Brazil***

**Eliza Dias Möller**<sup>173</sup>

(graduada, Universidade Federal de Juiz de Fora. Titulação – Entidade de vínculo)

**Resumo:** Este artigo busca analisar os documentários *Time Will Burn* (2016) e *Guitar Days* (2018), que abordam a cena precursora do *indie rock* brasileiro na década de 1990. Para tal, busca-se compreender através do discurso, da imagem e do som como essa cena foi representada pelos filmes.

**Palavras-chave:** *Indie rock*; documentário musical; música.

**Abstract:** This article seeks to analyze the documentaries *Time Will Burn* (2016) and *Guitar Days* (2018), which approach the precursor scene of Brazilian *indie rock* in the 1990s. For this purpose, I inquire through speech, image and sound how this scene was represented by the films.

**Keywords:** *Indie rock*; documentary; music.

## **Descrivendo o *indie rock***

O *Indie rock* é um gênero musical que surgiu no início dos anos 1980 na Inglaterra e nos Estados Unidos, se tornando mais popular na década de 2000. Uma característica fundamental para compreender o gênero seria o conhecimento musical especializado que, segundo Gumes (2011, p. 191), consistiria em uma “determinada biblioteca do *rock*.” Essa biblioteca é formada por um diverso conjunto de referências, revisitando diferentes vertentes do *rock* dos anos 1960 e 1970, como o *art rock* e o *punk*, e por gêneros mais experimentais, como o *pós-punk* e o *krautrock*. Nos Estados Unidos, as bandas *indies* tiveram influências ainda mais amplas, assimilando elementos *new wave* e também gêneros da década de 1980, como o *hardcore* e o *sludge*.

172 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: A palavra cantada é a grande culpada da transformação: trilhas e as imagens em (des)compasso.

173 - Mestranda do programa de PPGACL/UFJF, tem seu foco de pesquisa em juventudes e estilos de vida.

Entre outras características estão os ideais da não-cooptação, do distanciamento da alta tecnologia, a preferência por gravações caseiras, e também indo contra a ideia de virtuosismo na música, com vozes mais faladas do que cantadas e técnicas musicais simplistas. Se apresentou inicialmente como uma oposição aos ideais do *pop mainstream* da década de 1980.

No Brasil, as primeiras bandas surgem por volta de 1989, sendo reconhecidas como pioneiras o Pin Ups (SP), Killing Chainsaw (SP), Second Come (RJ) e brincando de deus (BA), sendo o Pin Ups a primeira banda a gravar um disco. Em um primeiro momento, essas bandas foram chamadas de *guitar bands*, expressão usada para bandas que tinham a guitarra como instrumento central e cantavam em inglês.

## Os filmes *Guitar Days* e *Time Will Burn*

Lançado em 2016, dirigido por Marko Panayotis e Otavio Sousa, o filme *Time Will Burn: O Rock Underground Brasileiro do Começo dos Anos 90* introduz a “pré-história” do *indie rock* brasileiro da década de 1990, com bastante foco nas cenas paulista e fluminense. Dois anos depois de sua estréia, outro documentário bastante semelhante, e que começou a ser gravado na mesma época, em torno de 2015, é exibido: *Guitar Days: An Unlikely Story of Brazilian Music*, dirigido por Caio Augusto Braga.

Ambos os documentários apresentam formatos narrativos similares, baseando-se em entrevistas e imagens de arquivo. De acordo com Patrício Guzman (2017, p. 49), a narrativa é composta pelos recursos da descrição, ação, personagens, entrevistas, fotos fixas, objetos e reconstruções.

## Discurso, imagem e som

Na sinopse de *TWB*, afirma-se que a cena do *underground* brasileiro dos anos 90 ficou escondida entre o *rock* nacional da década de 1980 (conhecido como *BRock*, representado por bandas como Blitz, Barão Vermelho, Titãs, Legião Urbana) e o da segunda metade da década de 1990 (representado principalmente pelos Raimundos, Chico Science, Planet Hemp, Nação Zumbi).

A questão da cena é bastante reforçada pelas primeiras falas que abrem o filme, captadas com som direto junto a um silêncio que segue desde o início. Um dos entrevistados, o jornalista e apresentador da MTV Gastão Moreira, diz que “foi a primeira vez que deu uma sensação que o Brasil tinha uma cena, e que o Brasil tinha um circuito.”

Circuito, conforme Magnani (2002, p. 23), se dá por aqueles que usam seus equipamentos e serviços, como as bandas utilizam as casas de shows e os estúdios, não necessariamente mantendo uma proximidade territorial. E Herschmann (2010) afirma que as cenas determinam certo protagonismo a alguns usuários, com identificações e acordos construídos



para promover a própria cena, ela é composta pelas bandas, produtores, donos das casas de shows, fãs e demais envolvidos, mas ainda assim não é tão profissionalizada e não segue uma dinâmica institucionalizada como a dos “circuitos culturais”.

Ao longo da “linearidade histórica” que vai construindo a narrativa de ambos os documentários, apresentam-se quatro fases: o efervescer das *guitar bands* brasileiras em 1988/89; o auge em 1993 com o festival *Juntatribo* — primeiro festival independente a dar destaque às bandas *grunge* e *shoegaze* brasileiras —; a decadência no ano seguinte com o sucesso do “novo *rock* brasileiro,” que cantavam em português e representavam os independentes vinculados principalmente ao selo Banguela Records e, por último, o retorno das bandas nos shows de reencontro.

O *TWB* traz mais elementos sobre o *Juntatribo*, que parece dividir os rumos da história. Essa divisão também é presente no *GD*, mas se fala menos especificamente do *Juntatribo*, apresentando um apanhado mais amplo de diversos festivais que vieram após o *Juntatribo* e marcaram a época. O *GD* também traz os festivais mais atuais, como o Bananada, que ocorre em Goiânia, por exemplo, representando uma continuidade.

A edição de 1994 do *Juntatribo*, quando o festival se deu por encerrado, representou o declínio das *guitar bands*. Em ambos os filmes, os entrevistados relatam que na segunda edição, as bandas que cantavam em inglês foram praticamente retiradas de cena e aquelas que cantavam em português dominaram o palco do festival.

Essa questão é sempre presente quando se discute o *indie rock* brasileiro em sua primeira fase. O entendimento que interpreta de formas distintas o fazer música através de meios independentes desenha a ética e a estética *indie rock* sobre o que é ser independente e/ou *indie*. Os entrevistados relatam que receberam convites de gravadoras para gravar discos, desde que passassem a cantar em português. Aceitar modificar a sua forma de fazer música a fim de um contrato com uma gravadora, seja aperfeiçoando seus conhecimentos musicais, sendo mais profissional, aceitar lançar uma música mais *pop*/romântica para ser mais aceitável em meios como o rádio, e, cantar em português, não caberia nos ideais *indie*. A língua que se canta em si não é o problema, e sim mudar para se encaixar, afinal o *Gilbertos*, cantava em português e em inglês.

Em *Guitar Days*, o cantar em inglês toma uma característica dessa “resistência”, por vezes justificada pelo referencial musical dos artistas e por outros motivos como “o *rock* não combina com português”, “é diferente mixar música cantada em português e música cantada em inglês”, “a sonoridade do português não combina com as *noise guitar bands*” etc, dando a entender que ao manterem suas músicas em inglês, tais artistas estavam com uma atitude de “resistência” e em defesa de uma estética específica. Isto mostra o desejo por autenticidade ou diferenciação buscado por aqueles que se identificavam com a cena *guitar* ou *indie rock*.

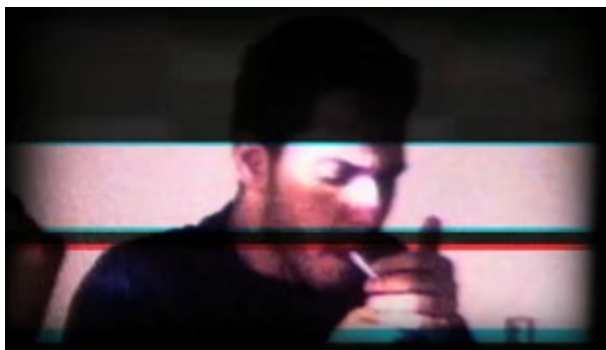


Imagem 1: Print do minuto 1:50, abertura do documentário *Time Will Burn*. Na imagem, Rodrigo Gozo, do *Killing Chainsaw*.

O olhar ao passado se desdobra no documentário não apenas pelas imagens de arquivo, mas também pelos recursos visuais que trazem um caráter mais “antigo” ou até “envelhecido” às imagens. Na imagem 1 podemos perceber as questões quanto à “retromania” presentes no documentário. Sexton (2015) explica que a “retromania” é um recurso constante em documentários musicais. O termo parte do jornalista Simon Reynolds (2011), que afirma que buscar referências em seu próprio passado faz parte do funcionamento da cultura *pop*: conforme ela avança, mais busca tais referências. Esse constante revisitar se apresenta de diversas formas, com *boxes* comemorativos, shows de reunião de bandas que já haviam anunciado seu fim com turnês grandiosas e nostálgicas, remakes de filmes que passavam na Tv há trinta anos atrás com novos atores ou remasterizações em 4k, séries de Tv que retomam um período anterior, a volta de algumas modas reconfiguradas como algo novo.

A abertura de *TWB*, por exemplo, traz uma escolha de trilha sonora simbólica, a primeira música do primeiro disco do Pin Ups, a primeira banda *indie rock* brasileira a lançar um disco cheio, em 1990. *Sonic Butterflies* do disco *Time Will Burn*, que batiza o filme, começa a tocar, dando o tom de que som se está falando. Inicia-se com microfonia e guitarras barulhentas.

O uso de trilha sonora em filmes de ficção, como explica Holly Rogers (2015), ajuda a audiência a adentrar mais profundamente a história contada, mas quando esta questão chega aos documentários há divergências de opiniões de como a trilha deve ser usada e até mesmo se deve haver trilha sonora em documentários. Esse debate, apresentado pela autora, está vinculado à ideia de veracidade que um documentário deveria trazer, principalmente com o surgimento do cinema direto, em que o som do ambiente era uma novidade que tomou importância central. Por outro lado, a música no documentário ganhou importância como nos filmes ficcionais, assim como os documentários musicais são gêneros de grande sucesso. Nestes, a música pode aparecer vinculada às performances ao vivo, mas também pode ser trilha sonora.

Sexton (2015) ressalta que o documentário musical é um gênero que normalmente atende a uma audiência de nicho, com aqueles que já conhecem as bandas e fazem parte daquele público, assim, é provável que este público consiga identificar mais facilmente qual

música está tocando, de qual banda ela é, quando foi lançada e de qual disco faz parte, o significado da letra etc. Logo a experiência do documentário musical se dá de forma diferenciada para a audiência com conhecimento especializado e para a audiência geral.

Acompanhando a faixa *Sonic Butterflies* há uma animação feita com fotografias e vídeos de algumas bandas que aparecem no filme, com o efeito *glitch*, como se elas estivessem corrompidas. São apresentados o Pin Ups, Killing Chainsaw, Second Come, Mickey Junkies, em fotos tratadas em preto e branco e com algumas manchas feitas digitalmente, a tipografia que legenda o nome das bandas é semelhante a *courier new*, que remete as letras das máquinas de escrever. Folhas de jornais com matérias sobre os grupos e fotos das casas de show, como o Espaço Retrô aparecem compondo essa introdução de *TWB*.

O uso dos aspectos visuais “retrô” estão presentes de outra forma também no *Guitar Days*, por exemplo, quando surge uma antiga TV de tubo com imagens do que seria a música feita no Brasil conforme a visão narrada por Thurston Moore (Sonic Youth). Sua narrativa vem acompanhada de uma trilha da bossa nova, seguida por imagens antigas de pessoas na praia, sambistas, indígenas, imagens do corcovado e pela voz de outros narradores também estrangeiros, Stephen Lawrie (Telescopes) e Mark Gardener (Ride), famosas bandas de *indie rock* do Reino Unido e dos Estados Unidos. Suas ideias narradas junto às imagens, nesse caso, não dão uma impressão “nostálgica,” mas sim de que estariam ultrapassadas. As falas desses personagens estrangeiros são interrompidas pelo som de uma fita enrolando e com a imagem Thurston Moore confrontado com a possível questão sobre ter conhecimento da música *underground* brasileira.

O uso do efeito *glitch*, o som de fita rodando, os efeitos nas imagens para torná-las mais desgastadas, a escolha por fontes de máquina de escrever e rotuladores de fita auto-relevo potencializam o caráter nostálgico dos documentários, levando-os através da imagem e do som para uma época de aparelhos analógicos, longe da internet e da atualidade. Os recursos da retromania nas imagens também aparecem no filme *GD* no momento em que se aborda a decadência da cena, que é representada por um “apagamento” das imagens de arquivo.

As animações também são parte da narrativa destes documentários e dialogam com a retromania. Ainda na abertura de *GD*, uma animação que tem um aspecto escolar, de caneta esferográfica sobre um papel levemente amassado, apresenta o nome das principais bandas do filme. A animação consiste no pé de um personagem que pisa em um pedal de guitarra, o cabo deste pedal vai até a um amplificador de onde saem os nomes das *guitar bands*. Essa estética segue em outros trechos com reencenações animadas de falas dos entrevistados [imagem 2].

O *TWB*, ao trazer os arquivos de performances ao vivo dos anos 1990, utiliza da ilustração de um quarto adolescente com uma TV de tubo com um aparelho VHS onde passam os filmes antigos, semelhante à estética dos desenhos animados da MTV dos anos 1990/00, unindo a animação ao arquivo [imagem 4].



Imagem 2: print das animações, documentário *GD* na esquerda, e na direita, *TWB*.

No caso de *GD*, entre os materiais de arquivo utilizados também estão algumas entrevistas, como a realizada pelo blog *Last Splash* com Marcelo Colares (Cigarettes) em 2009, ou as entrevistas transmitidas pela TV na época. Boa parte dos materiais de arquivo utilizados nos documentários podem ser encontrados *online* nas redes sociais das bandas ou de fãs. A quantidade de arquivos publicados e produzidos faz com que os documentários, de certa forma, se tornem “organizadores de arquivos”, intercalando estes com as falas dos entrevistados, de maneira ilustrativa.

Coincidentemente, ambos os documentários têm em seu final shows ou ensaios com bandas que se reuniram novamente, como no caso do Killing Chainsaw e Second Come, ou apenas shows comemorativos, como o do Pin Ups, que traz “uma volta por cima” de todo aquele “apagamento.” O *TWB* apresenta alguns personagens do filme entre a platéia, como Roberto Cotrim (Espaço Retrô), Rodrigo Lariú (midsummer madness) e também os convidados que foram chamados para tocar com a banda, a música do show que aparece no vídeo é a mesma da abertura do *TWB*, desta vez interpretada pela voz de Rodrigo Carneiro (Mickey Junkies). *GD* traz também cenas do planejamento do show do Pin Ups e imagens do camarim.

## Pensamentos finais

Esses foram os primeiros documentários sobre o gênero *indie rock* no Brasil, e ainda que não explorem um formato alternativo, funcionam para aquecer o coração do público que vivenciou a cena com a nostalgia do passado, e com o reconhecimento de que aquilo que viveram foi lembrado e tem continuções. Enquanto público mais jovem, que não presenciou a cena, percebe que havia algo no passado que deve ser valorizado.

Ao final dos créditos de *GD*, há uma última fala de Zé Antônio (Pin Ups) que diz: “Mas se tem uma coisa que eu me orgulho muito quando eu lembro de tudo isso é saber que tudo isso não foi pra pegar mulher, não foi pra parecer *cool*, não foi pra... Tudo isso foi pela música. Acho que isso ninguém tira.”

## Bibliografia

- JANOTTI JR, J. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. In: Revista Comunicação, Mídia e Consumo. São Paulo: vol. 3, n. 7, p. 31-47, jul. 2006.
- FILHO, J. F.; JANOTTI JR, J.. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In.: FILHO, J. F.; JANOTTI JR, J. [org.]. Comunicação & Música Popular Massiva. Salvador: EDUFBA – Editora da Universidade Federal da Bahia, 2006.
- GUMES, N. A música faz o seu gênero: uma análise sobre a importância das rotulações para a compreensão do *indie rock* como gênero. 2011. 222 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). UFBA, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2011.
- GUZMÁN, P. Filmar o que não se vê. Um modo de fazer documentários. Tradução: J. F. Sabino. São Paulo: edições Sesc, 2017.
- FRITH, S. Performing Rites: On the Value of Popular Music. Cambridge: Harvard University Press, 1998. 352 p.
- HERSCHMANN, M. Indústria da música em transição. São Paulo: Editora Estação das Letras, 2010.
- MAGNANI, J. G. C; DE PERTO E DE DENTRO: notas para uma etnografia urbana. In RBCS, vol. 17, nº 49, junho. 2002.
- REYNOLDS, S. Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past. New York: Faber and Faber, 2011. 458 p.
- ROGERS, H. Introduction: Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic. In.: ROGERS, H. [org.]. Music and Sound in Documentary Film. United Kingdom: Routledge, Taylor and Francis Group, 2015, pp. 1-19.
- SEXTON, J. Excavating Authenticity: Surveying the Indie-Rock Doc. In: ROGERS, H. [org.]. Music and sound in documentary film. Nova York: Routledge, 2015, pp. 151-165.

# Quando você olha para mim, para quem eu olho? A direção de arte e as dimensões do ver<sup>174</sup>

When you look at me, who do I look at? Art direction and the dimensions of seeing.

Elizabeth Motta Jacob<sup>175</sup>  
(Doutor-UFRJ)

**Resumo:** Este artigo foca a direção de arte do filme *O retrato de uma jovem em chamas* de Céline Sciamma que aborda a sexualidade feminina no século XVIII à luz de uma subjetividade própria ao século XXI. Entendendo a direção de arte como o campo da mise-en-scène cinematográfica que estrutura o espaço cênico e a caracterização das personagens, analisamos o emprego de seus meios expressivos na construção de um olhar promotor dos afetos desenvolvidos e na revelação de dimensões hápticas da imagem.

**Palavras-chave:** Direção de arte, sexualidade feminina, visualidade háptica.

**Abstract:** This article focuses on the production design of the film *The portrait of a lady on fire*, Céline Sciamma, which discusses female sexuality in the 18th century in the light of a 21st century subjectivity. Understanding art direction as the field of cinematographic mise-en-scène that structures the scenic space and the characterization, we analyze the use of their expressive means in the construction of a gaze that promotes developed affections and reveals haptic dimensions of image.

**Keywords:** Production design, female sexuality, haptic visuality

O objeto deste artigo é o filme *Retrato de uma jovem em chamas*, de Celine Scimma. Através de um olhar sensível o filme versa sobre a construção da relação afetiva entre uma pintora e sua retratada. O filme aborda a sexualidade feminina do século XVIII à luz de uma subjetividade contemporânea.

Enquanto máquina criadora de imagens em movimento, o cinema aciona a orquestração do ver e do ser visto, intra e extra diegeticamente. Assim, nos deparamos com cruzamentos de diversos olhares que vão constituir o filme: os olhares dos personagens para as coisas, para os acontecimentos, para e entre si; o olhar de quem vê a película; e aquele que aciona esses cruzamentos em suas instancias criativas e produtivas.

174 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: ST Estética e teoria da direção de arte audiovisual – Encerramento

175 - Doutora em teatro UNIRIO, Mestre em Comunicação, UFF, Prof. do Curso de Comunicação Visual Design EBA/UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena ECO/UFRJ, trabalha questões relativas à Direção de Arte cinematográfica.

Múltiplos são os caminhos para a análise dos processos de dar a ver no cinema, este artigo vai recair sobre as escolhas realizadas pela direção de arte, campo da mise-en-scène cinematográfica que estrutura o espaço cênico e a caracterização das personagens e seu papel na construção de uma visualidade sensível, háptica e agenciadora dos delicados afetos que movem a trama.

O filme abre revelando mãos desenhando sobre superfície branca. O gesto convoca o espectador a embarcar num universo sinestésico movido pelo enquadramento da ação e pelo ruído por ele descrito. Nada nos localiza temporalmente até vemos o rosto de uma moça contra fundo difuso. Os rostos que se sucedem, os vestidos que passamos a ver ratificam se tratar de uma narrativa situada no passado. Lentamente o espaço se desvela e percebemos estar em um atelier de pintura.

Uma voz em off convoca que se tome tempo a observar. Ela provém de Marianne, que vemos em seguida posando. No entanto, tal tempo nos é roubado pois seu olhar recai sobre um quadro que retrata uma moça com o vestido em chamas. O semblante de Marianne muda e o olhar do espectador é deslocado para um longo flash back.

Poder-se-ia dizer que este quadro é um exemplo do que Lessing, conforme Aumont, chamaria de “instante prenante”, aquele que se constitui como o mais representativo de um determinado acontecimento. A pintura, diz ele está inscrita no espaço e no tempo, “tudo no cenário e nos objetos, até o menor detalhe da postura e dos gestos, é aí tradução precisa, absolutamente codificada, das diversas indicações, cada uma mais simbólica do que a outra” e está inscrita em um texto ou no intertexto cultural que lhe é subjacente. Neste caso, o filme “desenrola e desentranha o que o quadro havia condensado, ele analisa o que havia sido sintetizado, faz com que torne a ser novamente tempo o que havia sido travestido em espaço” (2004, p.88) como o espectador faria diante do quadro.

É nesta leitura codificada que tempos e espaços se entrelaçam na construção da visualidade deste filme localizado na França em 1770. Os cenários e figurinos apresentados se inspiram no referencial iconográfico do período, mas os diálogos, a palheta cromática, a iluminação, os quadros realizados pela pintora, assim como o uso do som, expressam a contemporaneidade da abordagem realizada pelo filme e lembram o espectador que a heteronormatividade e os cerceamentos sociais impostos às mulheres não chegaram ao fim no século XXI. O tratamento da homoafetividade feminina do século XVIII através de um olhar contemporâneo traz pontuações sobre os condicionantes da vida das mulheres meandradas por determinantes patriarcais que as cerceiam no protagonismo de seus próprios destinos.

No filme apenas o que é da ordem do feminino vai interessar. Os homens aparecem fugazmente e sua interlocução com as mulheres em nada agrega. Isso fica evidente na cena na qual Marianne atravessa um mar borrascoso. Os figurinos em tons de terra se mimetizam com a cor do barco e contrastam com uma grande caixa de madeira clara e um saco amarelo, ambos pertencentes à pintora. A escolha cromática destaca esses objetos que serão determinantes para o desenrolar da ação. Entre uma vaga e outra a caixa cai no mar e Marianne

se lança nas águas, salva seus objetos retornando ao barco diante da indiferença dos marujos. Ao trabalhar com um cromatismo diferente para esses objetos a direção de arte pontua e dirige o olhar para aquilo que deve ser visto despertando curiosidade sobre os mesmos.

Em terra Marianne é deixada diante de uma escarpa e deve subi-la sem orientação precisa. O acesso à residência se faz entre rochas em grave aclive. O mar e as rochas não serão, todavia, as únicas forças bravias com a quais ela se confrontará. Ao se encontrar com a senhora que a havia contratado para realizar o retrato de sua filha toma conhecimento que a mesma, Heloise, voltara de um convento em meio às tratativas de um casamento por ela indesejado. Um retrato deve ser enviado para o pretendente a fim de firmar o acordo nupcial. Para resguardar sua vontade Heloise se recusa a posar. A mãe sabendo da decisão da filha pede que a pintora realize o retrato sem sessões de pose.

É através de um atento olhar que o contato vai se estabelecer entre as moças. Heloise aparece pela primeira vez de costas portando uma capa com capuz. O figurino nos remete ao fato da moça estar recém-saída da vida conventual por sua modelagem e por seus tons escuros que, tais como empregadas, evocam a ideia de luto. Esta dimensão está presente tanto na vida conventual quanto no casamento, pois, para ela ambos impõem um luto prévio de seus desejos e ambições.

Na ação, o vento expulsa o capuz revelando a nuca clara, as mexas loiras balançando ao vento, o rosto em . A face vai ser revelada aos poucos. A apresentação gradual do rosto o transforma em enigma levando a um olhar reflexivo sobre a personagem. A missão de Marianne, perscrutar as feições e expressões de Heloise e dela formar uma imagem, é compartilhada, quem sabe, transferida para o espectador.

Em todos os casos, esses trabalhos perturbam a relação entre visão e conhecimento. Chegando aos limites do conhecimento visual, eles frustram a absorção passiva de informações, ao invés, encorajam o espectador a se engajar mais ativa e autocriticamente com a imagem (MARKS, 2000, p.133)

Em seus passeios com Helóise, Marianne traça esboços. Estes assim como os quadros apresentados como realizados por Marianne são de H elene Delmaire. O trabalho desta artista contemporanea   constitu ido prioritariamente por retratos de mulheres, nos quais o rosto não   totalmente revelado seja pelo ângulo a partir do qual a pintura   realizada, seja por interven oes que borram ou cortam parte do mesmo. A rasura dos rostos, a rasura realizada pela personagem no seu primeiro quadro vem a expressar a potência represada das mulheres e de seus desejos tais quais expressos pela trama. A abordagem de Delmaire em sua obra casa perfeitamente com os propósitos do filme e vem a fazer parte dos elementos expressivos próprios   dire ao de arte.

Outra consequência,   que em se tratando de uma pintora atuante, foi possível que esboços fossem filmados durante suas realiza oes. Os esboços revelam o modo como os caracteres físicos da moça emprenham a memória de Marianne, que,   noite, os estende diante de si montando seu delicado quebra-cabeça de registros a fim de realizar a pintura



encomendada. A escolha dos ângulos e fragmentos aguçam o olhar sobre o rosto da personagem, apontam para uma percepção ativa do espectador que observa e se inquieta com a imagem que vai se montando nos desenhos.

Assim, levados a perscrutar o rosto de Helóise participamos também da criação de sua imagem por Marianne. No que tange ao gesto de pintar Flusser nos diz que “o gesto de pintar é movimento significativo, no sentido de, apontando para algo. Com efeito, é isto que nos impressiona ao observa-lo. Toda fase do gesto, e o gesto como um todo, apontam o quadro a ser pintado. Tal quadro é o sentido do gesto”. (FLUSSER,2014, p.61).

A direção de arte vai ter um papel fundamental no agenciamento desta composição em diversos níveis. A materialidade das tintas, pincéis, lápis, e seus arranjos dão à imagem uma densidade particular. A imagem, oferecida em fragmentos desafia o olhar e oferece sensações que envolvem todos os sentidos.

O som no filme é composto de ruídos, não há trilha sonora e as falas são econômicas. A dimensão do isolamento é pontuada desta maneira o que vem a enfatizar o vazio que domina a composição espacial dos locais onde as cenas se passam.

Quando na primeira cena vemos a pintora na posição de modelo o espaço do atelier se desvela lentamente. Os poucos elementos que o preenchem ganham uma riqueza narrativa sem par. A plataforma onde a pintora está e os tecidos que lhe servem de fundo descrevem um panejamento típico da pintura do século XVIII, ao mesmo tempo, a fala da pintora tem inflexões contemporâneas.

A composição realizada nos remete a uma imagética barroca especialmente nas cenas noturnas onde uma lareira, fogueira ou uma simples vela irradia seu lume pontuando a cena. Mais do que um desejo de reproduzir quadros, tem-se a explicitação de um desejo por parte da direção de arte de construir e de revelar um certo olhar sobre essas imagens pictóricas e a criação de atmosferas.

A atmosfera é a integração no complexo plástico de elementos ativos (dinâmicos) – personagens e objetos e elementos passivos (estáticos) – lugar e cenário, num clima cuja origem é sempre física e cujo resultado é sempre psicológico. A atmosfera é o “ligante” da componente fílmica ou pictórica. É a atmosfera que dá o tom a obra. É através dela que o visual relembra à nossa memória – que acumulou as nossas experiências vividas, que os fenômenos físicos (...) tem correspondências psíquicas que se traduzem por desconforto, tristeza, mistérios, medo, angústia, felicidade, alegria, etc. (ALEKAN APUD GIL, 2005, p.17)

Os utensílios escolhidos, a escassez de objetos, as texturas, pontuam o tempo e o espaço evocando afetos. Estes elementos são muitas vezes enfocados de modo particular afirmando sua pregnância, apontando para um senso particular e háptico de percepção que levam a uma forma particular de contato e atuam no sentido de recriar memórias (MARKS, 2000).

Num jogo de luzes e sombras revela-se uma atmosfera afetiva, ao mesmo tempo amorosa e tensa. Assim são, por exemplo, as cenas no quarto-atelier de Marianne no castelo onde os dois ambientes coexistem separados por uma cortina acionada pela pintora a fim de velar o atelier à cada aproximação de Heloise. Do mesmo modo que ocorreu com o rosto de Heloise, os espaços vão se construindo em vagas de revelação e encobrimentos. A delicadeza dessa construção formata o jogo cênico, a relação das personagens, o espaço e o tempo.

O filme tem tratativas bastante diferenciadas no que tange as cenas diurnas e noturnas. A luz do dia é vívida e as cores dos figurinos se destacam nos ambientes. Há poucas mudanças de figurino e sua permanência enfatiza os laços de continuidade da ação.

O figurino de Marianne é composto por quatro trajes principais: o vestido azul com o qual posa para as alunas, um corpete vermelho, uma saia castanho-avermelhada, um corpete e anágua brancos e um robe branco utilizado como robe e como jaleco para pintura.

Já Heloise tem um vestido azul, uma capa com capuz, um vestido verde esmeralda, anágua e corpete brancos. Nas cenas nas quais a relação entre as duas se torna mais próxima o vestido verde é usado contrastando com os tons avermelhados do figurino de Marianne. O uso de cores complementares - aquelas que se encontram em posições opostas no círculo cromático possuindo maior contraste entre si e que quando colocadas lado a lado tem a força deste contraste avivado e potente - enfatiza a proximidade das personagens e o papel que exercem na vida uma da outra.

O figurino sustenta na modelagem a referência iconográfica do período em tela, mas alguns adereços vêm a contrastar trazendo para a visualidade dos corpos o confronto das temporalidades que estão em jogo no filme. Em uma cena na qual o desejo de um beijo se desenha, um véu negro, dissonante temporalmente com o restante do figurino, envolve parte da cabeça das personagens nos remetendo à obra de Magritte, *Os amantes*.

Quando você olha para mim, para quem eu olho? Pergunta feita por Heloise, a modelo, à pintora, transcende os muros da pintura e do cinema, convocando o espectador para diversos questionamentos sobre o olhar. Isso nos aponta para a formulação de Lacan que diz: “o que me determina fundamentalmente no visível é o olhar que está do lado de fora. É pelo olhar que entro na luz, e é do olhar que recebo seu efeito” (LACAN APUD KIERVIEW; WEINMANN, 2016, p.1). Se Lacan se refere ao olhar parental é possível transpô-lo para o olhar amoroso enquanto constitutivo do próprio ser e das identidades daí decorrentes. Tal questão se evidencia quando Mariane faz seu autorretrato vendo-se em um pequeno espelho apoiado no púbis de Heloise. É no encontro amoroso que as personagens se encontram e se revelam para si e para o outro, num jogo de espelho, do ser e do ser visto.

O que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir em dois. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29)

Esta questão que a modelo formula para sua pintora e amante aponta ainda para a questão da construção do olhar no cinema

Quem olha? É essa a questão erigida em princípio em certos estilos, certas escolas (...) mas que vai muito além deles e funda a própria ideia de todo cinema subjetivo, de toda marcação no cinema de uma subjetividade. (...) no cinema, a marcação do ponto vista passa, antes e acima de tudo, pela personagem pela diegese.” (AUMONT, 2004, p.73).”

Neste cinema de sensações e subjetividades a cada plano temos na tela um constructo de afetos que quebram a fronteira do ver e apontam para a abrangência do olhar. Tal olhar transcende as barreiras do ótico trazendo-nos as dimensões hápticas. Ao trazer esse olhar em proximidade aflora sensibilidades táteis construídas pela constante superposição de estímulos visuais e hápticos. Tais movimentos convocam uma intimidade entre a imagem e o espectador envolvendo-o. Neste jogo de cruzamentos de olhares estabelecido no filme e a convocação sensorial e háptica, o olhar se transforma em contato e nesta dimensão do contato “e não no exercício da visão, se produz (..) algo que é privativo do tato: o objeto percebido entra em relação imediata com o corpo que o percebeu”. (Lanza, 1995, p.125)<sup>176</sup>. Assim a materialidade de um mundo sensível se consolida e nos captura subjetiva e sinestesticamente nos remetendo a vivencias e potencias criadoras.

## Referências

- AUMONT, J. *O olho interminável: Cinema e pintura*, São Paulo, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo: editora 34, 2010.
- FLUSSER, V. *Gestos*, São Paulo: Annablume, 2014
- GIL, Inês. *A atmosfera no cinema: O caso de A sombra do Caçador de Charles Laughton entre onirismo e realismo*, Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- KIERVIEW J e WEINMANN. *O voyeurismo no cinema: uma análise de janela indiscreta*, [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-58352016000200020](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352016000200020)
- LANZA, A. *Marguerite Dura: la textura del deseo*, Salamanca: Universidade, 1995.
- MARKS, L. *The skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Duke University Press. Durham and London, „2000.

# Montagem sobreposta: de *Movie-Drome* (1965) a *3x3D* (2013) e *3X3D* (2015)

Superimposed montage: from *Movie-Drome*  
(1965) to *3x3D* (2013) and *3X3D* (2015)

Fabiano Pereira de Souza

**Resumo:** Filmes experimentais homônimos de três segmentos, *3x3D* (2013), dirigido, na ordem da montagem, por Peter Greenaway, Edgar Pêra e Jean-Luc Godard, e *3X3D* (2015), todo dirigido por Ken Jacobs, exploram a criação imagética em volumetria pela montagem em sobreposição. Por meio da colagem (AUMONT, 2007) e integrando o “retorno do 3D” (ELSAESSER, 2015), ambos levam a novos patamares efeitos que a montagem da instalação *Movie-Drome* (1965), de Stan VanDerBeek, alcançava em múltiplas projeções em 360°.

**Palavras-chave:** Cinema, montagem, 3D, 3x3D, *Movie-Drome*.

**Abstract:** Homonymous three-segment experimental films, *3x3D* (2013), directed, in editing order, by Peter Greenaway, Edgar Pêra and Jean-Luc Godard, and *3X3D* (2015), completely directed by Ken Jacobs, explore the imagery creation in 3D from montage by superimposition. Through collage (AUMONT, 2007) and integrating the “return of 3D” (ELSAESSER, 2015), both take the effects that the montage of Stan VanDerBeek’s installation *Movie-Drome* (1965) achieved in multiple projections in 360°.

**Keywords:** Cinema, montage, 3D, 3x3D, *Movie-Drome*.

A sobreposição de imagens é um efeito de montagem habitual desde o início do cinema, em geral camuflado na construção de imagens impossíveis de se registrar com uma câmera, numa única tomada. Rara quando perceptível, se organizada em multitelas, configura exceção ainda maior. No filme *3x3D* (França/Portugal, 2013), todas as variações de montagem em sobreposição de imagens são empregadas em 3D. Composta de três segmentos, dirigidos, pela ordem da montagem, por Peter Greenaway, Edgar Pêra e Jean-Luc Godard, a obra explora imagens 3D com proposta experimental e teve circulação restrita a festivais e raras salas de cinema, complementar à redescoberta desse formato, agora digital, como modo de revitalizar a exibição de filmes em ambiente coletivo. O filme não foi lançado em DVD, Blu-ray nem *streaming*.

Há aspectos intrínsecos a um espetáculo na exibição de *3x3D*. Entre os principais estão a tela distante e plana, a imagem envolvente, a imersão nas imagens que instiga a percepção tátil, a transparência do meio, a segmentação do filme composto de micronarrativas. Ainda que a filmagem tenha ocorrido na mesma época da produção homônima do americano Ken

Jacobs, o filme europeu marca a identidade de cada um de seus realizadores em conformidade com algumas das sobreposições criadas em obras anteriores deles. Greenaway sobreposição de maneira livre e surpreendente para contemplação crítica, “recriação e recreação”, Pêra funde campo e contra-campo a maior parte do tempo e Godard traz cenas fugazes ao estilo de sua série documental televisiva *História(s) do cinema* (*Histoire(s) du cinéma*, França, 1988-1998).

Lançado apenas dois anos depois, o disco de Blu-ray homônimo *3X3D* (EUA, 2015) seguiu a mesma proposta, dividido em três mídias-metragens dirigidos por Jacobs. O diretor atua mais no sentido de romper com a nitidez figurativa da imagem com sobreposições, exposição de luz, transparência, tratamento cromático, divisão de tela e congelamento ou retardamento da velocidade. Ele chega à abstração nos segmentos *Blankets for Indians* e *A primer in sky socialism*. Trata-se de um documentário poético e político combinado a um experimento em 3D. Jacobs desconhecia o filme homônimo europeu até ter entrevista solicitada para falar a respeito em 2021 (SOUZA, 2020). Por vir apenas no formato de *home video*, ainda mais de baixa tiragem, o *3X3D* de Jacobs permite apenas imersão de sala de estar, ou seja, parcial, sem ambiente necessariamente escuro.

O cineasta vem do Expressionismo Abstrato, o que se percebe em trechos de sobreposição imagética de *Blankets for Indians*. Os três segmentos são muito distintos, como no filme europeu, e de fato foram criados avulsos. Boa parte do filme de Jacobs não tem estereoscopia. *A primer in sky socialism* traz efeito de exposição prolongada e dilatação de tempo, ao passo que *The guests* conta com imagens de dois momentos quase iguais unidas, gerando descolamento dos corpos em cena e alguma sensação tridimensional. “Acredito que as imagens são sempre claras; distorcidas como a natureza, mas claras enquanto imagem” (SOUZA, 2020). O intuito de Jacobs é explorar diferentes técnicas de efeito volumétrico. Ele “tem mostrado que tais dispositivos de des- e reorientação espaço-temporal do espectador estão longe de terem sido esgotados, tanto esteticamente quanto politicamente” (ELSAESSER, 2015, p. 87).

Como forma de investigar o eventual ineditismo dessa colagem de material filmado – excluindo-se, portanto, animações – em estereoscopia, pela perspectiva da montagem, uma terceira referência vem do Cinema Expandido. Trata-se da instalação *Movie-Drome* (1965), do americano Stan VanDerBeek, remontada em 2017 na exposição *Iluminados - Experiências Pioneiras em Cinema Expandido*, em São Paulo. Na obra, sequências de imagens 2D (em movimento ou não) são projetadas simultaneamente em 360° no interior de uma abóbada. Heterogeneidade descontínua em superfície multitelas, elas formam tensões entre direções, planos, volumes, escalas e massas dos corpos, bem como abertura e fechamento de planos, profundidade, luz e escuridão (BIZZOCCHI, 2009, p. 3-4). Era um prenúncio da relação atual com imagens.

Obras de arte que empregam imagens em movimento, independente de sua fonte, se tornaram envolvidas num fluxo midiático em constante mudança que trata as imagens tão inerentemente variá-

Um dos principais expoentes do Cinema Expandido, movimento que levava para museus e galerias uma abordagem de exibição para além da tela única numa sala escura, VanDerBeek fazia horas extras num canal de TV para produzir seus trabalhos autorais. Movie-Drome contava com uma tela física envolvente – um silo transformado na montagem original, um estrutura em formato de iglu no SESC –, que proporcionava uma imersão literal no ambiente da obra, só não nas imagens. Sempre se perdia parte da tela, mesmo pela visão periférica, pois projetores móveis dispostos por vários ângulos do perímetro interno da estrutura geravam imagens que cobriam todos os lados e o trânsito do público gerava sombras. Além da opacidade do meio, a obra permitia a autonomia de permanência, de tempo e de ângulo de visão.

Recortes de jornais e revistas em animações *stop-motion* em sobreposições constantes e fugazes eram combinados ao som de discursos políticos, noticiários, anúncios promocionais e faixas de música que colidiam uns com os outros, em relações audiovisuais aleatórias. Isso levou o compositor John Cage a considerar Movie-Drome como “renúncia da intenção” (SUTTON, 2003, p. 152) e o autor do livro inaugural sobre Cinema Expandido Gene Youngblood a chamar a obra de um mosaico da mente.

Pela mecanização da informação num circuito mais complexo e amplo de significação, VanDerBeek criou o protótipo de um sistema de comunicações global conectado a satélites transmissores de imagens em profusão, o que exporia de forma mais clara o impulso alienante da tecnologia. Movie-Drome propunha um novo tipo acentuadamente complexo e instável de colagem de imagens. Podemos prever dois estilos de montagem (MANOVICH, 2001, p. 158-159). A *ontológica* combina elementos ontologicamente incompatíveis no mesmo tempo e espaço, enquanto a estilística mescla diferentes formatos de mídia, como 35, 16 e 8 mm, vídeo e digitais antigos. Movie-Drome tem ambas.

“No sentido mais geral, a colagem é o inverso da série”, observa Aumont sobre a relação complexa dessa prática com o instantâneo. “Ela não procura capturar um momento, mas, de saída, vários. A diferença maior é, evidentemente, que esses instantes múltiplos são levados para o interior de uma única e mesma imagem” (AUMONT, 2007, p. 98). No audiovisual, a colagem e a sobreposição se adéquam ao conceito de montagem espacial, que – diferente da temporal, organizada linearmente – atua num sentido de adição e co-existência das imagens (MANOVICH, 2001, p. 325). O olhar não lida mais com intervalos com partes ocas entre elementos da obra, e sim com uma espécie de cintilação através da qual essas superfícies estilhaçadas ameaçam a unidade do olhar. Há alguma coisa de impossível no olhar lançado sobre uma colagem, no fato de ele próprio estar segmentado, continuamente em defasagem em relação a qualquer construção de um tempo pleno (AUMONT, 2007, p. 99-100).

O tempo na composição imagética só pode ser lido de modo intelectualizado. Há, para o espectador da colagem, uma distância a ser vencida, em termos a um só tempo perceptivos e cognitivos, e, com certeza, mais diretamente cognitivos do que diante da série: a espécie de incessante vaivém do olhar diante desta seria, em suma, na colagem, fixado de uma vez por todas. (AUMONT, 2007, p. 99-100)

Na imagem que ocupa um espaço (bi ou tridimensional), o tempo gera anamorfofes, espalhando corpos num outro topos, num *crono-topos*, portanto, num espaço-tempo (MACHADO, 2011, p. 56). Essa redescoberta do 3D implica numa nova configuração cultural para se “viver em e com “imagens”” (ELSAESSER, 2015, p. 74). Nesse sentido, Elsaesser cita o “contratualismo”, contexto em que as representações visuais também são convenções negociadas ou renegociadas e, em geral, bem compreendidas pelo público, que firma uma parceria nesse processo, como regras de um jogo. (ELSAESSER, 2015, p. 42-43).

A insegurança perceptual usual no *crono-topos* gera uma dúvida ontológica mais direta, já que a obra pede uma “mudança cognitiva ou ajuste retroativo radical das nossas pressuposições mais fundamentais sobre o mundo diegético, de continuidade espaço-temporal” (ELSAESSER, 2015, p. 45). Entre os aspectos da nova relação no audiovisual está o estilo pós-continuidade, em que “uma preocupação com efeitos imediatos supera qualquer preocupação com uma continuidade mais ampla - seja no nível de tomada por tomada ou na narrativa geral” (SHAVIRO, 2016, p. 51). Nas imagens há ampla integração de gráficos, efeitos sonoros e misturas de imagens de diferentes estilos de filmagem (SHAVIRO, 2016, p. 62). A tridimensionalidade amplia e intensifica o efeito dessas relações.

Alegar que o 3D hoje deve ser considerado parte e sintoma de uma mudança mais ampla nos nossos valores-padrão sensoriais e de percepção também inclui uma consciência diferente da orientação corporal e localização física. Incorporado em espaços estratificados, navegando múltiplas temporalidades, e interagindo com ambientes ricos em dados, simulados e híbridos, tudo isso provavelmente exige a redefinição do que entendemos por “ver”, por “imagens”, e como diferenciá-las de “representações visuais”. (ELSAESSER, 2015, p. 88-89)

Cineastas e pesquisadores da montagem soviéticos, Dziga Vertov, Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin viam a montagem como princípio organizacional fundamental do cinema. Defendiam a ideia da colisão entre tomadas para criar significados e efeitos emocionais pela justaposição (MANOVICH, 2013, p. 23). Posteriormente, surgiu a noção de montagem não como criação artificial de uma continuidade temporal a partir de “planos” descontínuos, mas para expor visualmente as discontinuidades do tempo, utensílio dialético (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 399-400). A complexidade é componente inevitável nesses casos. Ela representa a incerteza no seio de sistemas ricamente organizados, semi-aleatórios em que a ordem é inseparável dos acasos e da desordem (MORIN, 2005, p. 35). “A simplicidade vê o uno, ou o múltiplo, mas não consegue ver que o uno pode ser ao mesmo tempo múltiplo” (MORIN, 2005, p. 59). Giuliana Bruno retoma Eisenstein na relação entre montagem e arquitetura, que remete ao ambiente 3D:

Essa relação entre o filme e o conjunto arquitetônico envolve uma corporificação, pois é baseada na inscrição de um observador no campo. Esse observador não é um contemplador estático, um olhar fixo, um olho / eu (eye/I) desencarnado. Ela é uma entidade física, um espectador em movimento, um corpo que faz viagens no espaço. (BRUNO, 2018, p. 168-169)

Todo esse conteúdo imagético e sensorial distancia ainda mais a noção de montagem como apenas a prática da edição. Ela se desprende das limitantes definições puramente internas, descritivas ou prescritivas, bem como aspectos tecnológicos. A montagem se amplia em sua abrangência e diversidade, enquanto regime e política (ALBERA, 2010, p. 60-61). Desse modo, fica também datada a noção de uma única história da arte, em constante e linear processo evolutivo. “O progresso é trocado pela palavra de ordem *remake*” (BELTING, 2003, p. 46). Não se trata mais de aprimorar, mas de refletir sobre a antiga versão. É como fim de uma narrativa histórica que se pode pensar o fim do cinema (como o conhecemos), para que uma nova era enquanto linguagem e experiência possa nascer.

## **Considerações finais**

Assim que o formato de exibição coletiva do cinema se estabeleceu, no início do século XX, a estereoscopia passou a ser reprimida. O paradigma pictórico da ilusão de um espaço 3D numa superfície 2D se pautou por uma organização espacial trazida dos códigos de composição do teatro e da pintura. O chamado retorno do cinema 3D, agora digital, nos últimos 15 anos é parte de uma revisão mais ampla nos padrões sensoriais e perceptivos que incluem uma consciência corporal mais nítida por parte do espectador. Com uma montagem audiovisual que mescla espaços e temporalidades múltiplos, a saturação de dados, não raro simulados e híbridos, acaba por atualizar conceitos como “visão”, “imagens” e “representações visuais”, conforme destaca Elsaesser (2015, p. 88-89).

A colagem de projeções de *Movie-Drome* envolvia o espaço ainda dependente de sua tela côncava. A volumetria de  $3 \times 3D$  e  $3X3D$  explora e espalha espacialmente o que são fragmentos visuais de várias temporalidades a partir de uma tela tradicional. Supera o envolvimento, proporciona imersão em imagens ocas, mas sobrepostas, criando volumes abstratos, inexistentes no mundo mimético que o 3D costuma simular. A partir das três obras, pode-se traçar um elo, que é o da desconfiguração de imagens pela sua soma e multiplicação instáveis na montagem enquanto colagem sobreposta.

De um espetáculo de projeções que se multiplicam, movem e interagem pela sobreposição, temos um tipo de imersão na projeção, além dos sons. *Movie Drome* é desconfigurativo e complexo pela projeção. Um planetário que flerta com o abstrato. A volumetria de  $3 \times 3D$  e  $3X3D$  proporciona uma imersão na imagem de fato, condizente com o som estéreo e múltiplo. Os corpos projetados da imagem mantêm sua qualidade figurativa em parte. Quando sobrepostos, geram projeções de volumes que se desprendem do verossímil, qualidade hí-



brida que a imagem digital costuma camuflar. Corpos, espaços e fragmentos que compõem um potencial visualmente caleidoscópico e tempos diversos num mosaico pluricronotópico. A instalação imersiva agora pode ser simplesmente a sala de cinema.

## Referências bibliográficas

ALBERA, François; TORTAJADA, Maria. Cinema beyond film: media epistemology in the modern era. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

AUMONT, Jacques. O olho interminável [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BELTING, Hans. O fim da história da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BIZZOCCHI, Jim. "The fragmented frame: the poetics of the split-screen". 2009. Disponível em:

<<http://web.mit.edu/comm-forum/mit6/papers/Bizzocchi.pdf>>. Acesso em 16 set. 2020.

BRUNO, Giuliana. Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film. Nova York: Verso, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ELSAESSER, Thomas. Cinema mundial: realismo, evidência, presença. In: MELLO, Cecília (org.). Realismo Fantasmagórico. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015, p. 37-60.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & pós-cinemas. Campinas: Papirus Editora, 2011.

MANOVICH, Lev. Computer vision, human senses, and language of art. Disponível em: [http://manovich.net/content/04-projects/109-computer-vision-human-senses-and-language-of-art/manovich\\_computer\\_vision.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/109-computer-vision-human-senses-and-language-of-art/manovich_computer_vision.pdf). Acesso em: 14 out. 2021.

MANOVICH, Lev. The Language of New Media. Cambridge: MIT Press, 2001.

MORIN, Edgar. Introdução ao pensamento complexo. Porto Alegre: Editora Meridional/Sulina, 2005.

SHAVIRO, Steven. Post-continuity: an introduction. In: DENSON, Shane; LEYDA, Julia Leyda. Post-cinema: theorizing 21st-century film. Sussex: Reframe Books, 2016.

SOUZA, Fabiano Pereira de. Entrevista com Ken Jacobs. Realizada em 29 out. 2020.

SUTTON, Gloria. The experience machine - Stan VanDerBeek's Movie-Drome and Expanded Cinema. Cambridge: MIT Press, 2015.

# Cinema e segregação racial nos Estados Unidos no período silencioso<sup>177</sup>

Cinema and racial segregation in the  
United States in the silent period

Fabio Luciano Francener Pinheiro<sup>178</sup>  
(Doutor – Unespar Curitiba II)

**Resumo:** Esta comunicação aborda a experiência e a memória das sessões segregadas de cinema nos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX. Seguindo o conjunto de leis e práticas segregacionistas conhecido como Jim Crow, os afro-americanos foram excluídos de espaços públicos e opções de entretenimento, incluindo as salas de cinemas. A segregação iniciava na concepção arquitetônica dos cinemas, projetados e construídos para manter brancos e negros totalmente separados.

**Palavras-chave:** Segregação, exibição, afro-americanos, silencioso.

**Abstract:** This communication addresses the experience and memory of segregated film sessions in the United States in the first decades of the 20th century. Following the set of segregationist laws and practices known as the Jim Crow, African Americans were excluded from public spaces and entertainment options, including movie theaters. Segregation started with the architectural design of cinemas, designed and built to keep whites and blacks totally separate.

**Keywords:** Segregation, screening, African-Americans, silent.

O consumo e a recepção dos filmes são elementos tão importantes quanto as próprias produções cinematográficas. Isolados do contexto em que foram concebidos e exibidos, os filmes limitam-se a serem objeto de estudo apenas pelas suas imagens e sons. Um filme em si não revela quase nada sobre quando e como foi visto e sobretudo, quem o viu e em que condições (físicas, sociais, culturais). Um filme, além de não revelar a cor de pele de quem o assistiu, nada afirma sobre seu público: se ele entrou pela porta da frente, por uma entrada lateral, se pode sentar onde queria, se foi convidado a se retirar do local escolhido ou se pode apenas ser visto em uma sexta-feira após a meia noite.

A segregação racial se impôs nas primeiras exibições de filmes nos Estados Unidos. A Edison Company exibia filmes curtos como *The Watermelon Contest*, de 1896, no qual são vistos dois homens negros comendo melancia com rapidez. Uma versão mais longa, de 1900, mostra quatro homens disputando quem come mais rápido. A Biograph, outra companhia pioneira, realizou filmes como *Oh! That Watermelon*, *Watermelon Feast*, *Dancing Darkies*,

177 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Segregação x afirmação racial: estéticas e políticas nacionais em África e afrodiásporas.

178 - Doutor pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP). Professor da Graduação em Cinema da UNESPAR II.

and *Hard Wash*. Neste último, uma mulher negra demonstra sua frustração ao esfregar seu filho e ver que ele não se torna branco. Além do apelo a estereótipos cômicos, como o escravo louco por melancia ou frango – derivados do espetáculo de *minstrel* do século XIX – as primeiras décadas do cinema americano popularizam práticas como o *blackface*, em que um personagem negro era interpretado por um ator branco com rosto pintado de preto.

O lançamento de *O Nascimento de uma Nação*, de 1915, ilustra o temor que se instaurou sobretudo nos estados sulistas em torno de uma reação dos escravos libertos contra seus ex-proprietários, incluindo aí a violência contra mulheres brancas – tal como aparece uma das cenas do filme.

Diante deste quadro, após a abolição da escravidão em 1865, passa a existir um controle e um cerceamento de direitos cada vez maior da população afro-americana. Na contramão de ações do Governo Federal, os estados sulistas criam suas próprias leis para garantir a segregação de espaços públicos, além de manter a comunidade negra afastada das decisões políticas, com a exclusão do direito ao voto e de proibir, por exemplo, o casamento interracial.

A restrição a presença e circulação de afro-americanos no espaço público integrava o conjunto de práticas judiciais e legislativas conhecidas como Jim Crow – nome extraído de um estereótipo criado por um comediante branco na segunda década do século XIX, como parte do popular espetáculo de *minstrel* daquele período. As leis *Jim Crow* foram impostas nos estados do Sul dos Estados Unidos como reação a emancipação dos escravos e a concessão do direito de voto aos afro-americanos libertos.

Na prática, significava uma outra escravidão, bem distante das palavras da 13ª emenda. A Reconstrução, esforço do Governo federal para integrar os afro-americanos a sociedade, foi respondida nos estados sulistas com leis aprovadas por seus próprios parlamentos, que em linhas gerais aprofundavam a segregação entre brancos e negros.

Tais leis restringiam a circulação de negros nos transportes públicos, a frequência a escolas e comércios, a separação de banheiros, bebedouros, restaurantes, bibliotecas, parques, teatros e cinemas. Todos os espaços eram segregados, além da provação de direito ao voto, a propriedade privada e a prisão por questionar ou desobedecer a estas determinações. As leis variavam de um estado a outro, mas no fundamento buscavam banir a presença dos negros do espaço público.

A população afro-americana não se acomodou e enfrentou estas barreiras. Em 1891, em New Orleans, um grupo de ativistas negros ingressou na Justiça para exigir o fim da separação de assentos para brancos e negros no transporte público da cidade. A causa, julgada em 1896 pela Suprema Corte, foi perdida e a segregação se manteve até 1954.

A experiência de viver neste ambiente foi documentada pelas pesquisadoras Anne Valk e Leslie Brown, em uma obra que reúne entrevistas com 47 mulheres afro-americanas que viveram em cidades do Sul onde imperavam as leis *Jim Crow*. Trata-se de um empreen-

dimento que integra um projeto maior, que envolve centenas de entrevistas com habitantes de estados sulistas que viveram durante os anos de segregação. As entrevistas obtidas junto a estas mulheres revelam detalhes sobre o cotidiano do trabalho sob o regime de segregação, a rotina familiar, as organizações negras e as atividades comunitárias e de lazer, incluindo aí memórias sobre filmes e cinemas, que destacamos a seguir.

As experiências levantadas pelas pesquisadoras nas entrevistas demonstram que as memórias de infância se dividem entre trabalho, escola e lazer, com a maior parte dedicada ao trabalho, sobretudo trabalhos domésticos pesados, como limpeza e lavagem de roupa, executados por garotas muito jovens, na faixa dos dez anos. Na época de colheita, as entrevistadas recordam que precisam deixar de assistir as aulas para auxiliar no trabalho. Famílias que não dependiam tanto do trabalho das crianças podiam ampliar o tempo de lazer. Neste caso, algumas entrevistadas em Memphis mencionam entre estas atividades "(...) participar de jogos, assistir filmes e ir a eventos sociais". (VALK, BROWN, 2010, p. 19). Menciona-se cinema de forma generalizada, sem citar um local ou filme em especial.

Um dos depoimentos é de uma jovem nascida em Charlotte, na Carolina do Norte. Embora tenha nascido em 1933 e suas memórias já escapem do período pesquisado, seu relato é bastante específico quanto as práticas segregatórias do período.

"Eu ouvi os mais velhos falarem sobre ir aos cinemas no centro, como o Teatro Carolina. Eles tinham filmes de brancos que eles permitiam aos negros sentarem na parte superior. Mas durante minha época eles pararam de deixar os negros entrarem nos filmes de brancos. Pelo que entendi, os frequentadores negros jogariam pipoca e outras coisas embaixo nas crianças brancas. Eu não sei o quanto isso era ruim, mas imagino que fizeram isso"<sup>179</sup>. (VALK, BROWN, 2010, p. 45).

A mesma entrevistada recorda ainda de ir com seu irmão ao cinema todos os sábados para assistir aos seriados, ocasiões em que passavam o dia vendo os episódios e comendo pipoca. Em seguida tomavam o ônibus e iam para outro cinema em outro bairro da cidade, onde viam os negros mais ricos, em um cinema melhor, mais limpo e mais calmo, de acordo com suas memórias.

Nesta sala, ela recorda de um lanterninha judeu que iluminava o rosto das crianças que faziam muito barulho e que sabia o nome de cada uma das crianças. Ele ainda dizia as crianças o horário de tomarem o ônibus de volta para suas casas. Outra entrevistada, também da Carolina do Norte, recorda que em sua adolescência sua avó permitia que ela fosse ao cinema apenas se fosse antes a igreja. Então ela ia a missa nas manhãs de domingo e já aproveitava para selecionar o filme que ia assistir a tarde.

---

179 - "I have heard older people talk about going to the movies downtown, like the Carolina [Theater]. They had white movies that they would allow blacks to come in and sit upstairs. [But] during my time they stopped blacks from coming to the [white] movies. From what I understand, [black patrons] would throw popcorn and stuff down on the [white] kids. I don't know how bad that was, but I imagine they did" (tradução do autor).

Sob a vigência das leis *Jim Crow*, os estados do Sul mantinham diferentes práticas de segregação. Espectadores negros só podiam entrar nos cinemas por entradas situadas em becos laterais e deveriam permanecer no balcão, apelidado jocosamente de “paraíso negro” – isso quando os cinemas fossem grandes o suficiente para ter um balcão.

Além da divisão espacial, era comum que os espaços nos cinemas com balcões para o público negro estivessem em condições deploráveis, com assentos apertados, buracos de ratos e em condições sanitárias precárias. No limite, o espaço do balcão era tão apertado que o público precisa se apertar num espaço pequeno e desconfortável e havia o risco de uma queda.

O projeto *Going to the Show*, da Universidade da Carolina do Norte, fez um levantamento extensivo sobre a exibição e consumo de filmes junto a 1300 locais de exibição em 250 comunidades naquele estado entre os anos de 1906 a 1930. A pesquisa partiu do conceito de *venue* – um espaço de exibição que podia ser uma sala específica para a exibição de filmes, um teatro de *vaudeville*, igreja, escola, parques de diversão, clube social.

Os teatros criados pelo arquiteto Erle Stillwell, projetou 60 salas de exibição para uma organização que era proprietária e operava salas em diversos estados do Sul em associação com o circuito da Paramount. Com o tempo acaba se especializando em arquitetura de cinemas, sendo responsável por diversos projetos conhecidos como *palace pictures*, erguidos entre os anos 1910 e 1920, com capacidade variando entre 1500 a 5 mil espectadores, localizados nos grandes centros urbanos. Nas cidades dos estados do Sul, com menos habitantes, os edifícios eram menos luxuosos, projetados para menos de 2 mil pessoas.

De acordo com o levantamento *Going to the Show*, ainda que não estivesse expressa no projeto, a questão racial era um ponto importante a ser considerado pelos proprietários de salas quando encomendavam um projeto ao arquiteto: o que ele projetava deveria refletir a política racial do dono.

“Tornou-se um lugar comum notar que sobre as leis *Jim Crow* no Sul, as plateias negras eram sempre levadas a sentar no balcão se que-riam ser admitidas nos teatros brancos. Mas os desenhos de Stilwell revelam que a segregação dos teatros brancos no Sul não era simplesmente uma questão de atribuir aos afro-americanos uma fileira de assentos e agindo assim negavam a eles sentar em outro lugar da sala. Ao contrário, a segregação racial dos teatros sulistas era obtida por meio da construção de um sistema de espaços, barreiras, instalações duplicadas, desvios, entradas e passagens. Este arranjo afetou profundamente a experiencia de ir ao cinema para milhões de brancos e negros sulistas, desde a época em que os teatros foram construídos para este fim nos anos 1910 até o desmantelamento das políticas *Jim Crow* no começo dos anos 1960”.<sup>180</sup>

180 - Fonte: [http://gts.oasis.unc.edu/learn/commentary/Stillwell\\_Intro.html](http://gts.oasis.unc.edu/learn/commentary/Stillwell_Intro.html). Acesso em 20/10/2021.

Em sua maioria, os teatros brancos não anunciavam suas práticas de segregação em jornais, ainda que a divisão de espaços tenha ficado clara nos projetos preservados. Da mesma forma, nenhuma fotografia da época mostrava as entradas laterais para as plateias negras.

A segregação era sustentada judicialmente por decisões da Suprema Corte para espaços públicos, como ônibus e escolas. Os teatros não eram legalmente caracterizados como espaços públicos, portanto não precisavam reservar assentos para afro-americanos, deixando aos gerentes a possibilidade de recusarem de qualquer pessoa ou grupo por qualquer motivo.

Porém algumas salas faziam questão de deixar claro que não permitiam a entrada de negros em hipótese alguma. O segundo cinema aberto em Wilmington, em 1907, anunciou no jornal local que era o primeiro cinema da cidade exclusivo para pessoas brancas.

De acordo com a pesquisa, entre 1906 e 1962, qualquer teatro em operação na Carolina do Norte que não tinha um balcão é pouco provável que tenha permitido a entrada de afro-americanos na presença de espectadores brancos. As raras ocasiões em que pessoas negras seriam admitidas seriam em sessões da meia noite, exclusivas para este público. O levantamento declara ainda que a presença de um balcão em uma planta não indica em si que o local antecipasse a presença de afro-americanos.

“A racialização dos espaços dos cinemas refletida nas plantas de Stillwell vai além da mera oferta de assentos de balcão que deveriam ser utilizados por afro-americanos. Os clientes de Stillwell que planejavam permitir a entrada de afro-americanos também teriam feito com que ele criasse recursos que assegurassem que, na medida do possível, clientes negros estariam fisicamente e visualmente removidos da experiência de ir ao cinema dos clientes brancos desde o momento em que ambos os grupos entrassem no cinema até o momento que saíssem: estes recursos deveriam incluir uma entrada separada (e frequentemente uma bilheteria separada), escadarias que contornavam o auditório bem como outros espaços através dos quais frequentadores brancos deveriam passar (lobbies, *lounges*, banheiros) (...)”<sup>181</sup>

Os projetos do arquiteto envolviam ainda, por exemplo, a construção de uma bilheteria com duas janelas separadas. Dentro, em um banco giratório, o atendente podia vender ingressos para frequentadores brancos em uma fila e para negros em outra, de forma que ambos nunca tivessem que permanecer na mesma fila. A ausência de recursos segregatórios nesta linha levou os pesquisadores a deduzir que uma sala sem tais recursos não deveria ter intenção de permitir a entrada de espectadores negros. Outra conclusão é que as políticas raciais excludentes dos cinemas brancos já era um fato antes mesmo do edifício começar a ser construído, o que tornaria caro e difícil alterar o projeto após ter sido concluído.

É impossível determinar com exatidão como se davam as negociações entre o arquiteto e seus clientes quanto a separação de espaços nos projetos. Questões maiores deveriam ser consideradas, como porque exemplo porque um cinema de um estado sulista deveria criar um espaço segregado para afro-americanos se a legislação daquele estado não faria tal exigência. Outro aspecto diz respeito ao mercado consumidor; qual seria o percentual de possíveis frequentadores negros em determinadas cidades para justificar a construção de um balcão?

Em certos projetos, o balcão concebido por Stillwell tinha a intenção de ser utilizado por frequentadores negros. Em outros casos, o próprio balcão era segregado racialmente. Na seção inferior ficariam os clientes brancos e atrás destes, fora de seus olhares, os afro-americanos, na parte superior. O acesso se dava por escadas externas separadas: uma para os brancos, que ia do saguão do primeiro andar ou lounge do mezanino e a outra para o público negro, que saía de uma entrada separada do prédio e contornava as áreas dos clientes brancos.

A separação física seria garantida por uma grade fixa entre as áreas inferior e superior. Em um dos cinemas projetados pelo arquiteto havia uma grade móvel, que poderia ser removida de acordo com a composição racial do público para um determinado show, ou removida totalmente se o gerente optasse por disponibilizar a balcão para uma única raça.

## Bibliografia

GAINES, J. *Fire and Desire: mixed race movies in the silent era*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2001.

MAURICE, A. *The cinema and its shadow : race and technology on early cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

ROBINSON, C. *Forgeries of memory and meaning : Blacks and the regimes of race in American theater and film before World War II*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2007.

STEWART, J. N. *Migrating to the movies : cinema and Black urban modernity*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2005.

VALK, A., BROWN, L. *Living with Jim Crow : African American women and memories of the segregated South*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2010.

# Cinema ou propaganda? Uma leitura de dois filmes sobre o impeachment<sup>182</sup>

Film or propaganda? An analysis of two  
movies about impeachment in Brazil

Fabio Silvestre Cardoso<sup>183</sup>

(Doutor | Universidade Anhembi Morumbi)

**Resumo:** Em 2019, foram lançados dois filmes a propósito do impeachment de Dilma Rousseff. “Democracia em Vertigem”, de Petra Costa; e “Não vai ter Golpe!”, produzido pelo Movimento Brasil Livre (MBL). O objetivo deste trabalho é apresentar uma análise das estratégias narrativas dos dois documentários, buscando responder às seguintes perguntas: é possível comparar os dois filmes? Até que ponto esses filmes conseguem alcançar um consenso acerca da crise política de 2016? Cinema ou propaganda política?

**Palavras-chave:** Documentário; Democracia em Vertigem; Não Vai Ter Golpe!; cinema político; História do Brasil.

**Abstract:** In 2019, two films were released about the impeachment of Dilma Rousseff. “Democracia em Vertigem”, by Petra Costa; and “Não vai ter gole!”, produced by Movimento Brasil Livre (MBL). The objective of this essay is to present an analysis of the narrative strategies of the two documentaries, seeking to answer the following questions: is it possible to compare the two films? To what extent do these films manage to reach a consensus about the political crisis of 2016? Cinema or political propaganda?

**Keywords:** Documentary; Democracia em Vertigem; Não Vai Ter Golpe; political cinema; History of Brazil.

Para esta apresentação, me propus a responder às seguintes perguntas: é possível comparar os dois filmes lançados a propósito do impeachment de Dilma Rousseff? Até que ponto essas duas obras conseguem alcançar um consenso da crise política de 2016? Cinema ou propaganda?

Hesitei bastante acerca de como apresentar respostas a essas perguntas. Elaborei alguns esboços de análise para dar conta das questões acima citadas. Nenhum formato me satisfaz. Portanto, decidi me ater às respostas diretas – claro que elaborando uma reflexão à moda mais livre, como que um ensaio, sobre os dois filmes selecionados. Para isso, penso que seja necessário comentar os filmes.

182 - Texto originalmente apresentado no XXIV encontro da Socine, em outubro de 2021.

183 - Autor de *Capanema*, publicado pela editora Record (2019). Doutor em América Latina pela Universidade de São Paulo, mestre em Comunicação Contemporânea pela Universidade Anhembi Morumbi.



À primeira vista, é fundamental destacar a particularidade dos dois filmes terem estreado em 2019, no primeiro ano da administração de Jair Bolsonaro – em certa medida, aquele que se aproveitou de forma mais exitosa da crise política no dia seguinte à hecatombe do impeachment<sup>184</sup>. Isso é importante porque também é uma espécie de consequência que os dois filmes terão de lidar à sua maneira. Mas estou me adiantando. Vou retomar este ponto mais adiante.

À época do processo de impeachment, a imprensa chegou a noticiar que pelo menos três equipes circulavam pelos corredores do Congresso, captando imagens para documentários sobre o fim da era PT.

Cada qual à sua maneira, “O Processo”, de Maria Reis; “Alvorada”, de Anna Muylaert; e “Democracia em Vertigem”, de Petra Costa, fazem o registro de uma transição política que deixou marcas severas na história recente do Brasil. E desses filmes o de Petra Costa merece nosso destaque porque é o olhar de uma realizadora *millennial* sobre o tema.

De acordo com diversos recortes sociológicos disponíveis e amplamente divulgados na imprensa<sup>185</sup>, os *millennials* são a geração que tem como principais características: maior formação acadêmica; o pouco vínculo com os empregos; e a dificuldade de se estabelecer economicamente – tudo isso em comparação com a geração X e com os *boomers*. Ainda de acordo com a cobertura jornalística, os *millennials* assistiram, frustrados, não apenas à crise de 2008, mas também a uma série de outros colapsos que, no longo prazo, colocariam em xeque a democracia liberal: da transformação da primavera árabe em inverno islâmico, com a ascensão do Estado Islâmico em 2013; do governo Obama à eleição de Donald Trump; do sonho da União Europeia ao Brexit; e da internet como forma de expressão das subjetividades aos delírios do mundo conectado, conforme o filme de Werner Herzog.

No Brasil, os *millennials* assistiram o Brasil despencar do posto de protagonista da conjuntura internacional à condição de pária global por conta da pandemia.

Este é um dado importante porque ajuda a entender porque o filme de Petra Costa captura o impeachment de um jeito tão singular em relação aos demais. Sim, Petra Costa está do lado do campo progressista – e não esconde isso de ninguém. Mas o que torna o seu filme algo digno de atenção é certo desencanto do mundo – um desencanto que não é só da esquerda, mas de sua geração.

Uma evidência em favor dessa minha leitura está visível no começo do documentário. Valendo-se da estética do filme-ensaio, algo que já havia marcado sua estreia no filme “Elena”, Petra Costa propõe asserções que ora a aproximam da vida política nacional, ora remontam aos seus afetos particulares – sobretudo o vínculo com seus pais. E os exemplos

184 - Entre as muitas hipóteses possíveis para a eleição de Bolsonaro, adotamos aqui a pensata elaborada pelo cientista político Creomar de Souza, entrevistado pela BBC Brasil. TODOS SUBESTIMAM BOLSONARO: ASSIM ELE VIROU PRESIDENTE E PODE SER REELEITO. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-58936883>. Último acesso em 21 jan. 2022.

185 - O QUE DEU ERRADO COM OS MILLENNIALS, GERAÇÃO QUE FOI DE AMBICIOSA À AZARADA. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2021/07/24/o-que-deu-errado-com-os-millennials-geracao-que-foi-de-ambiciosa-a-azarada.ghtml>. Último acesso em 21 jan. 2022.

são visíveis na bricolagem das imagens: gravações que sinalizam o registro e uso pessoal; filmagens de Ricardo Stuckert, fotógrafo oficial do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva; e imagens da coleção familiar, sobretudo de sua infância.

E é nesse contexto, aliás, que surge uma primeira controvérsia relacionada à recepção do filme<sup>186</sup>: a diretora admitiu que retirou armas de uma foto que mostra os corpos de um acontecimento que ficou conhecido como a Chacina da Lapa, ocasião em que Pedro Pomar e Angelo Arroyo foram assassinados. No filme, Petra conta que seu nome foi dado em homenagem a Pomar. Em nota distribuída à imprensa, a diretora justifica que “há um debate significativo sobre a veracidade das armas nesta cena, com muitos comentários. E até a própria Comissão da Verdade trouxe evidências para as alegações de que a polícia plantou as armas após a morte de Pedro, e por isso optei por remover esse elemento e homenagear a Pedro com uma imagem mais próxima à provável ‘verdade’”.

A polêmica em questão foi amplamente explorada na mídia tradicional – de modo que os eventuais interessados podem, numa pesquisa rápida, encontrar mais informações a esse respeito.

A meu ver, tão importante quanto essa confissão é o tratamento abertamente crítico que Petra Costa concede à decisão de Lula para ser eleito quando candidato pela quarta vez consecutiva em 2002. Com o auxílio de notícias, trechos de propagandas eleitorais, registros oficiais e entrevistas com sua mãe, a diretora determina: “ele opta pela conciliação”.

A crônica do governo Lula, em seguida, reitera essa sentença anterior ao afirmar que “a coalizão era frágil”, destacando, aqui, a entrada do PMDB no consórcio. Há, sim, muito orgulho ao recuperar as palavras de Obama em relação a Lula, “o mais importante político do planeta”. Em seguida, o registro da descoberta do pré-sal, outra conquista do governo.

A partir deste momento, o documentário de Petra Costa faz duas asserções igualmente peremptórias: sobre o pré-sal, “uma benção, que logo se tornaria maldição”. Sobre a eleição de Dilma, “eu nasci num mundo que meus pais queriam transformar”, destacando que isso já estava em curso em 2010.

Nesse sentido, o documentário passa a se estabelecer a partir dessas idas e vindas, da construção de Brasília às manifestações contra Dilma, com a diretora se aproximando dos eventos com o registro in loco, sem deixar de cultivar a ligação afetiva familiar, com autocrítica ao segmento que decidiu votar em Bolsonaro nas eleições presidenciais em 2018.

O filme, a propósito, não apresenta provas de que Bolsonaro é a consequência desejada do ardil que tira Dilma do poder em 2016. Mesmo assim, como narradora, a documentarista faz asserções que acabam por justificar essa narrativa, que conta com a conivência da mídia, esta que não parou de chamar para as manifestações de rua e que endossou o espetáculo da cobertura da Lava Jato e do juiz Sérgio Moro.

186 - O imbróglgio foi revelado pela revista Piauí. MEMÓRIA DESARMADA. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/memoria-desarmada/>. Último acesso em 21 jan. 2022.

À medida que o documentário avança, o espectador chega à conclusão sugerida pela diretora a partir da sequência de corte de áudio de uma gravação da Lava Jato (“estancar a sangria”), mais música de fundo e a alusão contida na elisão: o golpe foi dado para que os mesmos políticos pudessem permanecer no poder.

O erro da conciliação, identificado pela narradora no início do filme, aparece agora no testemunho de Lula e de Gilberto Carvalho. Para o ex-presidente, o equívoco maior teve a ver com a não-regulação da mídia; para o ex-assessor especial, faltou reforma política.

Para a millennial de esquerda, o país que lhe fora subtraído tem como culpados os mesmos detentores do poder de sempre – e aqui ela não se refere aos políticos, mas aos empresários. O elo para com sua origem é definitivo e a diretora parece não fazer concessão. Um exemplo, talvez, de como a política deveria ser.

\*

“Não vai ter golpe”, filme do MBL, o Movimento Brasil Livre, obedece à estética da provocação desde o seu título. Se no caso de Petra Costa a ideia é apresentar uma reflexão (filme-ensaio) dos eventos que motivaram o impeachment e suas consequências, para o MBL, a proposta é oferecer um registro que defende outra versão dos acontecimentos: de como um movimento criado por jovens foi capaz de capitanear a luta em defesa do impedimento de Dilma Rousseff.

A provocação repousa aqui no fato de o movimento se valer de um grito de resistência e apresentá-lo já no título, incorporando uma prática que remonta às manifestações de Junho de 2013. Se naquele ano o estopim havia sido deflagrado pelos protestos liderados pelo Movimento Passe Livre, de 2014 a 2016, o Movimento Brasil Livre seria o responsável por levar milhões às ruas. O documentário recupera essa história.

Mas não é só isso.

O filme também relata a trajetória de cada um dos principais nomes do MBL: Renan e Alexandre Santos; Fred Rauh; Rubinho Nunes; Pedro Deyrot; Kim Kataguiri. Pouco a pouco, o público é apresentado a essas personagens.

Nesta parte, é impossível não estabelecer uma relação com o filme de Petra Costa. Tal com “Democracia em Vertigem”, também estamos diante de um relato acerca da história política brasileira recente feito por jovens millenials, que não estão satisfeitos com os rumos da política nacional.

A raiz desse desencanto aparece logo nas primeiras cenas do filme. À sua maneira, o MBL também faz suas asserções sobre o mundo – neste caso, a atuação do PT na América Latina, o Foro de São Paulo, o abuso do BNDES e a nova matriz econômica.

Essa intervenção atenta, ainda, para dois fatos que servem como pontos de contato em relação ao documentário de Petra Costa. Além de falar das Jornadas de Junho de 2013 como o momento em que algo diferente aconteceu, os dois filmes falam da PEC 37, cuja

rejeição seria decisiva para a crise política que houve no país. Aqui, portanto, já é possível, sim, afirmar que os filmes compartilham de eventos em comum, isto é, as obras tomam referências parecidas para desenvolver suas respectivas interpretações sobre a crise política.

Do ponto de vista da forma, o documentário do MBL se estrutura em capítulos, ou partes. Por uma questão de tempo, não vou aqui apresentá-las todas. Mas o começo não poderia ser mais eloquente, fazendo uso de uma metáfora quase messiânica: “O Chamado”.

Assim como Petra Costa, o MBL mantém uma relação de ataque para com a imprensa tradicional ao destacar como os primeiros protestos eram desprezados pelo jornalismo. No capítulo seguinte, “Contágio”, abre-se espaço para o testemunho de Fernando Holiday, que rapidamente se estabelece como uma liderança do MBL (anos depois, ele se desvincularia do grupo).

Em seguida, a narrativa apresentada pelo MBL dá conta dessas idas e vindas, com boas expectativas em relação ao impeachment, ora com dramas pessoais, como no caso do atropelamento de uma militante na passeata até Brasília em 2015. A história se constrói com os depoimentos dos integrantes em alternância com os principais momentos vividos pelo MBL. É importante frisar que o documentário revela algo elementar: o movimento sabia (ou parecia saber) que era fundamental registrar, em vídeo, o que estava acontecendo. Isso vai além do questionamento da mídia tradicional – que em tese seria repleta de pessoas à esquerda –; antes, tem a ver com a intenção de produzir um documentário a respeito. Aliás, não custa lembrar a epígrafe do filme: “A história será gentil para mim; pretendo escrevê-la”.

Outra parte que merece destaque – e que, neste caso, destoa do documentário de Petra Costa – se dá quando aparece a motivação do impeachment, com as famigeradas pedaladas fiscais. Num recurso que alude ao filme “A grande aposta”, de Adam McKay<sup>187</sup>, que explica a crise das subprimes em 2008 utilizando personalidades como Margo Robbie para falar de conceitos do mercado financeiro – “Não vai ter golpe” apela para o dono de um food truck para explicar o que são as pedaladas fiscais.

E ao apresentar os momentos que anteciparam o impeachment, o documentário investe no uso de testemunhos de autoridades, como os deputados que tiveram sua participação no processo, assim como recuperam o fatídico episódio do Messias, aqui chamado de Bessias, conforme gravação exibida pelo “Jornal Nacional”. O frenesi em torno dessa exposição, com direito a celebração na Avenida Paulista, contrasta com o tom fúnebre que este episódio ganha no documentário de Petra Costa.

Mais para o encerramento, “Não vai ter golpe” adota uma estratégia narrativa mais comportada e formal. Em vez do apelo ao lúdico e aos truques de encenação, é a hora e vez dos especialistas que oferecem sustentação à iniciativa do MBL. O economista Helio Beltrão, fundador do Instituto Mises; Rodrigo Constantino, economista e um dos principais defensores do impeachment nos veículos tradicionais; e Carlos Andreazza, atualmente comentarista da “CBN” e colunista do jornal “O Globo”.

187 - Quando este trabalho foi originalmente apresentado, ainda não havia sido lançado o filme “Não olhe pra cima”, de Adam McKay, cuja estética do humor corrosivo e da ironia encontraria sucesso e grande repercussão no Brasil.

A mensagem final, em tom maior, reitera a tônica dominante de todo o documentário: “é por isso que não teve golpe; é por isso que a gente ainda está aqui”.

“Democracia em Vertigem” e “Não vai ter golpe” são filmes que pertencem a espectros ideológicos distintos e, a princípio, não têm nada em comum, exatamente porque foram concebidos por campos diferentes da disputa.

Ainda assim, os dois filmes, para além de discutirem os mesmos personagens, de Dilma Rousseff a Lula, passando por Eduardo Cunha, também tomam como referência eventos em comum (a saber: os protestos de Junho de 2013, a rejeição à PEC 37, a crítica à imprensa) para construir seus respectivos argumentos. Neste quesito, portanto, são duas peças equiparáveis justamente porque compartilham de pontos em comum.

Por outro lado, cada qual a seu modo, “Democracia em Vertigem” e “Não vai ter golpe” desenvolvem ardis para adequar os fatos às suas respectivas visões de mundo: Petra Costa manipula deliberadamente a imagem da morte de Pedro Pomar enquanto o MBL constrói o argumento inicial do filme com base numa associação de fatos que não necessariamente são comprovados: crise econômica, desmando no BNDES, Foro de São Paulo, Patria Grande.

Talvez exatamente por isso, os dois filmes não consigam pactuar, para além de seu público, uma versão definitiva do que houve em 2016. Cada um dos campos ideológicos tem a sua versão dos acontecimentos, uma espécie de pesadelo pós-moderno para aqueles que uma vez acreditaram que o debate sobre a crise da razão jamais alcançaria este extremo. Nesse sentido, e aqui respondendo à pergunta que fiz no início, as versões ora apresentadas por esses dois filmes são irreconciliáveis, e mesmo a imprensa tradicional não parece aceitá-lo de todo, ainda que o filme de Petra Costa tenha recebido tratamento estético à altura da produção de cinema. Não foi o caso do documentário feito pelo MBL.

Nesse sentido, talvez a imagem que sintetiza de forma mais apropriada o dilema a que estamos submetidos seja mesmo a do filme dirigido por Maurício Eça, dividido duas partes: “A menina que matou os pais” e “O menino que matou meus pais”.

Onde está a verdade?

## Referências Bibliográficas

- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- MIGLIORIN, Cezar. *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas, afinal, o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.
- VANOYÉ, Francis & GOLIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 2020.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008

# Silvio Tandler e a criação artística em contexto pandêmico<sup>188</sup>

Silvio Tandler and artistic creation in a pandemic context

Fabiola Bastos Notari<sup>189</sup>

(Pós-doutora – Instituto Angelim)

**Resumo:** O artigo está pautado no estudo das práticas adotadas por Silvio Tandler neste momento de pandemia e isolamento social causados pelo COVID-19. Na continuidade de sua prática enquanto documentarista, Tandler adequou seu pensamento e seu *modus operandi* à nova realidade. A pesquisa compartilhada nesta comunicação é composta por entrevistas inéditas com Tandler, nas quais observa-se que seu processo de criação está diretamente relacionado ao contexto mundial e ao pandemônio gerado pelo (des)governo de Jair Bolsonaro, que desde seu início, desmantelou a Cultura no Brasil.

**Palavras-chave:** Teoria de cineastas, Silvio Tandler, Pandemia COVID-19, Documentário, Pandemônio.

**Abstract:** The article is based on the study of practices adopted by Silvio Tandler at this time of pandemic and social isolation caused by COVID-19. Continuing his practice as a documentary filmmaker, Tandler adapted his thinking and *modus operandi* to the new reality. The research shared in this communication is composed of unpublished interviews with Tandler, in which it is observed that his creation process is directly related to the world context and the pandemonium generated by the (dis)government of Jair Bolsonaro, which since its inception, dismantled Culture in Brazil.

**Keywords:** Filmmakers' Theory, Silvio Tandler, Pandemic COVID-19, Documentary, Pandemonium.

Plataformas de videoconferência tornam-se nosso cotidiano de produção, reuniões, encontros, conspirações. Separados no espaço físico, mas unidos nas trocas. Distanciados pelas circunstâncias, aproximados pela necessidade, pelo desejo. (ALMAS et al, 2020, p. 68)

Talvez ainda seja precipitado nomear a produção audiovisual produzida durante a pandemia do Covid-19. Tudo ainda permanece no âmbito da experimentação. Muitas foram e ainda são as adaptações que os artistas têm de fazer para continuar produzindo seus trabalhos. Os espaços mudaram, as interações possuem outros contornos, há ainda grande incerteza sobre o presente, que dirá sobre o futuro. Estamos imersos no processo.

188 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: SEMINÁRIO TEMÁTICO TEORIA DE CINEASTAS.

189 - É artista visual e pesquisadora. Doutora em Literatura e Cultura Russa (FFLCH/USP), mestre em Poéticas Visuais (FASM) e bacharel em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, onde lecionou (2012-2020). Desde 2014 coordena o grupo de estudos sobre livros de artistas. É co-fundadora do Instituto Angelim, o qual promove ações através da educação, arte, cultura e cidadania para incentivar a equidade de gênero.

O meio termo está presente na narrativa de João Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*, prova disso são as indagações entre a Santidade e o Satanás de Riobaldo. Tais questionamentos e afirmações fazem com que um mundo paralelo seja criado, no qual as coisas não são determinadas, nada é fixo. Estamos no processo, na instabilidade.

O mundo é nossas interpretações. Interpretar o mundo não é conhecê-lo, mas criá-lo. Porque sem nós, sem nossa interpretação, esse mundo que é nosso, não poderia existir. A partir das grandes mudanças que ocorreram mundialmente por conta da pandemia do Covid-19, tivemos que (re)aprender a viver. Logo, (re)significar nossas vidas e todas as suas áreas, (re)balanceando necessidades, vontades e desejos. O presente tornou-se parte essencial do processo de criação artística. A produção audiovisual está e estará marcada pelas características deste tempo.

O sentido fundamental da arte é ampliar o viver e torná-lo mais intenso, nunca diminuir ou esvaziá-lo. Por isso, as obras de arte nos enriquecem: *elas nos permitem reestruturar a experiência em níveis de consciência sempre mais elevados*, tornando-se nossa compreensão mais abrangente de novas complexidades e intensificando-se, assim, o sentimento de vida. (OSTROWER, 2013, p. 50)

Ironicamente, no século XXI, é possível acessar praticamente todas as técnicas e estéticas utilizadas e produzidas pelo cinema e pelo audiovisual. Com isso, há um ganho enorme em ter a nosso favor todos esses fatores, mas, no entanto, é na apropriação de outras tecnologias que o cinema encontrou sua sobrevivência. Desde meados da década de 1960 e 1970, o cinema alimenta-se nas artes, na comunicação, e vice-versa. Agora todos encontram-se (bebem) na vastidão das possibilidades da Internet e suas redes.

Estamos passando por uma revolução midiática. Se há rupturas de modos de ver, temos, também, rupturas de modos de produzir, e em consonância com a ruptura de contexto social, o cinema persiste como espaço permeado de provisórios, mobilidade e efêmero.

Dos telejornais às reuniões, essas câmeras tornaram-se dominantes no espectro midiático de ponta a ponta. À parte da intimidade forçada pela telequarentena, com todos vendo a casa de todos, numa cultura naturalizada da vigilância, as estéticas da câmera do computador e do celular criaram todo um repertório audiovisual. Entrevistas dos grandes serviços de mídia são um ótimo caso para pensar o fenômeno. Por motivos óbvios, a quarentena, transformou esse expediente em padrão, representando um verdadeiro repositório do léxico da câmera mal posicionada. (BEIGUELMAN, 2020, p. 22-23)

Na atualidade, a tecnologia audiovisual está atrelada aos meios de comunicação. E são as câmeras acopladas no celular, tablet, notebook e computadores que registram do encenado ao inesperado, e câmeras de vigilância que tornam-se testemunhas em defesa da “proteção e segurança” do “cidadão de bem”. Sua estética, traz uma certa inovação e precariedade, um vir-a-ser pouco explorado. Ainda não há nomes para a estética audiovisual da

pandemia do coronavírus, mas podemos arriscar alguns. Como afirma Giselle Beiguelman: “Definitivamente, a pandemia da Covid-19 é também uma pandemia das imagens, mas não de qualquer imagem. Nela reinam os cenários domésticos.” (BEIGUELMAN, 2020, p. 14)

Silvio Tandler, na entrevista de março de 2021, inicia uma reflexão sobre alguns desses possíveis nomes. *Cinema do confinamento. Cinema do possível. Cinema do pandemônio*. Não buscamos a generalização dessas produções, mas iniciamos um estudo sobre os possíveis desdobramentos que o documentário poderá ter com a utilização dos recursos tecnológicos disponíveis atualmente.

Os filmes tandlerianos produzidos e finalizados entre 2020 e 2021 possuem características distintas, pois dependendo do material produzido, ele ainda poderia ter resquícios da gravação em estúdio, com fundo preto ou fundo cromaqui, dependendo da finalização necessária, e o som capturado separadamente com microfone de lapela ou “bumbo”. O digital já havia inaugurado uma grande revolução na produção cinematográfica.

Silvio Tandler na entrevista de setembro de 2020, discute esse histórico. É claro que a tecnologia, atrelada à técnica influencia o resultado, logo, possibilita e cria uma nova estética. No entanto, atravessando ambas, há a ética. O discurso deve estar pautado em conceitos, objetivos a serem alcançados com o filme. Muitos teóricos categorizam e analisam os métodos do documentário ao longo dos anos levando em consideração essa tríade - técnica, estética e ética.

Outros documentários nos convidam a *compreender* aspectos do mundo de maneira mais completa. Observam, descrevem ou evocam poeticamente situações e interações. Em suas representações, tentam enriquecer nossa compreensão de aspectos do mundo histórico. Complicam nossa adesão a certas posturas, eliminando a certeza com a complexidade ou a dúvida. (NICHOLS, 2005, p. 207)

Silvio Tandler, repetidas vezes, diz: “Na arte não há formulário padrão, cada filme é um filme”. Todos os temas abordados nos últimos documentários, produzidos e/ou finalizados entre 2020 e 2021, são influenciados diretamente pelo contexto político, social, cultural e ideológico do Brasil - *Chico Mário: a melodia da liberdade*, *A bolsa ou a vida*, *Arte urbana* e outros dois filmes, um sobre o Sindicato dos Professores (SINPRO) e outro sobre o Sistema Único de Saúde (SUS), intitulado *A saúde tem cura*.

Há ainda outros projetos, que, aos poucos, são revelados pelo cineasta em *lives* ou encontros virtuais. No 52º encontro do Estados Gerais da Cultura quando perguntado sobre suas próximas produções, comenta seu interesse em fazer dois filmes sobre o sistema jurídico brasileiro. Um será sobre o caso Pizzolato e o outro sobre as injustiças da justiça. Tandler não tem tempo a perder. Ele ainda tem muito a dizer, e o cinema nessa nova era, aliado à internet, e as redes sociais o faz viajar diariamente, conectando-se com pessoas que antes seriam mais difíceis de serem acessadas. Sim, há uma urgência na produção tandleriana em pleno pandemônio brasileiro.



Com a perseguição às manifestações artísticas e o fim do incentivo público, o cinema brasileiro vive seu pior momento. Seus aparelhos institucionais e seus arquivos estão sendo propositalmente abandonados e destruídos. Um ataque direto ao passado, apagando a memória do cinema nacional, e criando uma armadilha mortal ao futuro, pois por falta de recursos a indústria cinematográfica parou. A pandemia só ajudou nesse dismantelamento, mas, ao mesmo tempo, incentivou o consumo de filmes, séries, podcasts, músicas, visitas virtuais a museus... Essa é a grande ironia do pandemônio brasileiro.

A tecnologia aproximou pessoas onde o isolamento social foi necessário para a preservação da vida. Nos primeiros meses da pandemia, buscou-se fazer um *cinema de confinamento*. Tanto no Brasil quanto no mundo, as linguagens artísticas, entre elas o cinema, reinventaram-se, apropriando-se de uma nova estética, buscando em meios digitais soluções para as etapas de sua produção - da ideia à execução - e distribuição para alcançar seu público.

De plataforma independente para videoconferência, criada por uma pequena empresa de San José (Califórnia), o Zoom transformou-se na rede social da pandemia, registrando um aumento vertiginoso de usuários, que saltaram de 10 milhões, em dezembro de 2019, para 200 milhões, em abril de 2020. Utilizado para bate-papos, aulas e reuniões, evidencia que o novo coronavírus mudou a forma como nos conectamos uns com os outros, colocando definitivamente a webcam no meio da sala. Da atriz Meryl Streep a membros do governo brasileiro, estamos todos mergulhados em uma experiência global via streaming audiovisual. (BEIGUELMAN, 2020, p. 20)

Silvio Tandler nunca trabalhou tanto. Nunca viajou tanto. Nunca sentiu tanta urgência em se posicionar. O que para uns é limitante, para o cineasta que possui limitação física, o outro com a câmera são seus olhos e pernas. Foi assim, no trabalho colaborativo que o *cinema do possível* surgiu, mas para além das limitações técnicas, há o posicionamento político frente à destruição da cultura de um país, por isso o termo *cinema do pandemônio*. Este cinema é o *cinema do possível* tentando sobreviver à perseguição do (des)governo de Jair Bolsonaro.

Se fosse possível colocar numa balança, a tríade essencial para a estrutura de um documentário - técnica, estética e ética - percebe-se que no *cinema do possível* a técnica e a estética prevalecem sobre a ética, pois a imagem construída possui uma nova forma de mostrar o mundo atrás das telas, onde o enquadramento, o foco, a iluminação, o cenário são tão importantes quanto uma conexão de internet, câmera e microfones de boa qualidade para a transmissão de uma ideia. Uma nova estética surge durante a pandemia do coronavírus, que marcará para sempre os anos de 2020 e 2021 (Figura 1).



Fonte: Acesso ao filme - <https://www.youtube.com/watch?v=N2ERn0k57Z4&t=1s>

O *cinema do pandemônio* engloba o cinema do possível, mas tem grande influência do contexto político, social, cultural e ideológico brasileiro. O (des)governo de Jair Bolsonaro só potencializou a necessidade da luta contra a censura e a perseguição dos aparelhos culturais. Assim, a ética é essencial, a estética e a técnica tornam-se sua aliada com o objetivo de comunicar por meio de imagens e palavras uma reflexão necessária sobre o mundo em que vivemos na perspectiva de criar um futuro possível.

*A bolsa ou a vida* consegue demonstrar a capacidade que o cinema tem de ser permeável, flexível e adaptável, em diálogo com outras áreas, apropriou-se de elementos necessários para continuar existindo em contexto tão adverso. A técnica mostrou-se menos importante do que a ética, e conseqüentemente a estética encontra seu lugar no tempo-espaço do hoje.

## Referências

- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. São Paulo: Papyrus Editora, 2004.
- BIRMAN, Joel. *O trauma na pandemia do Coronavírus: Suas dimensões políticas, sociais, econômicas, ecológicas, culturais, éticas e científicas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- BROOKEY, Marcia Paterman. *História e Utopia: o documentário de Silvío Tendler*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2010.
- HARARI, Yuval Noah. *Notas sobre a pandemia: e breves lições para o mundo pós-coronavírus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Silvío Tendler: catálogo indisciplinado*. Rio de Janeiro: Lacre, 2020.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2014.

PENAFRIA, Manuela; BAGGIO, Eduardo; GRAÇA, André Rui; ARAÚJO, Denize (ed.). *Revisar a teoria do cinema: Teoria dos cineastas*, v.3. Covilhã: Labcom, 2017.

SALLES, Cecília Almeida. *Processos de Criação em Grupo: diálogos*. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2017.

# Hierofonia: O Som do Sagrado e a Voz de Deus<sup>190</sup>

Hierophony: The Sound of the Sacred and the Voice of God

Fabrizio Di Sarno<sup>191</sup>

(Mestre – Fatec-Tatuí/Ceunsp)

**Resumo:** O presente trabalho realiza um estudo em diferentes meios audiovisuais sobre o som das manifestações do sagrado no mundo profano. Como recorte, foram escolhidas doze cenas que retratam a passagem bíblica da Sarça Ardente no cinema, na televisão e na internet. A pesquisa elabora um estudo sobre as características sonoras das chamas sagradas e da voz de Deus presentes nas cenas, de modo a compreender como tais atributos sônicos são articulados para causar diferentes efeitos de sentido.

**Palavras-chave:** hierofonia; audiovisual; voz de Deus; sarça ardente; som.

**Abstract:** The present work conducts a study in different audiovisual media about the sound of the manifestations of the sacred in the profane world. As a cutout, twelve scenes were chosen that portray the biblical passage of the Burning Bush in cinema, television and internet. The research elaborates a study on the sound characteristics of the sacred flames and the voice of God present in the scenes, in order to understand how such sonic attributes are articulated to cause different meaning effects.

**Keywords:** hierophony; audiovisual; God's voice; burning bush; sound.

## A Sarça Ardente

A *Sarça Ardente* é uma passagem bíblica que consta em Êxodo [3:1-4:17], se referindo ao primeiro momento em que Deus fala com Moisés.

O texto conta que Moisés estava pastoreando algumas ovelhas quando chegou ao monte Horebe. Lá, ele viu uma sarça (uma planta que tem o formato de um pequeno arbusto) em chamas, mas as chamas não a consumiam. Quando ele se aproximou da sarça passou a ouvir a voz de Deus através dela. Primeiramente, Deus pede a Moisés que não se aproxime e tire os sapatos, Moisés o obedece e cobre o rosto temendo olhar para Deus. No diálogo que segue, Deus convoca Moisés para falar com o faraó e libertar o povo judeu do cativeiro no Egito. A representação audiovisual deste diálogo possui diversas versões para televisão, cinema e internet, incluindo as doze cenas estudadas neste artigo que estão entre as mais importantes em termos técnicos e bilheteria. Contudo, este artigo não pretende abarcar a totalidade das cenas existentes.

1 - Os Dez Mandamentos (*The Ten Commandments*), Cecil B. DeMille, EUA, filme, 1956.

190 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CI Estudos do som: heranças, territórios e imaginários sônicos.

191 - Mestre em Comunicação Audiovisual. Doutorando em Comunicação Audiovisual. Compositor de trilhas sonoras para as marcas: Natura, Playboy, Ambev, Bradesco, Odebrecht, Governo Federal etc.

2 - A Terra Prometida: A Verdadeira História de Moisés (*Moses the Lawgiver*), Itália/Reino Unido, minissérie para TV, 1974.

3 - Grandes Heróis da Bíblia (*Great Heroes of the Bible*), James L. Conway, Charles E. Sellier Jr., EUA, série para TV, 1978.

4 - Desenhos Animados do Velho Testamento – Ep. Moisés: Do Nascimento ao Chamado de Deus (*Animated Stories from the Bible – Ep. Moses: from Birth to Burning Bush*), Richard Rich, EUA, série animada para TV, 1993.

5 - *The Beginners Bible: The Story of the Easter*, Jean-Pierre Jacquet, EUA, série animada para TV, 1995.

6 - O Príncipe do Egito (*The Prince of Egypt*), Brenda Chapman, Steve Hickner, , EUA, filme de animação, 1998.

7 - Os Dez Mandamentos (*The Ten Commandments*), EUA, minissérie para TV, 2006.

8 - *The Ten Commandments*, Bill Boyce, John Stronach, EUA, filme de animação, 2007.

9 - *The Bible – Ep. Exodus*, Crispin Reece, EUA/Reino Unido, minissérie para TV 2013.

10 - Êxodo: Deuses e Reis (*Exodus: Gods and Kings*), Ridley Scott, EUA/Espanha/Reino, filme, 2014.

11 - Os Dez Mandamentos: O Filme, Alexandre Avancini, Brasil, filme, 2016.

12 - *Bible Stories for Kids! – Ep. Moses: The Prince of Water*, EUA, série para internet, 2016.

## Som da Sarça Ardente

Neste quesito, novamente há um padrão hegemônico. Na Bíblia, a Sarça Ardente está em chamas, mas as chamas não a consomem. Dessa forma, é possível deduzir que as chamas são mágicas, e que, de certa forma, possui diferentes propriedades em relação à uma chama convencional. O padrão sonoro usual é conferir à Sarça Ardente o mesmo som que atribuiríamos às chamas de uma fogueira comum, o que ocorre nas cenas 2, 4, 5, 6, 8, 10, 11 e 12.

Existem três cenas sem nenhum som de chamas (1, 3 e 7), e ainda há a presença de fortes estrondos de trovoadas vindos da sarça na cena 11. A cena 8 também apresenta trovoadas durante algumas frases proferidas por Deus. Duas cenas, 4 e 9, apresentam sons de efeitos dramáticos realizados pelos editores de som simulando os efeitos mágicos das chamas divinas.

Apesar do grande número de cenas com som de chamas vindos da sarça, a decisão de inserir ou não este tipo de som passa por decisões complexas. Em primeiro lugar, o texto bíblico não deixa dicas sobre se há ou não presença de som nas chamas. Além disso, o

fogo pode ser entendido como uma mistura de gases em alta temperatura, resultado de uma rápida oxidação de um material combustível que libera calor, luz e produtos de reação como água e dióxido de carbono. Pode-se entender então que o “som” que ouvimos quando estamos diante de uma fogueira é, na verdade, o som do material combustível queimando, e não do fogo em si. Como então reproduzir o “som” de uma chama que não consome o material que está em chamas? Pelo visto, a decisão, na maioria dos casos, se deu por razões estéticas, pois a presença de som de chamas evita o estranhamento causado pela visão de uma fogueira sem o seu som correspondente.

## Hierofonia

De início, é importante observar que o elemento que se pretende analisar a partir de agora – a voz de Deus – é uma hierofania, ou seja, uma manifestação do sagrado no mundo profano:

O Homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo hierofania. Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicando no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos revela. (ELIADE, 2001, p. 13)

Mircea Eliade elaborou o termo a partir da junção dos termos gregos hieros ( ) = sagrado e faneia ( ) = manifesto<sup>192</sup>. Desse modo, propõe-se aqui a criação do termo *hierofonia* para o som do sagrado manifestando-se no profano. O termo compõe-se de Hiero (sagrado) e Fonia (grego *fonê*, -ês, som, tom + *-ia*)<sup>193</sup>.

## O som da Voz de Deus

Em termos sonoros, há certamente padrões que devem ser inevitavelmente obedecidos ao se representar a voz de Deus. Primeiramente, a voz do Deus cristão deve, inescapavelmente, ser representada como uma voz masculina, visto que Ele é, na Bíblia, referido através de substantivos masculinos.

Todas as cenas estudadas apresentam a voz de Deus como a voz de um homem adulto, com exceção da cena 10, na qual Deus fala através de um menino, o que gerou protestos. Ele está ao lado de Moisés e interage com o mundo físico, o que indica que ele é um ser material. A voz, neste caso, não é proveniente da sarça, mas das cordas vocais do menino. O timbre ainda é o de uma voz masculina, mas com timbre mais agudo devido a idade do menino – não há modificação aparente na voz, ou seja, o som da voz do menino segue uma estética naturalista. As demais cenas apresentam vozes masculinas adultas, mas pode-se perceber sutis diferenças de sonoridade de modo a fornecer indícios de vozes de homens adultos ou idosos. Esta diferença está ligada aos arquétipos sonoros que cada timbre possui

192 - Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Hierofania#cite\\_note-1](https://pt.wikipedia.org/wiki/Hierofania#cite_note-1)>. Acesso em 17 dez. 2019.

193 - Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/fonia>>. Acesso em 17 dez. 2019.

no imaginário do público – a voz mais potente de um homem em idade adulta pode ser mais facilmente associada com atributos como vigor ou poder, enquanto a voz mais tranquilizadora de um homem idoso pode ser mais facilmente associada com a sabedoria. Na cena 4 pode-se perceber um tipo de voz mais claramente associado a um homem idoso, o que é compreensível para uma animação mais focada no público infantil. Contudo, a voz ainda assim permanece firme e resolvida, pois uma voz trêmula ou demasiadamente rouca pode passar a impressão de insegurança, atributo indesejável para a voz de Deus.

A tendência predominante é tentar deixar a voz tranquilizadora, a voz que se poderia esperar de um Deus amoroso, principalmente quando o foco está nas crianças. Os dois tratamentos mais recorrentes foram a adição de frequências graves e adição de reverberação, efeitos que se tornaram tão padronizados que estão presentes em todas as cenas estudadas (com exceção da cena 10) com variações de intensidade na aplicação dos dois efeitos.

## Graves na voz

É compreensível o desejo de tornar a voz de Deus diferente da voz humana, mas por que ela deve ser mais grave do que a de um homem comum? Para responder, pode-se partir do ponto sobre a razão da existência dos sentidos e o seu mecanismo de processamento, ou seja, o sistema nervoso. A audição, como um mecanismo de sobrevivência, fornece importantes informações ao cérebro, e entre elas, as características do objeto que causou o som percebido (ROEDERER, 1998, p. 228).

(...) a determinação de qual é realmente o objeto, requer um processo de comparação com uma informação existente, previamente adquirida (identificação do objeto; identificação do instrumento ao qual pertence o som). O reconhecimento pode ser “automático” (lembrança associativa) ou precisar de uma análise de toda a entrada sensorial nos lobos frontais. (ROEDERER, 1998, p. 228)

Não é possível “ver Deus” na cena, e mesmo que seja possível ver o objeto na qual Ele é materializado (sarça), o som de sua voz, como vimos, não é causado pela corporalidade da mesma, pois não há nela vibração física sincrônica com a voz de Deus. Consequentemente, o som da voz fornece ao espectador detalhes sobre a fonte sonora: Deus. É necessário um corpo grande e poderoso para realizar um som grave, haja visto que a onda de 20 Hz, a mais grave que o ouvido humano percebe, possui cerca de 17 metros. Com efeito, o público associa automaticamente os animais e instrumentos musicais grandes com sons mais graves, o que explica a necessidade de atribuir a Deus uma voz mais grave do que a de um ser humano, imbuindo imediatamente a Ele mais poder e grandeza superiores.

## Reverberação

Segundo HENRIQUES (2007, p. 125) a reverberação “é um conjunto muito denso de reflexões sonoras que acontecem de modo quase aleatório e se tornam aos ouvidos um som contínuo, como um *prolongamento* do som” inicial. A presença de reverberação, nas cenas, é

surpreendente, já que este fenômeno acústico normalmente não ocorre em ambientes abertos como os representado em todas as cenas com exceção da cena 6, que ocorre em uma caverna. Os motivos dessa presença podem ser encontrados em duas linhas de pensamento.

Em primeiro lugar, a voz de Deus é um som difícil de ser criado por diversas razões, como a dificuldade expressiva que envolve a elaboração de um som produzido por uma entidade não material, embora neste caso, materializada, além dos afetos negativos que pode despertar caso o público não concorde com a escolha estética. Esta dificuldade pode ser mitigada a partir de uma observação do que já foi realizado de modo exitoso. A cena 1 (1956) foi assimilada massivamente sem nenhum histórico de polêmicas significativas. Com um padrão universalmente aceito já possuindo forte adição de graves e reverberação, é de se esperar que as demais obras sigam este padrão – e foi o que de fato ocorreu.

Na mixagem para audiovisual, a reverberação é usada, em grande parte dos casos, para simular a ambientação de um determinado local fechado, como uma igreja ou uma sala de concerto. Isso ocorre devido ao seu potencial de “colorir” uma sonoridade aplicando determinadas características de ambiência, o que confere ao som um efeito de espaço e profundidade, fornecendo dicas sobre onde a fonte sonora está. Engenheiros de mixagem experientes utilizam esse recurso como forma de “distanciar” um canal dos outros gerando a impressão subjetiva de uma mixagem com diversas camadas de profundidade.

Esta impressão de profundidade que o som reverberado apresenta cria a possibilidade de se realizar um truque de perspectiva, constantemente empregado no mercado fonográfico, que consiste em deslocar o foco das reflexões para um ponto distante ao mesmo tempo em que o volume é ajustado de modo a permanecer intenso. Para melhor compreensão sobre o truque, pode-se fazer um paralelo com um objeto visto à distância: quanto mais distante, menor ele será visto. Caso ele permaneça grande aos nossos olhos mesmo quando visto à distância, certamente estaremos diante de algo enorme. Este truque, portanto, faz com que um som permaneça grande (volume) mesmo à distância (reverberação com foco distante), gerando a impressão sonora de algo enorme, realmente grandioso. Compreendido o truque, torna-se bastante desejável a sua presença no som da voz de Deus, pois esta é a representação sonora da Sua grandeza.

## **Inflexões**

Para se fazer um estudo sobre a voz de Deus, é importante salientar não apenas as características sonoras, mas também a expressividade com que se fala. É possível se observar interpretações mais contidas, que conferem um tom tranquilizador à voz. Em outros momentos, como na cena 7, a voz é mais sussurrada, com maior quantidade de ar durante a projeção da voz. A grande exceção é a cena 11, que expõe uma voz dramática com grandes inflexões. Entende-se, aqui, inflexões como as mudanças ou curvaturas na entonação de voz.



Os humanos tendem a conversar utilizando uma pronúncia mais uniforme em situações de tranquilidade. A tonalidade da voz se torna mais calma e com menos alterações de altura e volume. Dessa forma, na medida em que se deseja expor uma visão de um Deus amoroso e tenro, a escolha óbvia é trabalhar uma direção de diálogo com menos inflexões e menor margem dinâmica, e de fato, esse foi o padrão hegemônico.

Naturalmente, é esclarecedor o fato de que a cena 11 foge do padrão por ser brasileira, sendo a única cena estudada que não foi produzida nos Estados Unidos ou Europa. Para explicar a presença das inflexões, entretanto, é necessário entender as condições sociais contemporâneas à produção do filme. O filme foi lançado em 2016 pela rede de televisão Record. Em 1989, a emissora foi comprada pelo bispo Edir Macedo, fundador da Igreja Universal do Reino de Deus, uma instituição evangélica neopentecostal. Durante a programação semanal, Edir Macedo exibe na emissora diversos trechos de pregações suas e de outros pastores nas quais é possível observar um padrão na entonação vocal permeado por grandes inflexões. Este padrão pode ser encontrado nas igrejas evangélicas neopentecostais espalhadas pelo país, e consta também nas rádios e programas de TV do segmento.

Evidentemente, o padrão com muita variação de volume e grandes inflexões vocais presentes na voz de Deus no filme demonstra, ao seu público, que os pastores destas igrejas são porta-vozes de Deus. A voz Dele é como a deles, inclusive nos maneirismos vocais. A presença deste padrão na voz de Deus tem como objetivo evidenciar a presença do divino nas pregações realizadas no meio da igreja evangélica neopentecostal.

## Conclusão

Como evidenciado neste artigo, a representação audiovisual da passagem bíblica A Sarça Ardente pode apresentar diferentes características estéticas, tecno-expressivas e narrativas; muito embora existam certos padrões consolidados desde meados do século XX que permeiam as diversas produções cinematográficas, televisivas e para internet. Tais padrões visam associar atributos sônicos a determinados efeitos de sentido.

Por fim, há algo no texto original bíblico que foi deixado de fora de todas as cenas estudadas neste artigo. No quadro de 1642-1645 feito pelo pintor barroco Sebastien Bourdon (1616-1671), atualmente exposto no Museu Hermitage em São Petersburgo, pode-se observar Moisés com as mãos sobre os olhos, evitando olhar para a Sarça Ardente. Deus também solicita a Moisés que não se aproxime. A mensagem é clara – o homem não deve se aproximar demais ou olhar diretamente para Deus, pois o Seu infinito poder e grandeza sobrecarregaria qualquer ser humano. A omissão deste trecho fundamental em todas as cenas aqui estudadas demonstra uma característica fundamental da contemporaneidade, período no qual o homem perdeu o medo das consequências de se aproximar demais do poder divino.

## Referências

BÍBLIA ONLINE. Tradução de João Ferreira de Almeida. Disponível em: <<https://www.biblionline.com.br/acf/ex/3/2+>>. Acesso em: 14 dez. 2019.

ELIADE, Mircea. *Sagrado e Profano*. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HENRIQUES, Fábio. *Guia de Mixagem*. 2Ed. Rio de Janeiro: Editora Música e Tecnologia, 2007.

ROEDERER, Juang G. *Introdução à Física e Psicofísica da Música*. São Paulo: Edusp, 1998.

# Reality Show: Narrativas de Survivor e Big Brother Brasil<sup>194</sup>

## Reality Show: Survivor and Big Brother Brasil narratives

Felipe Lopes

(Mestre – Universidade Federal Fluminense)

**Resumo:** O reality show é um gênero televisivo onde a produção de sentido para o espectador e a encenação dos atos ocorrem com um pressuposto discurso de realidade, mas performados a partir de códigos da ficção. O painel aborda construção de narrativas no Big Brother Brasil e Survivor em 2020 a partir de três eixos: as narrativas transmidiáticas oficiais dos canais de televisão; a percepção do público e criação de conteúdos e narrativas pelos espectadores; a performance de si dos participantes.

**Palavras-chave:** *Reality show*; Estudos Televisivos; Mediações; Celebridade.

**Abstract:** Reality show is a television genre where in which meaning construction for audience and the diegetic action is produced with a presumed discourse of reality, but performed using fictional codes. The panel discusses how narratives are constructed on 2020 editions of Big Brother Brasil and Survivor, by three themes: the official transmedia narratives by the TV networks, the audience perception and the narratives and contents created by the public; and the self-performance of the participants.

**Keywords:** Reality show; Television Studies; Mediation; Celebrity.

No final do século XX, a televisão via o surgimento de duas das maiores franquias de formatos televisivos de reality shows de competição, ambas com aproximadamente 50 versões em todo o mundo e ainda no ar em diversos países. Expedition Robinson, cujo formato foi criado em 1992 pelo inglês Charlie Parsons, se tornaria mundialmente famoso após licenciado em 1999 para Mark Burnett nos EUA e produzida sua primeira versão americana em 2000 pela emissora CBS: Survivor. Marcando recordes de audiência, o público pode acompanhar pessoas comuns em grandes aventuras e desafios na natureza, lidando com traições, conflitos e disputas com outros participantes. O próprio criador do formato, que só foi produzido depois de cinco anos do desenvolvimento, fala em entrevistas sobre a dificuldade na época de vender a ideia de um programa “híbrido de diferentes tipos de programas [...] uma mistura de fato, de jogo e de uma história de novela e drama, tentando ter um gancho de episódios toda semana, tentando ter uma estrutura para o que normalmente seria um documentário”<sup>195</sup>.

194 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE no Painel “A televisão levada a sério”. Esse artigo é um recorte de minha pesquisa de mestrado no PPGCINE-UFF: “O espetáculo do real: construções de narrativas em reality show”, orientada pelo Prof. Dr. Pedro Vinicius Asterito Lopera.

195 - Entrevista dada pelo produtor Charlie Parson para canal online *The Justin Root Show* e publicada em 15 de março de 2015 em <https://www.youtube.com/watch?v=MCUAtAvbcDg> Acesso em: 09 jun. 2020

O formato de Big Brother já nasce como um conteúdo transmídia, conceito utilizado desde 1991 por Marsha Kinder em *Playing with power: In movies, television and video games* e aprofundado anos depois por Henry Jenkins em *Cultura da Convergência* (2009). Na primeira versão holandesa, a produção do programa para a TV e da transmissão para a internet possuía departamentos diferentes e foi ainda durante esta primeira edição do programa que se consolidou a ideia de retroalimentação e não de competição entre as duas mídias. Big Brother está no ar em diferentes versões há mais de 20 anos em diversos países, incluindo os Estados Unidos. Mas é no Brasil, onde é exibido na Rede Globo, onde o formato bateu os mais altos índices de engajamento, conquistando o recorde mundial no *Guinness Book* de maior quantidade de votos do público recebidos por um programa de televisão. Com a inovação das mídias, hoje o Big Brother Brasil (BBB) se amplia em uma rede transmidiática e segue presente na vida de milhões de seus espectadores e também dos participantes: os ex-BBBs.

Passados mais de duas décadas do surgimento de *Survivor* e *Big Brother*, observa-se que a manutenção de ambos os formatos como conteúdos audiovisuais de sucesso na televisão e com um impacto tão grande na audiência ocorre a partir de processos que não podem ser analisados estritamente a partir do poder de produção dos canais de televisão. Com a convergência nos meios de comunicação e mudanças nas relações de mediação, na virada da década de 2020, observa-se um cenário em que a participação dos espectadores nas redes sociais cria um espaço de disputa entre público e os produtores do programa, que incorporam pautas atuais no âmbito dos problemas de gênero e raça na narrativa oficial do programa. A participação ativa dos *fandoms* questiona o ideal padronizado da figura do “vencedor”, que era ainda reiterada no início do século XXI. Na história da televisão, sempre houve mediação, mas nota-se uma mudança nos tipos de mediação e nas relações de poder. Ressalta-se que, em um mundo audiovisual multiplataforma, “a convergência refere-se a um processo, não a um ponto final” (JENKINS, 2009, p. 43).

Enquanto formato, os dois programas apresentam diferenças nos modelos de produção e em narrativas que trazem referências das séries americanas no *Survivor* e nas telenovelas brasileiras no *Big Brother Brasil*. Entretanto, há um objetivo na produção propriamente dita da realização de conteúdos seriados com forte apelo emocional no espectador, incorporando marcas nos intervalos comerciais e merchandising e utilizando os números do engajamento e a mediação realizada pelos expectadores com um uso capitalista, com maior lucro. Paradoxalmente, o espectador se torna mais ativo na construção de narrativa e suas interpretações são apropriadas pelo programa, e este mesmo *reality* traz mais lucro para os canais quando estes conquistam a audiência. Ou seja, há concomitantemente uma maior força do público perante o conteúdo produzido e nas reivindicações de suas pautas sociais, como gênero e raça, e também uma estratégia comercial de engajamento, para que este público crie uma relação de pertencimento e uma percepção de influenciador na obra.

O machismo e a misoginia foram pautas, em 2020, dos dois realities aqui analisados, com a questão de gênero sendo tratada não apenas pela ótica das atitudes dos participantes, mas da representação da mulher na mídia televisiva por estes formatos. No *BBB 20*, a

heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2019) ficou em evidência na estratégia de um grupo de homens de seduzir duas participantes famosas e que tinham relacionamento fora da casa para prejudicar a imagem pública de ambas levando a uma rejeição do público por um julgamento moralista. Entretanto, a união e revolta feminina dentro da casa ganhou o apoio de grupos e torcidas que se uniram e quebraram recordes de votação eliminando todos os homens envolvidos no complô. Mas não só questões de gênero foram tratadas no programa. A exclusão de Thelma do grupo com Marcela e Gizelly e a união das torcidas contra o racismo que ela e Babu sofreram fez da vigésima edição do BBB uma narrativa de luta e reparações com uma mulher negra se consagrando vencedora. E o poder de engajamento desta luta com o público, por outro lado, aumentou o lucro do programa que, na edição seguinte, ampliou o número de empresas anunciantes junto ao aumento da diversidade racial no elenco. Uma mudança importante na questão social, mas que vem junto a um uso capitalista e sucesso comercial. Da mesma forma, ao assumir publicamente uma postura com preconceito de gênero ao longo de 20 anos do programa, o apresentador de *Survivor* aumenta a repercussão de sua fala na mídia, cria um espaço de revisão de sua imagem pelos espectadores críticos ao posicionamento misógino do programa e se alinha a interesses de patrocinadores que não se associam a conteúdos audiovisuais criticados pelo público.

Os *realities* surgem como um gênero televisivo pautado de forma prioritária no real e no cotidiano de pessoas comuns que são colocados pela primeira vez na frente das câmeras para serem observados pelo mundo. Duas décadas depois, as pessoas comuns, através de dispositivos móveis, não têm a mesma relação de estranhamento com a exposição da intimidade e os programas se amparam de forma mais intensa nos circuitos de espetacularização do eu e num pressuposto de autenticidade. O real é vivido sob a lógica do espetáculo e sua construção narrativa, apesar de paradoxal, não faz do par real-espetáculo polos opostos.

As narrativas são múltiplas uma vez que, além do discurso oficial do programa, há também as mediações que ocorrem entre os espectadores, sendo potencializada quantitativamente e de forma pública e acessível nas redes sociais. Há ainda, com a celebrificação dos participantes, uma construção do “eu” dentro do ambiente midiático, sendo suas participações nos programas de reality show e as narrativas de si mesmos trabalhadas em um ambiente transmidiático. Essas formas de mediação deslocam os centros de poder e de construção da verdade para além dos meios tradicionais e dos produtores do programa. Mais que isso, essas narrativas se retroalimentam e influenciam umas às outras em diferentes relações de poder. Tanto *Survivor* como *Big Brother Brasil*, nas temporadas analisadas, exibidas no ano de 2020, incorporam no discurso oficial através da figura do apresentador, mudanças sociais que representam um posicionamento contemporâneo de grande parte dos públicos em relação à representatividade, em especial de gênero e raça. Com um engajamento do público que se projeta nos participantes e vê nos resultados dos programas um imaginário de justiça social, reforçado com o discurso do real que o gênero traz, a incorporação das temáticas sociais trazem, paradoxal e concomitantemente, uma mudança no que

tange às representações da imagem do vencedor ou da vencedora e uma manutenção da lucratividade das emissoras que conquistam mais anunciantes por ter um discurso alinhado com a expectativa da audiência consumidora, na lógica capitalista da produção televisiva.

As mudanças ocorridas nos últimos vinte anos possuem no elemento tecnológico, com a hiperconexão e o uso em excesso das redes sociais, um potencializador das reconfigurações das representações e discursos narrativos em um cenário convergente da cultura, segundo Jenkins (2009). Uma diferença que observamos é uma mudança de uma visão interativa do programa para uma atuação participativa dos diferentes públicos, que também criam seus próprios conteúdos e divulgam, ganhando repercussão nas redes sociais, ainda que dentro de estruturas de poder.

Há, ainda, diferenças sociais entre Brasil e Estados Unidos que interferem nos formatos. *Survivor*, com seu discurso meritocrático e com um pano de fundo de determinismo social, tem no individualismo um fator fundamental na construção narrativa. Esta visão de que o homem é responsável pelo seu destino, reforçado pelo pressuposto de igualdade entre todos, é assimilada pelas audiências que seguem assistindo e se envolvendo com um programa pautado por traições e ações individuais que levam uma pessoa ao lugar de vencedor. O sucesso deste formato de um jogo individual em *Survivor* é tamanho que foi incorporado à versão americana da *Big Brother* que não tem a votação do público e escolhe seu vencedor através de uma dinâmica interna de eliminação e votação apenas entre os participantes. Mas há, ainda, espaço para discussão em fóruns e redes sociais por uma luta para que, nos processos de edição e roteirização dos participantes, mulheres e negros não sejam retratados reforçando estereótipos e preconceitos vistos ao longo das representações audiovisuais principalmente das obras ficcionais.

Já no Brasil, o *Big Brother* repete a forma de sucesso das telenovelas. E, assim como nestas em que o público se comunicava através de cartas e ligações e pesquisas de opinião definiam o rumo de personagens, a dinâmica de votação para definir quem vence o programa é um dos pilares para o engajamento sem precedentes em um programa de televisão em todo o mundo. Os fluxos de construção de narrativa se tornam mais fluidos e a Rede Globo se apropria das pautas mais discutidas nas redes sociais como o *Twitter* na construção dos arcos narrativos para a edição do programa oficial em seu horário nobre – incluindo a paródia da Central de Atendimento aos Telespectadores, onde há de fato a discussão das principais pautas que surgem nas redes e os participantes são analisados assumidamente de forma parcial através dos comentários externos à emissora. A relação com a internet, com as redes sociais e a relação do programa com o conceito de celebritização reforça e potencializa um terceiro eixo na construção narrativa de forma: os participantes. Os anônimos alçados à categoria de celebridades e as celebridades incorporadas no programa performam suas vidas para as telas da TV sintonizadas na Globo, mas também para os perfis no Instagram e contam com equipes profissionais para construção dessa identidade pautada na espontaneidade e com uma vontade de verdade atravessada pelos códigos audiovisuais.

Esta construção de si também é vista no programa norte-americano, com os participantes usando as redes sociais para criticar falta de representatividade negra ou numa quebra de uma suposta passividade quando, já alçada ao posto de celebridade e vencedora de uma edição anterior, uma participante critica diretamente o apresentador e produtor do programa na fase final de uma temporada comemorativa, usando um discurso que entra na edição final exibida na rede aberta e leva a um pedido de desculpas. Já com as celebridades entrando no programa com um histórico de fama, como Manu Gavassi, as narrativas criadas em relação ao programa superam a ideia de construir uma imagem para vencer o prêmio final, mas criando conteúdos nas redes e performando no programa com uma estratégia de construção de uma carreira em que sua obra e sua imagem pessoal se misturam no objeto de consumo da audiência. A ficcionalização do real possui suas características únicas, como aponta Paula Sibília:

Embora seja ambígua, ainda persiste uma distinção entre as narrativas de ficção e as outras, isto é, aquelas que se apoiam na garantia de uma existência real e que dela pretendem dar conta. Tais práticas se inscrevem num regime de verdade peculiar e suscitam outro horizonte de expectativas, apesar da sofisticação das artimanhas retóricas acumuladas e em que pesem também os vários séculos de treinamento dos leitores ou espectadores (SIBÍLIA, 2016, p. 56)

Conclui-se que não há um padrão único na construção de narrativas no reality show e que o discurso de que há uma manipulação ou poder exclusivo na edição oficial exibida pelos canais de televisão é uma forma limitada e que subjulga a capacidade do público de também exercer seu poder, não sendo passivo nas relações de mediações dentro do campo da cultura de massa, nos termos de Barbero (1997). Observamos novas subjetividades na sociedade contemporânea hiperconectada e com influência dos espectadores nas redes sociais, ampliando o espaço de discussões e disputas nas questões de gênero e de raça, como nos objetos aqui estudados, mas que se ampliam a outros grupos em diferentes programas televisivos que tratam suas narrativas a partir de um discurso de realidade e da experiência. Os reality shows possuem narrativas audiovisuais assimiladas com grande repercussão pelo público em que o espetáculo e o real não são polos opostos e coexistem não só nos programas, mas na extensão da representação do comum e do cotidiano em outras telas através das redes sociais. As fronteiras entre o real e a ficção ficam ainda mais tênues, inclusive no que tange a performance de si, quebrando a referida dicotomia entre a realidade e o show.

## Referências

BARBERO, Jesus Martin. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BUTLER, Judith. Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade; Trad. Renato Aguiar. 18ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2019.

CURI, Pedro Peixoto. À margem da convergência: hábitos de consumo de fãs brasileiros de séries de TV estadunidenses. 2015 248f. Tese (Doutorado em Comunicação), Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DRIESENS, Olivier. A celebritização da sociedade e da cultura: entendendo a dinâmica estrutural da cultura da celebridade. *Ciberlegenda*, n. 31, p. 8-25, 2014.

ECO, Umberto. TV: la transparencia perdida. In \_\_\_\_\_ *La estrategia de la ilusión*, p. 200-223, 1986.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Aleph, 2009.

MOROZOV, Evgeny. *Big Tech. A ascensão dos dados e a morte da política*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

PARISER, Eli. *O filtro invisível: o que a internet está escondendo de você*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2012.

SCOLARI, Carlos Alberto. *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. 2013.

SIBÍLIA, Paula. *O show do eu: A intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2016.



# A montagem guiada pelo acaso: dois vídeos de Brígida Baltar<sup>196</sup>

When editing follows a chance: two Brígida Baltar's video arts

Fernanda Bastos<sup>197</sup>  
(Mestre - UFRJ)

**Resumo:** Dando continuidade à nossa pesquisa acerca da montagem cinematográfica / edição audiovisual no campo da videoarte e enfocando, mais especificamente, a videografia da artista brasileira Brígida Baltar, o presente texto trata de duas obras que incorporam esteticamente defeitos de imagem causados pela deterioração do suporte físico. Uma chance rara na prática da montagem, que tende a eliminar o erro.

**Palavras-chave:** montagem cinematográfica; edição audiovisual; videoarte; Brígida Baltar; vídeo.

**Abstract:** Giving sequence to our research on cinematographic montage / audiovisual editing in video art, and focusing, more specifically, on Brígida Baltar's videography, this article presents two works, in which the Brazilian artist aesthetically incorporates defective images due to deterioration of the tapes. In editing practice, errors and defects tend to be eliminated, so here we have two examples of how free this activity can be in art.

**Keywords:** cinematographic montage; audiovisual editing; video art; Brígida Baltar; video.

Durante quase um ano, entre 2018 e 2019, trabalhei como editora na recuperação, montagem e organização da videografia da artista Brígida Baltar. Além dos novos vídeos, desse processo resultaram, a exposição *Brígida Baltar: filmes*, realizada na galeria do BNDES, no Rio de Janeiro, em 2019, o livro *Brígida Baltar: filmes* (2021), o *site* da artista<sup>198</sup>, e a minha tese, *Por uma montagem da sensação: os vídeos de Brígida Baltar* (2021).

Algumas fitas mini-DV e VHS se deterioraram com o passar do tempo e o armazenamento inadequado, o que resultou, eventualmente, em alterações na imagem. Em alguns casos, bastou torná-los preto e branco para estabilizar a imagem, mas houve casos mais graves, nesse artigo trataremos de dois vídeos surpreendentes: *A geometria das rosas* e *O refúgio de Giorgio*. Obras em que incorporam-se os defeitos, por meio de uma montagem aberta ao acaso.

196 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: ST Montagem Audiovisual: Reflexões e Experiências – Gestos de Montagem, em 27/10/2021, às 14h30.

197 - Fernanda Bastos é doutoranda da ECO - UFRJ, onde desenvolve a tese *POR UMA MONTAGEM DA SENSÇÃO: os vídeos de Brígida Baltar*, e atua como editora de audiovisual desde 1999.

198 - <https://brigidabaltar.com/>



Figura 1 - *Frame* extraído do vídeo *O refúgio de Giorgio*

Por ocasião da exposição *Brígida Baltar/Michel Blazy*, na Suíça, em 2002, a artista grava seu amigo Giorgio Ronna, no bosque de Höggerberg, nas proximidades de sua casa em Zurique, onde ele gostava de passear. Baltar reconhece, naquelas excursões, um momento a ser preservado, como uma fotografia e/ou relato de viagem e utiliza a alteração de velocidade na gravação como recurso visual.

As câmeras DV e mini-DV oferecem a possibilidade de manipulação da velocidade do obturador<sup>199</sup>, como nas câmeras de cinema. Se a velocidade é reduzida no momento da gravação, na reprodução, o vídeo repete alguns quadros, compensando a diferença – no nosso caso, cada *frame* se repete 4 vezes. Com isso, os movimentos se apresentam como rastros descontínuos, quebrados pela falta dos quadros intermediários. E foi graças a essa escolha estética que pudemos realizar o trabalho, pois quando acessamos o material digitalizado, ele estava repleto de *drop outs*<sup>200</sup>, presentes também na fita original, resultado de armazenamento inapropriado durante muitos anos.

Passados o sobressalto e a decepção, analisamos a imagem, quadro a quadro, e percebemos que as elipses temporais características da gravação eram a solução do problema, pois escondiam os cortes. O resultado foi surpreendente. Todos os defeitos foram suprimidos sem alterar a dinâmica da imagem, executando o corte na quebra do movimento.

A redução da velocidade, somada aos movimentos livres da câmera na mão, produz imagens abstratas que, às vezes, remetem à visualidade da pintura impressionista e que foram bastante exploradas pela videoarte no início dos anos 2000. Por isso mesmo, nesse vídeo, editado em 2019, eliminamos todos os trechos em que se perde o caráter figurativo da imagem.

199 - Mecanismo que regula a entrada de luz da câmera.

200 - Defeitos na leitura eletrônica da imagem.

O chão coberto de folhas secas do outono proporciona um som agradável de passos ritmados, que acompanha a cadência da imagem. Junto com eles, ouvimos a respiração de Brígida, e, no seu ritmo, “persequimos” Giorgio – numa brincadeira de esconde-esconde, caça e caçador – por 3 minutos e 11 segundos. Ao mesmo tempo em que nos deslumbramos com o bosque e seus diversos tons do verde vegetal esmaecido pelo outono, nos surpreendemos com uma grande poça escura, que surge à esquerda do quadro, e nos divertimos quando o protagonista salta de cima de uma pedra, por volta dos 2 minutos e 39 segundos. O áudio – pouco presente nos vídeos da artista – reforça o tom lúdico da obra e incorpora mais um sentido na criação da memória, a audição.

Para além da montagem gostaríamos de destacar a abordagem afetiva de dois temas constantes na poética de Baltar: a memória e a paisagem. *O refúgio de Giorgio* é o que chamamos de *vídeo-souvenir*: obras criadas para conservar momentos inesquecíveis, como um álbum de viagem, daqueles dias na Zurique do amigo e parceiro na arte. A elaboração da memória conta com um recorte afetivo e pouco característico da cidade suíça, do mesmo modo que as *Coletas* – que estavam em curso em 2002 – não revelam o Rio de Janeiro, pois o recorte da paisagem é feito pelo formato do afeto que marca a experiência.

## A geometria das rosas – a beleza do defeito

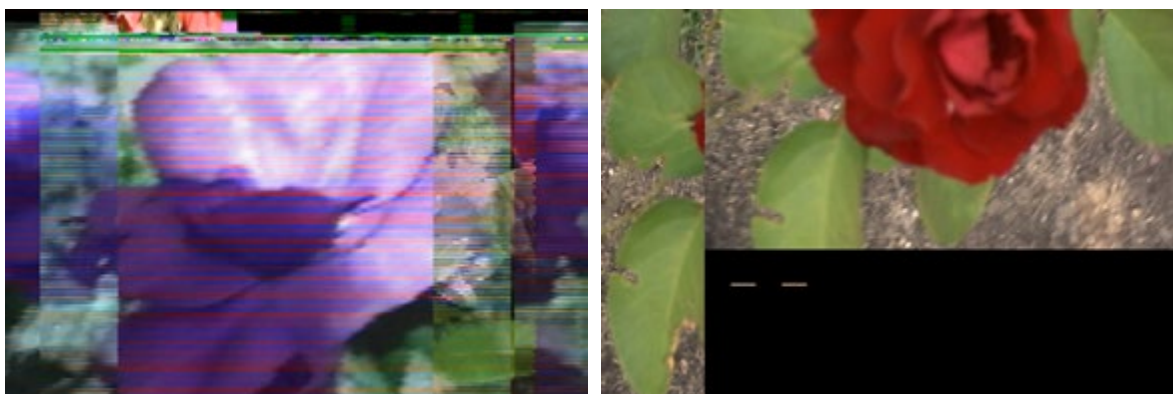


Figura 2 e 3 - Frames extraídos do vídeo *A geometria das rosas*

Tínhamos acabado de editar *O Refúgio de Giorgio* em que, sem muito esforço, driblamos os defeitos provocados pela deterioração do suporte material, quando nos deparamos com defeitos bem mais graves nas imagens de *A geometria das rosas* (2002/2019).

Brígida, que estava animadíssima com a chegada da primeira leva de material redigitizado, teve um choque. A obra, há tempos imaginada, não se realizaria mais. Na primavera de 2002, encantada com a exuberância das flores do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, a artista decide registrá-las em vídeo, para, mais tarde, utilizar em uma peça audiovisual que homenagearia todos os assistentes que teve ao longo sua carreira – flores em seu jardim artístico –, pela contribuição intensa na construção do trabalho. A câmera passeava em movimentos livres, de flor em flor, como uma borboleta ou uma abelha, bem perto das flores.

A experiência do filme anterior nos deu segurança para não descartar o material de primeira, mas, dessa vez, não tínhamos o efeito estroboscópico a nosso favor, e as marcas da deterioração eram maiores e mais frequentes. Assistimos a um bom trecho tentando eliminar as partes danificadas, mas era impossível cortá-las, pois eram tantas que, pode-se dizer que, o movimento não fluía por um segundo completo. Reduzimos a velocidade original para tentar salvar alguns segundos, mas não resolveu. Começamos a passar a imagem em quadro a quadro, em busca de um trecho aproveitável, e foi então que começamos a admirar a beleza das flores “pixeladas” de variadas formas, geradas ao acaso. Decidimos fazer o filme, destacando a poesia da deterioração e do acaso.

Os *drop outs* da mini-DV aparecem, na imagem, com quadradinhos coloridos, que criam recortes de bordas nos elementos da imagem. Como os elementos da imagem são justamente flores coloridas sob uma luz solar bem tropical, o defeito acrescentou cor ao quadro, tornando-o mais vivo.

Para chegar ao resultado desejado, selecionamos apenas as rosas, dentre todas as flores registradas, eliminamos também todas as imagens em que aparece cimento ou canteiro, e, depois, reduzimos a velocidade dos quadros com defeito para que eles ficassem visíveis por mais tempo. Chegamos a tirar todas as imagens “boas” que se intercalam às protagonistas quadriculadas, mas voltamos atrás porque elas funcionam como fluxo de ligação, como distância necessária para a observação do que queremos destacar. O resultado são trechos de imagem estroboscópica ligados por breves fluxos.

Demos o filme como pronto e como muito satisfatório logo no primeiro dia de trabalho. Entretanto, de vez em quando, entre as edições dos outros filmes, ou por causa da visita de algum interlocutor<sup>201</sup> e, principalmente, quando foi exibido na exposição *Brígida Baltar - Dois vídeos*, na Galeria Gustavo Schoor, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, entre março e abril de 2019, voltávamos a ele para aparar pequenas rebarbas. Começamos em 21 de janeiro e terminamos em 16 de abril de 2019. A primeira versão tinha cerca de 7 minutos, na exposição da UERJ, 4 minutos e 30 segundos e a na versão final, 3 minutos e 53 segundos, eliminando todas as sobras e concentrando a potência visual na beleza imperfeita sempre perseguida pela artista.

A rosa é a mais mítica e feminina entre as flores, como observa a narradora de *Água-viva*, uma pintora que se aventura na escrita enquanto reflete sobre a natureza/essência dos seres do mundo.

Rosa é a flor feminina que se dá toda e tanto que para ela só resta a alegria de se ter dado. Seu perfume é mistério doido. Quando profundamente aspirada toca no fundo íntimo do coração e deixa o interior do corpo inteiro perfumado. O modo de ela se abrir em mulher é belíssimo. As pétalas tem gosto bom na boca – é só experimentar. Mas rosa não é it. É ela. As encarnadas são de grande sensualidade. As brancas são a paz do Deus. É muito raro encontrar na casa de flores rosas brancas. As amarelas são de um alarme alegre. As cor-de-rosa são em geral mais carnudas e têm a cor por excelência. As

alaranjadas são produto de enxerto e são sexualmente atraentes. Preste atenção e é um favor: estou convidando você para mudar-se para um reino novo (LISPECTOR, 1994, p. 62).

O título se refere ao aspecto dos defeitos que quebram as linhas orgânicas das rosas. Além disso, algumas rosas já estão um pouco despetaladas, quase morrendo, deterioradas como o suporte. O vídeo preserva a beleza das flores e o trabalho preserva a visualidade dos defeitos típicos da fita de vídeo digital, mais especificamente da mini-DV, que desaparece junto com o suporte atualmente obsoleto. Uma imagem que não se faz mais, porque cada suporte tem seu defeito característico, e pouco vista, já que a imagem defeituosa normalmente é eliminada na seleção do material. Assim, *A geometria das rosas* nos apresenta o fim de dois ciclos das rosas encerrando a primavera e uma possibilidade visual daquela tecnologia.

Embora, visualmente, *A geometria das rosas* assemelha-se a obras de *glitch art*, seu processo de criação dá-se no sentido oposto, uma vez que o defeito existente na imagem foi incorporado, e não gerado intencionalmente como um recurso estético.

Junto com *O refúgio de Giorgio*, o vídeo afirma a grande liberdade estética que o campo da videoarte oferece à edição/montagem, no sentido da experimentação visual, narrativa, rítmica e sensorial. Raras são as oportunidades de realizar um vídeo só com imagens “estragadas”. A poética de Baltar, sempre aberta ao acaso, nos proporciona o exercício do deslumbramento, que nesse trabalho se traduz na mistura da natureza e mídia, beleza e sentido.

## Referências

RONNA, Giorgio. *Brígida Baltar: filmes*, Rio de Janeiro: V Arte, 2021.

BALTAR, Brígida. *Acredito que um artista está vitalmente comprometido com seu trabalho, por isso vive em estado da arte*. [Entrevista]. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 33, dez. 2017.

BENTES, Ivana. *Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismos*. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2007.

DUBOIS, Philippe. A questão da “forma-tela”: espaço, luz, narração, espectador. In: GONÇALVES, Osmar (Org.). *Narrativas sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

\_\_\_\_\_. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FAUCON, Térésa. *Énergie de l'intervalle*. In: DEGENÈVE, Jonahan; SANTI, Sylvain (Org.) *Le montage comme articulation. Unité, séparation, mouvement*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2014.

GODARD, Jean-Luc. *Montage, mon beau souci*. Cahiers du cinéma, n. 65, 1956. Disponível em: <<https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/2002/files/2019/09/Godard-Montage-mon-beau-souci.pdf>>. Acesso em: 14 jun. 2021.

GONÇALVES, Osmar (Org.). *Narrativas sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

LISPECTOR, Clarice. *Água-viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1994.

MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil* – três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.

\_\_\_\_\_. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

MACIEL, Katia. *Transcinemas e a estética da interrupção*. In: FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (Org.). *Limites da Imagem – tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

MACIEL, Katia (Org.). *Cinema Sim: Narrativas e Projeções: Ensaio e Reflexões*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. (Catálogo).

\_\_\_\_\_. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

\_\_\_\_\_. *A ideia de cinema na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Circuito; ECO-PÓS; Capes, 2020.

MURCH, Walter. *Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

PARENTE, André. *Cinema de vanguarda, cinema experimental e cinema do dispositivo*. In: COCCHIARALE, Fernando (Curadoria). *Filmes de Artista – 1965-1980*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007. (Catálogo).

PEARLMAN, Karen. *A edição como coreografia*. In: CALDAS et. al. *Ensaio sobre dança contemporânea*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2012.

REZENDE, Renato; MACIEL, Katia. *Poesia e videoarte*, Rio de Janeiro: Circuito, 2012.

# A trajetória da Orient Cinemas no mercado exibidor brasileiro<sup>202</sup>

The Orient Cinemas' history in the Brazilian exhibition market

Filipe Brito Gama<sup>203</sup>

(Doutorando – PPGCine/UFF)

**Resumo:** Este trabalho busca apresentar e analisar a trajetória da empresa exibidora baiana Orient Cinemas e sua relação com o mercado de salas de cinema, desde o início de suas operações com cinemas nos anos 1980, em um momento de crise no setor, até as estratégias desenvolvidas pela empresa para sua continuidade nas décadas seguintes no Brasil e no exterior. Um estudo de caso que apresenta as mudanças no parque exibidor brasileiro, dos antigos cinemas de rua aos complexos multiplex em shoppings.

**Palavras-chave:** Exibição, Bahia, Orient Cinemas, Mercado Cinematográfico, Multiplex.

**Abstract:** This paper seeks to present and analyze the trajectory of the Bahia-based exhibiting company Orient Cinemas and its relationship with the movie theater market, from the beginning of its operations with movie theaters in the 1980s, at a time of crisis in the sector, to the strategies developed by the company for its continuity in the following decades in Brazil and abroad. A case that presents the changes in the Brazilian exhibition park, from the old street cinemas to the multiplex complexes in shopping centers.

**Keywords:** Exhibition, Bahia, Orient Cinemas, Film Market, Multiplex.

O presente texto tem como objetivo analisar a trajetória da empresa de exibição cinematográfica Orient Cinemas (compreendendo também a experiência da Orient Filmes e da marca Cineplace), constituída na Bahia e com forte atuação no mercado da região Nordeste do Brasil, buscando entender a forma de operação da referida empresa ao longo de sua história, observando também o contexto do mercado de salas de cinema no Brasil, entre as décadas de 1970 e 2010. Esse texto se aproxima, portanto, das pesquisas voltadas aos estudos de exibição cinematográfica, no intuito de compreender as dimensões econômicas e institucionais dentro do campo da recepção, e com isso articular aspectos do mercado cinematográfico, abordar questões históricas específicas do setor e entender a presença das salas de cinema em diferentes territórios (ALLEN, 1990), e neste caso, em uma experiência vivida fora do Rio de Janeiro e de São Paulo.

202 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Exibição cinematográfica, espectralidades e artes da projeção no Brasil.

203 - Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, Professor do curso de Cinema e Audiovisual da UESB e Realizador Audiovisual.

De acordo com Rafael de Luna Freire e Natasha Zapata (2017), analisando fontes diversas que versam sobre os números de cinemas no Brasil, o mercado brasileiro cresce no período do pós-guerra, atingindo seu ápice no fim dos anos 1950, fazendo com que nos anos 1960 se consolide “[...] um parque exibidor segmentado, com participes regionais, que detinham um grande número de cinemas [...]” (DE LUCA, 2010, p. 56). Observando o cenário de Salvador, importantes empresas de destaque atuavam no setor, como a Congregação Mariana de São Luís e o Circuito Operário da Bahia (COB), com forte vinculação à igreja, destacando-se o nome de Frei Hildebrando e posteriormente o de Francisco Pithon (AMORIM, 2020), além da Empresa Affonso Cavalcanti (ou Empresa Afonso Cavalcante), que além de operar na capital, também possuía cinemas no interior baiano, em Pernambuco e em Sergipe.

O número de salas chega a 3.276 salas em 1975, com lenta queda nos anos seguintes, apresentando um cenário de crise nas duas décadas consequentes (DE LUCA, 2010, p. 58). Anita Simis (2017, p. 91) sugere que no fim dos anos 1970 a crise se inicia nas grandes cidades, mas no restante do país se agrava em meados dos anos 1980, com o fechamento de cinemas nos subúrbios e nas pequenas e médias cidades, por diversos fatores comentados na bibliografia sobre o tema. Ainda sobre esse período, André Gatti (2005, p. 69), ao tratar sobre o surgimento do projeto do Estação Botafogo, aponta para certa estagnação no setor naquele período, sugerindo um mercado “em estado de apatia e letargia”. No Brasil, é nesse período que se inicia a relação duradoura entre salas de cinemas e shoppings centers, com a instalação das primeiras salas nesses espaços (SIMIS, 2017).

Nota-se, especialmente a partir dos anos 1980, o crescimento da presença de cinemas em *shoppings* no Brasil, localizados majoritariamente nas capitais e grandes cidades do interior, o que foi considerado por Almeida e Butcher (2003) como um momento de grande transformação do parque exibidor, acontecendo de forma gradual, em paralelo ao fechamento dos cinemas de rua.

Entre os anos 1970 e 1980, as principais empresas atuantes no mercado de salas de cinema na Bahia eram a CIC (*Cinema International Corporation*) e a Art Films, diferente de outros estados da região Nordeste, com forte presença do Grupo Severiano Ribeiro (DE LUCA, 2010). É neste período, em Salvador, que também surge o primeiro shopping do Nordeste, o Shopping Center Iguatemi Bahia em dezembro de 1975, contando com a inauguração das duas primeiras salas de cinema nesse espaço, que segundo Matta (2003, p. 07). De acordo com Leal e Filho (2015, p. 250), a inauguração da sala Iguatemi I foi em 9 de setembro de 1976, operado pela Art Films, sendo o Iguatemi II instalado apenas em 1983.

## **O início da trajetória: da distribuição à exibição**

A Orient foi fundada por Aquiles Mônaco, em 1978, atuando inicialmente no mercado como distribuidor de filmes em 16mm, bitola que promove forte impacto no mercado exibidor brasileiro a partir do pós-guerra, migrando para a distribuição em 35mm em 1982, período que a empresa enfrenta severas dificuldades, diante da concorrência de outras distribuidoras mais estabelecidas no mercado (SAMPAIO, 2003). Diante dos problemas enfrentados



na atuação exclusiva no mercado de distribuição, a Orient ingressa no mercado exibidor em 1983, operando seu primeiro cinema, o Cine Jandaia, que possuía 1.600 lugares e era localizado na região da Baixa dos Sapateiros, em Salvador, um cinema inaugurado em 1911 que se consolidou como um dos mais tradicionais e longevos espaços de exibição da capital baiana (LEAL; FILHO, 2015). A Orient operou, naquele período, outras salas tradicionais da capital e do interior, como no caso do Cine Excelsior, inaugurado em 1935, e que em 1990 é reformado e reaberto sob a administração da Orient Filmes (através da Empresa Baiana de Exibições Cinematográficas), após período de inatividade.<sup>204</sup>

Com relação a atuação da Orient no interior, não há muitas informações a respeito, mas pode-se citar o caso de Juazeiro, Bahia, com a empresa arrendando o Cine São Francisco ainda nos anos 1980, último cinema de rua da cidade. Posteriormente, migra sua atuação para um centro comercial local, a Galeria Água Center, em uma iniciativa de curta duração, o que indica um momento instabilidade na manutenção das salas<sup>205</sup>. Atuou também em cidades como Alagoinhas, Feira de Santana e Ilhéus nas duas primeiras décadas, além de outros municípios em Pernambuco e Sergipe. Com isso, entre os anos 1980 e 1990, a empresa amplia seu circuito de cinemas, chegando a operar cerca de 140 salas na Bahia e em Sergipe, tanto no interior quanto na capital.

Esse processo de expansão do mercado faz com que a Orient atue tanto na operação dos antigos cinemas de ruas, como na inauguração de novas salas, inclusive nos shoppings recém-inaugurados de Salvador: a empresa abriu duas salas no Shopping Itaipara entre 84 e 85 (as salas Itaipara I e II) e, em seguida, ampliou o seu mercado neste segmento, inclusive estabelecendo uma parceria com a Paris Filmes em duas salas no Shopping Barra (Barra I e II), abertas em 1987. Na década seguinte, a Orient continuou investindo na abertura de salas de cinema nos shoppings da capital e região metropolitana, espaços geralmente com duas salas e com a quantidade de poltronas reduzida em relação aos cinemas de rua, constituindo certo padrão dos cinemas no mercado nacional (DE LUCA, 2010). Entre essas salas, podemos citar como exemplos os Cines Ponto Verde I e II, no em Lauro de Freitas, o Ponto Alto I e II, no bairro de Pau da Lima, o Imbuí Plaza I e II e o Cines Center Lapa I e II, em shoppings com o mesmo nome dos cinemas (LEAL; FILHO, 2015).

## **O Multiplex e a Internacionalização**

A década de 1990 é marcada pelo agravamento da crise do mercado exibidor brasileiro, com o número de salas de cinema caindo para apenas 1.033 em 1995, momento em que o mercado enfrentava uma das “mais brutais crises de sua história”, chegando a apenas 7% dos municípios com espaços comerciais de exibição (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 55). De Luca (2010, p. 60) comenta que, entre os motivos dessa crise, “[...] os cinemas brasileiros não

204 - Informação que consta no jornal A Tarde de 28 de dezembro de 1990, no texto “Excelsior reabre hoje reformado”.

205 - Informação que consta no texto “Nos áureos tempos do Cine-teatro São Francisco”, publicado em julho de 2009 no blog MultiCiência. Disponível em: < [http://multicienciaonline.blogspot.com/2009/07/nos-aureos-tempos-do-cine-teatro-sao\\_18.html](http://multicienciaonline.blogspot.com/2009/07/nos-aureos-tempos-do-cine-teatro-sao_18.html) >.

ofereciam bons serviços e, em consequência, não atraíam os espectadores, que preferiam assistir aos filmes em videocassete [...]”, em um momento de forte crescimento do mercado de vídeo doméstico.

A segunda metade da década é marcada por um lento crescimento do número de salas, e também pela chegada de operadoras internacionais, que aos poucos foram construindo cinemas agregados especialmente em shoppings das grandes cidades brasileiras, valendo-se do modelo multiplex como padrão desses novos empreendimentos. Segundo Almeida e Butcher (2003, p. 63) “entre 1997 e 2001, mais de 600 salas foram abertas no Brasil”, com um investimento aproximado de US\$ 210 milhões pelas empresas estrangeiras e US\$ 30 milhões pelas nacionais. O primeiro complexo multiplex no Brasil foi aberto em 1997, pela Cinemark, em São José dos Campos. Outra empresa internacional de importante atuação no mercado brasileiro do período foi a UCI (*United Cinemas Internacional*), que optou também por uma estratégia de associação com exibidores brasileiros, estabelecendo *joint-ventures* com sócios-investidores nacionais (GATTI, 2005). A UCI se associou ao Grupo Severiano Ribeiro, formando a UCI Ribeiro, atuando inicialmente em Recife, e também com a Orient Cinemas em Salvador, criando a UCI Orient (DE LUCA, 2010).

Na Bahia, portanto, o primeiro multiplex surge a partir da *joint-venture* entre a Orient e a UCI, construindo um complexo de 12 salas e 3.000 assentos no Shopping Iguatemi, um projeto de grande investimento, como afirmou o próprio Aquiles Mônaco (apud. SAMPAIO, 2003). Este empreendimento teve impacto imediato, tornando-se o complexo mais frequentado do país naquele ano (RIBEIRO, 1999, apud. SANTOS, 2000, p. 50), e, por anos, passa a ser o segundo (SAMPALIO, 2013)<sup>206</sup>. No ano seguinte, o segundo complexo multiplex é aberto pela parceria no Aeroclube Plaza, um complexo com 10 salas com 2.736 lugares (SANTOS, 2000), encerrando suas atividades por conta da demolição do Aeroclube, no início da década de 2010. Mas a parceria se manteve e foram abertos mais dois complexos, o UCI Orient Paralela, com seis salas, e o UCI Orient Shopping Barra, com oito salas (três delas VIPs), fazendo com que em 2019 a parceria apresente os números de 03 complexos e 26 salas, todos em shoppings de Salvador. Na capital baiana, a Orient Cinemas possuía no início da década de 2010, além das 26 salas supracitadas, espaços com duas salas em dois shoppings, o Center Lapa e o Ponto Alto, mas que foram descontinuadas.

No século XXI, a Orient também investiu em complexos localizados nos shoppings de cidades médias e grandes do interior do Nordeste. Abre, em 2001, um complexo de quatro salas, o Orient Cineplace Boulevard Shopping, em Feira de Santana, sendo um dos primeiros nesse perfil no interior do Nordeste. Posteriormente, abre dois complexos fora da Bahia: em Petrolina-PE, o Orient River Shopping, com 4 salas, e outro em Juazeiro do Norte-CE, o Orient Cariri Garden Shopping, atualmente com seis salas. Além desses, há o caso da Orient Shopping Serrinha, um espaço com duas salas inaugurado em 2015, localizado na cidade de Serrinha-BA, município com pouco mais de 80 mil habitantes.

206 - De acordo com os dados da Ancine, em 2019 o UCI Orient Iguatemi foi o décimo com maior público, totalizando 935.348 pagantes e 174 filmes exibidos.

Além da forte presença no mercado regional, em 2007 o grupo Orient desenvolve estratégias de internacionalização de seus negócios, algo raro para empresas brasileiras exibidoras, a partir da marca Cineplace. Segundo Aquiles Mônaco (apud. SAMPAIO, 2013, p. 37), a empresa foi o primeiro grupo brasileiro a operar salas de cinema em três continentes diferentes. Esse processo se inicia com a inauguração de um complexo de 08 salas em Luanda, na Angola, em 2008, no recém inaugurado Bela Shopping (espaço construído pela construtora brasileira Construtora Norberto Odebrecht), utilizando-se da marca Cineplace, com operações até 2016<sup>207</sup>. Em 2013, inicia sua atuação em Portugal, graças a parceria com a empresa proprietária de centros comerciais Sonae Sierra, com a operação de 60 salas em 10 centros comerciais do país, utilizando-se também da marca Cineplace, ocupando naquele momento 17% do número de cinemas no mercado local. Ampliou seu circuito em 2016 chegando, no fim da década de 2010, a operar 85 salas em 14 complexos no país.

## Considerações Finais

Foram diversas as transformações do circuito exibidor de salas de cinema no Brasil a partir da segunda metade do século XX, intensificando-se nos anos 1980, com o paulatino fechamento dos cinemas de rua, primeiro no interior e nos bairros afastados dos centros das capitais, chegando posteriormente aos tradicionais cinemas dos centros das grandes cidades. Em paralelo a esse processo, os cinemas encontraram nos shoppings um espaço para sua atuação, a priori com estruturas acanhadas, por vezes inapropriadas, com duas ou três salas, passando depois a adotar complexos no modelo multiplex a partir do fim dos anos 1990, com a forte presença dos operadores internacionais.

A Orient Cinemas participou dessas mudanças, ingressando no mercado exibidor em um período de intensa crise no setor, administrando antigos cinemas de rua na capital e no interior, mas também atuando, ainda nos anos 1980, na operação de salas em shoppings que surgiam na capital baiana. A empresa ainda inaugura no estado a implementação dos primeiros complexos multiplexes, em parceria com a estrangeira UCI, posteriormente levando esse modelo para cidades médias do interior do Nordeste, e por fim propõe a internacionalização de suas operações, algo raro para empresas brasileiras do ramo, atuando inicialmente na Angola e depois em Portugal. A Orient, pois, aparece como um ótimo exemplo para entender as mudanças do mercado exibidor, atuando fora da região Sudeste, na constante busca por novas estratégias para atuação nesse mercado tão instável.

## Referências

ALLEN, Robert C. "From exhibition to reception: reflections on the audience in film history", *Screen*, 31(4), 1990, pp. 347-356.

ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

D'AMORIM JUNIOR, Nid Dutra. *O cinema em Salvador: estudo organizacional sobre dis-*

207 - Informação que consta na nota "Cinema de Angola reabre sob nova direção" do *Portal Exibidor* informando que a Orient Cineplace encerrou suas operações em setembro de 2016. Disponível em: < <https://www.exibidor.com.br/noticias/mercado/6328-cinema-de-angola-reabre-sob-nova-direcao> >.

tribuição e exibição de cinema em Salvador, Bahia, no período de 1950-1959. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

FREIRE, Rafael de Luna; ZAPATA, Natasha Hernandez Almeida. "Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro". Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 44, n. 48, p. 176-201, 19 dez. 2017.

GATTI, André Piero. *Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)*. Tese. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2005.

LEAL, Geraldo da Costa; LEAL FILHO, Luis. *Um cinema chamado saudade*. Salvador: Assembleia Legislativa, 2015.

LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. "Mercado exibidor brasileiro: do monopólio ao pluripólio". In: MELEIRO, Alessandra. (org.). *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras, 2010.

SANTOS, Eletice Rangel. *O Sistema Multiplex e a Crise das Salas de Cinemas Tradicionais em Salvador*. 2000. 53 f. Monografia. Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000.

SAMPAIO, João Carlos. "Perfil do Exibidor". Revista Filme B. Rio de Janeiro, novembro, 2013.

SIMIS, Anita. "Marcos na exibição de filmes no Brasil". Pol. Cult. Rev., Salvador, v. 10, n. 2, p. 59-94, jul./dez. 2017.

# Panóptico Invertido: democratizar o audiovisual pela narrativa de rede.

Inverted Panopticon: democratizing the  
audiovisual through network narrative.

Filippo Pitanga Goytacaz Cavalheiro  
(Mestrando – ECO/UFRJ)

**Resumo:** Desde a pandemia global, as lives e dispositivos ligados à internet se tornaram a principal libertação de comunicação e de acesso e criação de narrativas nas redes – democratizando origens e destinos de olhares plurais no audiovisual. Propomos analisar como pode ser aplicado didaticamente no fazer filmico, a inverter a opressão conceituada por Foucault em seu panóptico, a partir do projeto *Homemade* da *Netflix*, com diversos cineastas do mundo inteiro desafiados a filmar em suas próprias casas.

**Palavras-chave:** Panóptico invertido, narrativa das redes, *Homemade*, didática audiovisual, democratização de acesso.

**Abstract:** Since the global pandemic, lives and devices connected to the internet have become the most important access for creation of narratives on networks - democratizing origins and destinations of more diversified gazes in the audiovisual. We propose to analyze how it can be applied didactically in filmmaking, to invert the oppression conceptualized by Foucault in his panopticon, with the *Netflix's Homemade* Project as an example, with international filmmakers challenged to film in their own homes.

**Keywords:** Inverted panopticon, network narrative, *Homemade*, audiovisual didactics, democratization of access

2020 mudou a todos nós. É até contraditório de se pensar que na era da informática e das redes sociais, quando nunca antes pudemos estar mais conectados, pra além de (quase) quaisquer fronteiras, tenhamos sido quarentenados fisicamente dentro de nossas próprias casas por uma pandemia global. Isso porque o comportamento social diante da virtualização massiva já vinha ficando cada vez mais sedentário e ocioso desde antes da covid-19, e talvez não déssemos o devido valor até pensarmos que realmente poderíamos perder a nossa liberdade material.

Diante de um quadro de quarentena e distanciamento social na pandemia global, as *lives* e as câmeras dos dispositivos eletrônicos ligados à internet se tornaram a principal válvula de escape na tentativa de contato com o outro e de se comunicar além de quatro paredes. Para alguns, pode não ter passado de uma virtualização delirante. Para outros, seriam novos meios de acesso e criação de narrativas nas redes, democratizando origens e destinos de olhares plurais que se inseriram no audiovisual.

Será que, com isso, seríamos desafiados a inverter o conceito clássico de panóptico, como teorizado por Foucault, voluntariamente, para volvermos todos os olhos para nós mesmos, como única chance de comunicação e emancipação de nossas identidades nas redes? Poderiam todas as câmeras que nos vigiam serem vertidas como reapropriação e democratização de acesso aos meios de criação de novas narrativas e trocas com nossos pares a partir do autoconhecimento dos meios utilizados ao invés de um intrincado sistema de vigilância recíproca inescapável? Haveria espaço para a autonomia da vontade e para a subversão das regras do mesmo jogo que vigiam e punem o indivíduo nas redes se não estiverem dentro de um padrão imposto?

Propõe-se analisar a possibilidade na educação a partir do olhar quarentenado, exemplificando tal proposta com o projeto internacional *Homemade* na *Netflix*. Composto de forma coletiva e organizado pelo chileno Pablo Larraín, a produção desafiou cineastas do mundo inteiro a repensar as estéticas e formas do fazer fílmico – desafiados em suas próprias casas com ferramentas e recursos limitados e básicos de audiovisual, bem mais acessíveis do que suas produções de grandes estúdios. Eles deram um exemplo de como limitações geográficas e orçamentárias, a despeito do distanciamento social, podem ser trabalhadas com os mesmos dispositivos eletrônicos à disposição de muitos.

E, com criatividade, talvez seja possível acessar a produção audiovisual atual e construir valores estéticos que dialoguem com o tempo presente, não importa sua origem ou localização. Desde nomes do porte de Naomi Kawase (Japão), Paolo Sorrentino (Itália), Run-gano Nyoni (Zâmbia/Inglaterra), Ana Lily Amirpour (Irã/EUA), Ladj Ly (Mali/França), Gurinder Chada (Índia) e Antônio Campos (Brasil/EUA), dentre outros, todos puderam demonstrar como as ferramentas podem ser democratizadas e se tornar acessíveis.

Esta proposta se baseia também na experiência vivenciada nestes dois últimos anos, pelo próprio proponente desta e pelo professor e roteirista Fidelys Fraga, ministrando cursos juntos sobre *narrativas das redes* na Escola Sesc Uzina na periferia do Rio de Janeiro, como parte do projeto Sesc de Mostra de Artes das Favelas, e como estas mudanças de paradigmas podem ajudar a visibilizar muitos trabalhos que dialogam com essas evoluções correntes no mundo, de modo inverter o fluxo de informações egressas desses espaços. Se antes era destinado apenas um viés de cobertura jornalística sobre a violência periférica, há de se trazer à luz igualmente uma enorme quantidade de produção cultural emergente advinda dos mesmos lugares.

Mas quais as conseqüências psicológicas a que esse dilema acarretará? Vamos tentar corresponder a estas questões através do acervo de imagens e som que, de forma a antever o futuro, já lidava com a estética do confinamento antes mesmo da pandemia, num dos maiores construtores de imaginário social que existe: o audiovisual.

## Panóptico invertido e democratização de acesso

Há de se começar fazendo a diferença primeiramente entre confinamento e prisão, pois, apesar de muita gente dizer se sentir aprisionada dentro de casa, deve-se tomar ciência de que é algo bastante diferente ser confinado por vontade própria ou como penitência. As intenções são completamente diferentes, pois mesmo que a pandemia seja extremamente perigosa e já tenha ultrapassado recordes de perdas ao redor do mundo, as pessoas ainda têm o direito de ir e vir.

O confinamento é voluntário e solidário, almejando diminuir os riscos de contaminação em massa. Restringe o número de pessoas nas ruas e, portanto, nos prontos-socorros lotados. Porém, como isso acarreta repercussões para a cabeça das pessoas? Até porque, se antes da pandemia debatíamos uma sociedade de controle, que vigiava para punir, como num panóptico cercado de câmeras de vigilância nas palavras do pensador Michel Foucault, hoje somos nós mesmos quem nos expomos deliberadamente na internet, para sonhar acordado ou evadir das restrições de liberdade material.

“com o panoptismo, temos a disciplina-mecanismo: um dispositivo funcional que deve melhorar o exercício do poder tornando-o mais rápido, mais leve, mais eficaz, um projeto de coerções sutis para uma sociedade futura.” (FOUCAULT, 1999, 173)

Curiosamente, é válido começar esta reflexão sobre o confinamento voluntário com um pequeno paradoxo: Quanto mais as pessoas se sentem tolhidas de suas liberdades no mundo exterior, mais o mecanismo de fuga se volta para o mundo interior. Quanto menos possibilidades externas de realização, mais escape para o delírio.

A questão é justamente a infinitude desta internalização, pois, uma vez que se abram as portas da imensidão do subconsciente, mais inversamente proporcional é a prisão da pessoa confinada. E, enquanto a própria casa vira um espelhamento da rotina de cada um, a arte e cultura assimilam essa estética, de modo a retribuir com novas obras que dialoguem com este momento.

## Homemade e as narrativas das redes

Assim, surgiram os primeiros filmes quarentenados, ou mesmo em formato de *lives* e afins: há de exemplo o pioneirismo do projeto internacional *Homemade (Feito em Casa)* da *Netflix*.

Numa coprodução internacional concebida pelo renomado cineasta chileno Pablo Larraín em parceria com Lorenzo Mieli e Juande Dios Larraín, *Feito em Casa* é um projeto coletivo composto por 17 episódios independentes, cada um dirigido por personalidades do cinema em lugares do mundo bastante variados. Temos desde o cineasta chinês Johnny Ma (de *Old Stone* de 2016), quarentenado com sua família no México, à cineasta indiana Gurinder Chadha (de *Driblando o Destino* de 2002) com seus filhos em Londres, ambos cultivando

credos e rituais espirituais através da rotina, comida e dos seus pares como resistência das respectivas ancestralidades em hibridismo com territórios estranhos e à margem de suas raízes.

Alguns dos destaques, porém, decerto ficam com o quão original se tornou a abordagem sobre o tema em comum: todos deveriam filmar remotamente e respeitando as regras de isolamento social. Obras como a do oscarizado diretor italiano Paolo Sorrentino (de *Grande Beleza* de 2013) surpreende pela forma lúdica com que o cineasta brincou com dois arquétipos universais, a Rainha da Inglaterra e o Papa Francisco, cujo encontro inusitado foi possibilitado com dois bonecos, dublados em *off*. De forma igualmente surpreendente, o próprio organizador do projeto, Pablo Larraín (de *Neruda* e *Jackie*, ambos de 2016), brinca com o formato de tela dividida numa videoconferência para juntar ex-amantes (Jaime Vaïdell e Mercedes Morán) num mordaz acerto de contas com a memória.

Não deixou de haver algumas decepções, como faltar mais interseccionalidade, tendo questões de raça e classe nomeadas apenas no primeiro curta-metragem, do francês descendente de Mali, Ladj Li (de *Os Miseráveis* de 2019), utilizando de *drone* para passear através dos condomínios de comunidades de imigrantes em Paris; e no de Rungano Nyoni (diretora da Zâmbia do cult *Eu não sou uma bruxa* de 2017), que usou da recente estética de *desktop movies*, a partir da tela do *whatsapp*, como única comunicação num divórcio dividindo a mesma casa quarentenada.

Porém, definitivamente foram as mulheres em geral que mais se destacaram, especialmente abraçando a experimentação e o cinema de gênero. Seja com a metafísica associativa do presente de sua família e seu passado em imagens de arquivo numa primorosa plasticidade confessional de Rachel Morrison (primeira mulher indicada ao prêmio de direção de fotografia em 90 anos do Oscar por *Mudbound* de Dee Rees em 2018); seja com uma poética ficção-científica pandêmica, no que talvez seja o melhor episódio, nas mãos da atriz Maggie Gyllenhaal, estreando como cineasta a dirigir seu marido Peter Sarsgaard.

Além delas, merece destaque a também atriz Kristen Stewart (premiada por *Acima das Nuvens* de Olivier Assayas em 2014) que protagonizou e dirigiu seu próprio episódio, num ensaio com economia de planos enquadrando seu rosto para transitar entre a vigília e o torpor da insônia na quarentena. Igualmente, a libanesa Nadine Labaki (de *Cafarnaum* de 2018) e seu marido Khaled Mouzanar deram total liberdade à sua filha menor inserida no mundo da *memética* e dos filtros digitais no estilo *Tik Tok*... Já a iraniana Ana Lily Amirpour (de *Garota Sombria Caminha Pela Noite* de 2014) anda de bike seguida de um *drone* com uma lente grande angular, numa intertextualidade entre os dizeres grafitados nas ruas desertas de LA e a narração em *off* da artista Cate Blanchett... Ou mesmo a japonesa Naomi Kawase (da obra-prima *Tarachime* de 2006) surpreende em tom semidocumental com uma câmera na mão, libertando-se do tripé de suas narrativas ficcionais, de modo a se comunicar com uma essência cósmica das coisas que encontramos em comum ao nos aproximarmos das partículas da rotina.



Todos estes filmes falam de uma solidão interior que coincide com um sentimento de readequação aos espaços em nosso entorno, em muitas afinidades estéticas com anseios universais – tanto que são algumas das mesmas questões que já trazíamos no Brasil pela popularização das redes sociais. Como exprimiria o filósofo Bruno Latour em sua teoria do ator-rede, as relações sociais vivem se reconfigurando o tempo inteiro, e todos os agentes envolvidos são dispositivos desta transformação constante, pois os próprios atores podem falar melhor sobre suas próprias relações do que o analista que o analisa.

## Didática audiovisual

Portanto, com essa experiência em ocupar vários espaços descentralizados no território audiovisual, jovens de hoje navegam nas redes online para encontrar novos rumos de aproximação digital, afora da imagem construída deles por terceiros – muitas vezes negativa.

Foi assim que o proponente deste presente texto, em conjunto com o também professor e roteirista Fidelys Fraga, começaram a ministrar cursos sobre *Introdução à Narrativa das redes – criação de conteúdo online com ferramentas de cinema* na Escola Sesc Uzina na periferia do Rio de Janeiro, como parte do projeto Sesc de Mostra de Artes das Favelas.

Com a proposta de unir todo mundo que ama cinema de variadas idades, e a vontade popular de se comunicar, e ser criador de conteúdo nas redes, tornou-se possível oferecer algo que aproveitasse o que estas duas coisas possuíam em comum. Passamos a abordar o estudo e prática da linguagem audiovisual com aplicação para conteúdo nas redes sociais, analisando desde exemplos como videoclipes e filmes curtos, que ganharam novos formatos da internet nas diversas formas com que plataformas e aplicativos online como *Youtube*, *Instagram*, *Tik Tok* e etc podem também se exprimir com auxílio da linguagem cinematográfica.

Com por volta de vinte vagas no máximo por turma, para não perder a personalização, foram trabalhados eixos como: bases da narrativa e gêneros narrativos, noções básicas de montagem, construção de personagem, interdisciplinariedade e metalinguagem do audiovisual nas redes sociais, além de exemplificações com as ferramentas próprias de cada um dos meios populares da internet em construir e expressar narrativas contemporâneas de fácil identificação.

Vários estudos de caso foram propostos a partir dos exemplos do próprio Projeto *Homemade*, como trabalhos inspirados no exercício *minuto Lumière*, como conceituado pelo cineasta francês Alain Bergala em seu livro *A hipótese cinema*, a adaptações de caso a caso com estéticas típicas das redes: a estética da *selfie*, telas divididas em videoconferência, narrativas curtas verticais dos *stories* e *reels*, *desktop movies*, filtros de *Tik Tok* e etc... Além de otimizar o que estes jovens possuíam ao seu redor: a janela de seus quartos, a janela do computador, celular e videogame para outras redes e imaginários, bem como objetos comuns do dia a dia, e iluminação natural com truques simples para incrementar.

Depois da fase inicial, aplicamos técnicas-chave de roteiro como bases da narrativa: enredo, estrutura e tema, além de aplicar noções básicas de gêneros narrativos: épico, lírico e dramático – e sua utilização no audiovisual. Além disso, aplicamos noções de *transmídia*, como desde a montagem *videoclíptica* intertextual com fontes variadas pela linguagem das redes.

Avançando na teoria do roteiro, aplicamos desdobramentos a partir do gênero dramático e *storytelling*: conflito, causalidade, progressão, verossimilhança, ação dramática. E, para completar, narrativas *crossmídias*, escavando desde a pesquisa de tema, referências e recorte de apresentação a partir das plataformas selecionadas e diálogos entre as estéticas emprestadas das mais variadas redes sociais e aplicativos online.

## Conclusão

Unindo por volta de 20 jovens por turma, de várias regiões das periferias do Rio de Janeiro, além de outros estados pela admissão de inscrições online, eles descortinaram diferenças de classe, gênero e raça na manutenção do confinamento ante a pandemia mundial – com a mesma regra de não se ter interação social.

Apesar de os trabalhos possuírem motivações diferentes e poderem ser encarados como entidades independentes uns dos outros, ao mesmo tempo, eles todos são parte de um grande filme-processo, que se agregam e se diferenciam ao mesmo tempo, modificando-se ao transbordarem uns nos outros.

Cada nova turma que dá continuidade aos trabalhos expande a visão sobre as anteriores, podendo, inclusive, mudar o passado para se adaptar a novos rumos no futuro. Algo que passa a ser demonstrado principalmente nas trocas entre estudantes e territórios na participação uns com os outros, onde os próprios agentes se tornam personagens necessários para dar opacidade aos mecanismos de cinema, nas palavras do autor Ismail Xavier, e dialogar com o que foi feito até então, e superar a saturação do exaurimento dos confinados.

Um laboratório que funcionou como um exercício-performance a tentar superar o dilema da sincronização das várias vertentes de uma associação poderosa da arte com o aqui e agora, o que está alimentando o nosso senso crítico ante o desastroso momento político de um país que não soube lidar com a pandemia global, mas cuja cultura está na vanguarda da cura espiritual que este mundo tanto precisa.

## Referências

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*: Nascimento da Prisão. RAMALHETE, Raquel (trad.). 20 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o Social*: uma introdução à Teoria do Ator-Rede. Trad. Gilson

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

# O Lugar da Cenografia no Espaço Cênico Televisivo<sup>208</sup>

The Place of Scenography in the Televisive Scenic Space

Flavia Yared Rocha<sup>209</sup>  
(Mestre – PUC-RJ)

**Resumo:** O presente artigo trata do lugar da Cenografia na construção do espaço cênico visual de uma série de dramaturgia na televisão aberta. Como caminho para este estudo, pretendo analisar e descrever a partir da série *A Fórmula*, exibida em 2017 na Tv Globo, o papel dos profissionais que compõem a equipe artística na ausência da abordagem unificadora da espacialidade e visualidade da obra que é comumente criada pelo Diretor de Arte.

**Palavras-chave:** Direção de Arte, Cenografia, Criação coletiva, Processo de Criação, Série.

**Abstract:** This article deals with the role of Scenography in the construction of the visual scenic space of a drama series on open television. As a path for this study, I intend to analyze and describe, from the series *A Formula*, shown in 2017 on TV Globo, the role of the professionals who make up the artistic team in the absence of the unifying approach to the spatiality and visuality of the work that is commonly created by the Director of art.

**Keywords:** Art Direction, Scenography, Collective Creation, Creation Process, Series.

Refletir sobre a visualidade nas séries produzidas pela Tv Globo passa impreterivelmente por pensar a produção televisiva sob a perspectiva do trabalho coletivo do qual a Cenografia faz parte.

Cada produção se organiza da forma que lhe convém, criando modos de produção com desenhos de equipe com cargos e funções, denominações e articulações que lhe são próprias. Essas configurações diferentes provocam debates e contradições a respeito de créditos e remunerações.

Este artigo se propõe a entender como se dá a concepção do espaço cênico visual na televisão aberta quando esta opta pela ausência da abordagem unificadora da espacialidade e visualidade da obra que, no Brasil, é comumente criada pelo Diretor de Arte.

A escolha da série *A Fórmula*, vem do fato desta ter na visualidade sua grande aposta. A encomenda artística era realizar um programa de humor leve, colorido e romântico. O espaço cênico visual deveria estar composto em paletas de cores, proporções e enquadramentos. As áreas artísticas - Cenografia, Produção de Arte, Figurino e Caracterização - precisavam dialogar muito bem entre si para estarem alinhadas nas entregas.

208 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: ST Estética e teoria da direção de arte audiovisual – Sessão 2\_direcao de arte e Cenografia.

209 - Doutoranda em Artes da Cena, ECO-UFRJ; Mestre em Filosofia, Puc-RJ; DPEA em Architecture et Scenographie, EACFD, France; Arquiteta e Urbanista, UFPR. Atua como Cenógrafa e Diretora de Arte.

A *Fórmula*, foi produzida pela Tv Globo em 2017 e exibida no mesmo ano com 8 episódios. O roteiro contava a história de Angélica (Drica Moraes), uma cientista inteligente que investe seus estudos em um experimento que promete prolongar a vida humana. Ela decide ser sua própria cobaia e ao usar a fórmula, é surpreendida por um efeito colateral: volta a ter a aparência que tinha aos 20 anos por algumas horas. Ela descobre que Ricardo (Fábio Assunção), um empresário egocêntrico e “botocudo”, é o novo dono do laboratório em que trabalha. Angélica resolve usar a fórmula para recuperar a patente do seu estudo usando sua versão mais jovem, Afrodite (Luísa Arraes). Mas as coisas não saem como esperava.

## O espaço cênico visual

O papel da Cenografia na concepção e realização do espaço cênico televisivo desta série, - em simetria com a Direção e Arte-, foi colocá-lo a serviço da experiência estética que permeia a imersão do telespectador em um lugar-visual significativa essencial para a constituição da obra de audiovisual. Porém se compararmos o papel da Cenografia com o da Direção de Arte, percebemos que a Cenografia não considerou em suas atribuições partes importantes da constituição do universo visual ficando estas sob responsabilidade de outros departamentos.

O trabalho nesta série iniciou-se a partir do recebimento do roteiro. A primeira etapa do processo foi a leitura individual que instaura visualidades particulares em cada pessoa da equipe. Essas imagens são criadas tendo em vista a experiência de vida, a vivência de mundo e a memória individual de cada pessoa.

A segunda etapa foi a leitura coletiva do roteiro com todos os chefes das equipes envolvidas com a Direção que passou seus anseios e suas questões. Todas as pessoas da equipe puderam expressar suas impressões, tirar dúvidas e já apresentar algumas ideias. A partir dessa reunião inicial, cada equipe iniciou seus trabalhos de pesquisa e conceituação.

A terceira etapa foram reuniões entre a Direção e os diversos departamentos para a apresentação de pranchas de referência. Neste caso, uma obra pequena de poucos episódios, cada cena foi discutida com as áreas artísticas e a produção, cada prancha de referência dos departamentos artísticos foram debatidas coletivamente. A Direção, responsável por costurar todas as contribuições e construir a coerência da obra, articulou e aprovou os diversos conceitos apresentados para que cada departamento iniciasse a produção efetivamente antes da gravação.

Alguns filmes foram referência:

1) HER, Direção de Spike Jonze e Direção de Arte de K.K. Barrett



FIGURA 1. Prancha de apresentação do conceito do cenário. As imagens dos filmes feitas com capturas dos frames.  
Fonte: Acervo pessoal da cenógrafa da série e autora do artigo.

2) LALALAND, Direção de Damien Chazelle e Direção de arte de David Wasco e Sandy Reynolds-Wasco.



FIGURA 2. Prancha de apresentação do conceito do cenário. As imagens dos filmes feitas com capturas dos frames.  
Fonte: Acervo pessoal da cenógrafa da série e autora do artigo.



FIGURA 3. Prancha de apresentação do conceito do cenário. As imagens dos filmes feitas com capturas dos frames.  
Fonte: Acervo pessoal da cenógrafa da série e autora do artigo.

A Direção solicitou que os cenários permitissem planos sequencias e movimentações dinâmicas das personagens para proporcionar um clima ágil nas cenas e liberdade para a atuação dos atores. O ponto alto da série estava nas interações entre Drica Moraes e Luísa Arraes. A câmera precisava persegui-las e conduzi-las nas coreografias milimetricamente ensaiadas. Os cenários determinavam e colaboravam para essa movimentação cênica.

A encomenda era criar quadros pontuados por cores vibrantes. A arquitetura deveria afirmar o perfil das personagens, de um lado intimista, caseira, romântica com história de vida representando a personagem da Angélica. E de outro lado e em oposição tecnológica, abstrata, fria, marcante e com espaços contemporâneos representando a personagem do Ricardo. Esta maneira de caracterizar os cenários passa inegavelmente pela estereotipia que possibilita identificação e reconhecimento pelo público do que cada personagem representa.

A Direção solicitou que as estampas remetesse a elementos orgânicos e celulares. A Cenografia apresentou uma pesquisa desses elementos em obras de arte e edifícios arquitetônicos encontrando referência nos trabalhos de Burle Marx, Athos Bulcão e Marianne Peretti



FIGURA 4. Prancha de apresentação do conceito do cenário.  
 Fonte: Acervo pessoal da cenógrafa da série e autora do artigo.

A série tinha poucos cenários e muitas cenas por cenário, o que viabilizou a boa distribuição de recursos: tempo, verba e equipe.

Podemos citar como principais cenários desta série:

1) Bar Abobrinha.

A quantidade de cenas viabilizou a construção do bar numa cidade cenográfica existente e facilitou a adequação do mesmo em duas épocas distintas (1980 e 2015). A Cenografia pesquisou bares tradicionais e a utilização de diversos elementos foi adotado como partido.



FIGURA 5. Prancha de apresentação do conceito do cenário.  
Fonte: Acervo pessoal da cenógrafa da série e autora do artigo.

A Cenografia apresentou para a Direção uma maquete eletrônica ilustrada para que o espaço e a aplicação dos elementos escolhidos pudessem ser compreendidos. Essa perspectiva serviu de guia para o trabalho de todas as equipes artísticas.

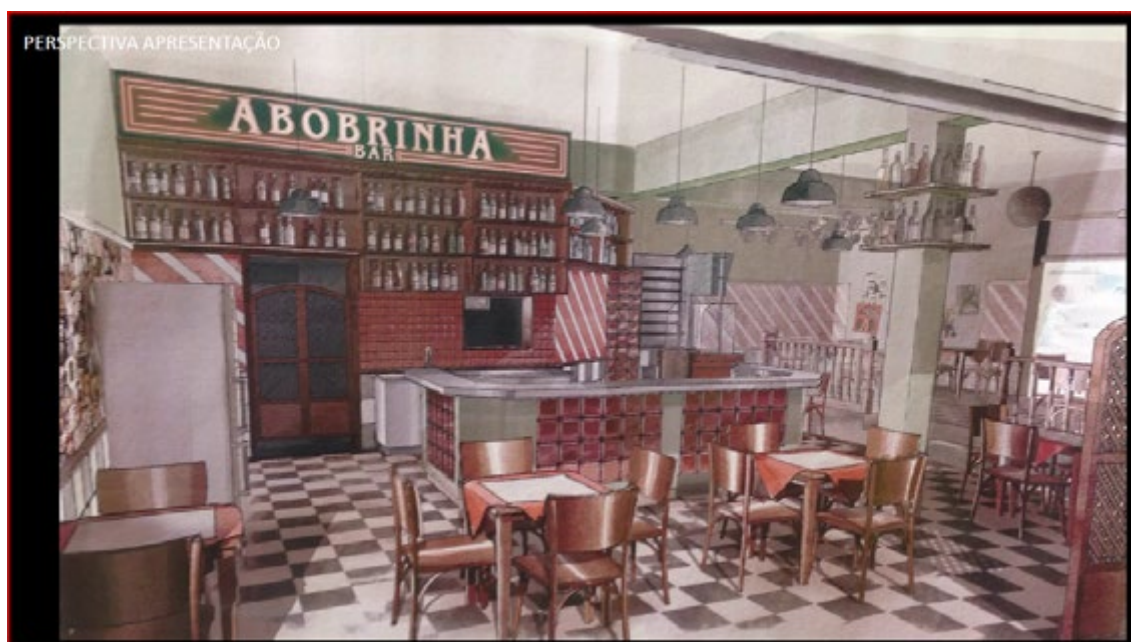


FIGURA 6. Prancha de apresentação da ilustração 3D do cenário.  
Fonte: Acervo pessoal da cenógrafa da série e autora do artigo.

O resultado segue abaixo com os frames das cenas do bar.





FIGURA 7. Colagens das imagens da série.  
Fonte: Reprodução Globoplay, captura de tela realizada pela autora do artigo

## 2) O Laboratório.

Este cenário se dividiu em 2 ambientes feitos no estúdio: a Sala do Ricardo e o Laboratório da Angélica propriamente dito. Os demais ambientes como corredores, hall de entrada e cantina foram resolvidos na locação. Neste caso a locação determinou os cenários do estúdio, e a escolha foi baseada nas solicitações feitas pela Direção e mostradas na prancha de referências feita pela Cenografia: um edifício com arquitetura contemporânea, com formas celulares e orgânicas.



FIGURA 8. Prancha de apresentação do conceito do cenário.  
Fonte: Acervo pessoal da cenógrafa da série e autora do artigo.

A partir da definição da locação e da aprovação da prancha de referências, a Cenografia equacionou no espaço as demandas artísticas, técnicas e orçamentárias. Questões importantes foram levantadas em conjunto com a Direção e a Fotografia: quantas câmeras, tipo de lente, cenário aberto ou fechado, cenário com teto, croma ou painel fotográfico, que cor de croma, qual o afastamento necessário.

Para adequar o orçamento, foi decidido que os cenários da Sala do Ricardo e do Laboratório da Angélica seriam mutação um do outro e que gravariam em sequência e não em paralelo. Portanto eles foram pensados para que as peças cenográficas pudessem ser usadas em ambos os cenários, eles foram concebidos para serem divididos em inúmeras peças menores para serem montados e remontados diferentemente.

Abaixo seguem os frames do cenário mesclando cenas feitas na locação e no estúdio.



FIGURA 09. Colagens das imagens da série.

Fonte: Reprodução Globoplay, captura de tela realizada pela autora do artigo

### 3) Casa da Angélica.

Este cenário de estúdio também atravessava as duas épocas da história (1980 e 2015). Não existia nenhuma menção a respeito desse cenário no roteiro, então coube à Cenografia junto com a Direção inventar uma história para dar significado ao lugar. Optou-se por imaginar que este apartamento era de classe média num bairro periférico e da família da Angélica. No início da série ele era ocupado por Angélica e pela mãe, com poucos móveis e um atelier de costura onde a mãe trabalhava. No decorrer dos anos, Angélica reformou este apartamento e passou a dividir a morada com Divino, seu amigo fiel e engraçado. Unindo esta história ao estereótipo da cientista inteligente e perseguindo a estética almodovariana, como traduzir esses elementos em materialidades? Ou melhor, como não traduzir se não através da materialidade? Existem ideias que só podem ser narradas através do corpo dos lugares e seus objetos, portanto a visualidade cênica é uma das linguagens narrativas do audiovisual.



FIGURA 10. Prancha de apresentação do conceito do cenário.  
Fonte: Acervo pessoal da cenógrafa da série e autora do artigo.

As referências aprovadas com a Direção são perseguidas e equacionadas com outros elementos que são levantados em diversas reuniões com todos os departamentos. Segue abaixo uma das 30 pranchas tamanho A1 do projeto de construção deste cenário. Além da planta baixa e vistas, tudo o que precisa ser construído - teto, janela, rodapé, armário da cozinha, cortinas - precisa ser detalhado.



FIGURA 11. Prancha de projeto do cenário Casa de Angélica.  
Fonte: Acervo pessoal da cenógrafa da série e autora do artigo.

O cenário da casa da personagem foi um dos mais complexos a serem feitos por precisarem equacionar a personalidade, a história da personagem. A casa fala. O cenário fala. Abaixo seguem as fotos feitas pela equipe da cenografia para poder remontar o cenário em continuidade.



FIGURA 12. Colagens das fotos de continuidades do cenário Casa de Angélica.  
Fonte: Acervo pessoal da cenógrafa da série e autora do artigo.

#### 4) Casa de Ricardo.

Ricardo deveria aparecer no princípio como um homem fútil, egocêntrico que só se preocupa com a beleza, a juventude e com ele próprio. O arco dramático do personagem nos leva a perceber que ele também é um homem apaixonado pela Angélica e que busca preencher o vazio do seu coração com efemeridades. Buscando traduzir no espaço cênico a solidão melancólica da personagem, a Cenografia apresentou estas referências abaixo.

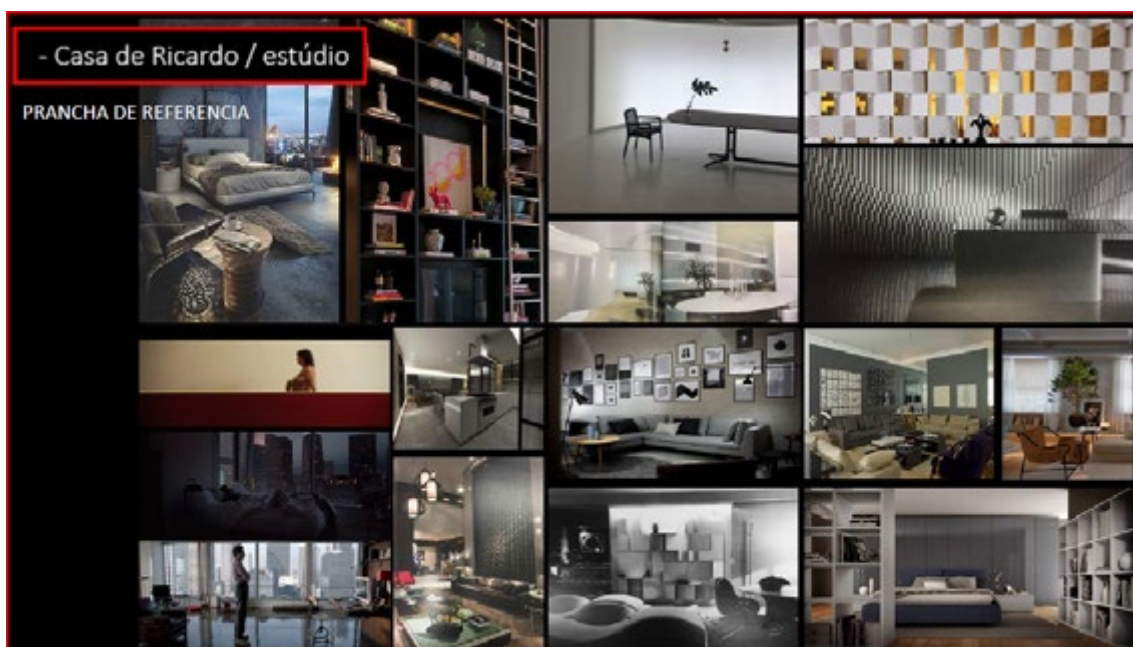


FIGURA 13. Prancha de apresentação do conceito do cenário.  
Fonte: Acervo pessoal da cenógrafa da série e autora do artigo.

Este cenário foi um reaproveitamento de cenário da novela A Lei do Amor modificado e redecorado para abrigar esta série. Numa equação entre o que o espaço existente proporcionava e o que se buscava atingir, chegou-se ao resultado abaixo.

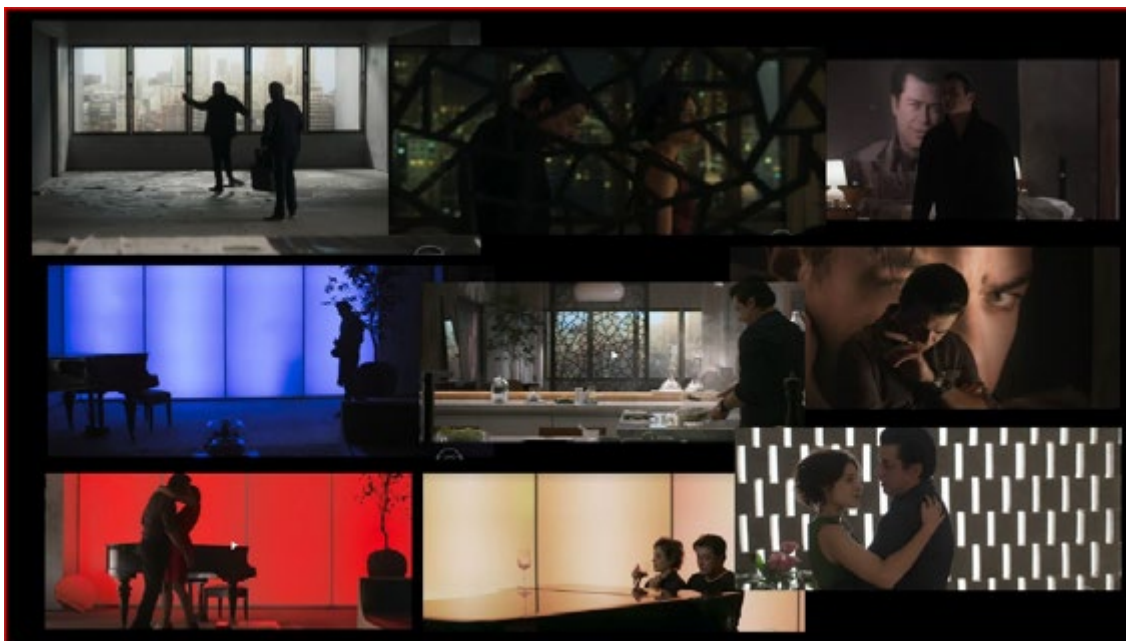


FIGURA 14. Colagens das imagens da série.  
 Fonte: Reprodução Globoplay, captura de tela realizada pela autora do artigo

No caso desta série *A Fórmula*, podemos concluir que a Cenografia tomou para si a tarefa de construir a visualidade da obra comumente feita pela Direção de Arte. Coube a ela em conjunto com a Direção, definir o espaço, as paletas de cores e o conceito do trabalho que seria seguido pelas demais equipes artísticas.

A Cenografia foi responsável pela concepção da caixa cênica, desde o projeto e construção da cidade cenográfica, do cenário de estúdio, ou das interferências numa externa, se estendendo para a escolha e colocação de móveis, cortinas, objetos de decoração, luminárias, forração de sofá, almofadas, etc.

A Produção de Arte foi responsável pelos “props” – ou objetos de cena, marcações de cena - pelos veículos de cena, pelos animais de cena, comidas de cena, fotos de personagens, concepção de logomarcas e pela vivência fina.

Como um espaço de criação coletiva, muitas vezes o “achado” específico do Figurino ou de um objeto de cena encontrado pela Produção e Arte determinou a cor do cenário. No exemplo abaixo do cenário da Confeitaria, a Produção de Arte encontrou as toalhas amarelas que definiram a paleta de cor da cena. A Cenografia encontrou um tecido de cortina que o Figurino usou para confeccionar o vestido da mãe da Angélica, e o cenário de uma confeitaria desativada foi reformulado para seguir a paleta. As paredes foram pintadas de amarelo, os vidros foram trocados para terem a cor amarela, as cortinas e a forração dos móveis escolhidos pela Cenografia compunham com as cores da toalha. A comida de cena e as louças escolhidas pela Produção de Arte, assim como o xale, vestido, bolsas e sapatos escolhidos pelo Figurino, também seguiram a paleta de cores. O trabalho coletivo de todos os departamentos artísticos, aparecem nesses frames das cenas da confeitaria.



FIGURA 15. Colagens das imagens da série.  
Fonte: Reprodução Globoplay, captura de tela realizada pela autora do artigo

## Considerações finais

O conceito de rede torna-se imprescindível para analisar obras de audiovisual que concentram em si as características do trabalho coletivo, simultaneidade de ações, e intenso estabelecimento de sentido a partir de atividades multidisciplinares que dialogam entre si. O trabalho coletivo resulta numa obra com múltiplos autores, fundada na relação dialógica que acontece na interação de desejos e subjetividades em um projeto comum. Os processos aparentemente individuais se dão impreterivelmente nas relações com os outros.

Neste sentido, podemos afirmar que a Direção de Arte neste programa foi exercida coletivamente pelas áreas artísticas: Cenografia, Produção de Arte, Figurino e Caracterização.

É importante pensar a autoria desta série feita na Tv Globo sob essa perspectiva relacional e processual em uma rede complexa de construção permanente. A autoria se estabeleceu nas interações que sustentam a grande rede de criação que vai se tecendo ao longo do processo. A obra de audiovisual se materializou convidando todos os profissionais envolvidos a serem cúmplices desse jogo imprevisível.

A interferência de tantos autores implica num processo de criação em constante transformação, sujeito a interferências do início ao fim de elementos novos e inesperados. Todas as contribuições dos diferentes profissionais que compõe a equipe são relevantes e são capazes de mudar o resultado do trabalho. No bordão da televisão: “só acaba quando termina”. É só termina quando vai “ao ar”.

## Referências

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *As series televisivas*. Lisboa: Edições Texo & Grafia, 2011.

JACOB, Elizabeth M. *Espaço e Visualidade: a construção plástica do Brasil na obra cine-*

*matográfica de Luis Carlos Ripper*, Tese de Doutorado, UFRJ, 2009.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

MOURA, Carolina Bassi de. *A direção e a direção de arte: construções poéticas da imagem em Luiz Fernando Carvalho*. Tese de Doutorado, USP 2015.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação. Construção da obra de arte*. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006.

# La sed y la imagen, sequía en el cine latinoamericano de la modernidad

Francisco Javier Ramírez Miranda

**Resumen:** Los años de la segunda posguerra atestiguaron una serie de preocupaciones que desde diversas disciplinas del arte se preguntaron por las causas del hambre en nuestra región. Desde la plástica autores como Candido Portinari o José Clemente Orozco, escritores como Juan Rulfo o Graciliano Ramos se preguntaron por el efecto de la sequía. El cine se hizo eco pronto de estas problemáticas y en productos tan disímiles como “El despojo” (Antonio Reynoso, 1959), “La tierra quema” (Raymundo Gleyzer, 1964) o “Vidas secas” (Nelson Pereira Dosantos, 1960), se hace el ejercicio de construir el problema. La condición de la naturaleza se convierte en una causa eficiente de la realidad social y, al mismo tiempo, del problema interior de los personajes en aquellas fábulas.

Por ejemplo en 1953 se filmó en México la cinta “Raíces” (Benito Alazraki), cuya premisa gira en torno a la condición social que la sequía provoca. Muchos ejemplos de la imposibilidad de las comunidades campesinas o urbanas se desarrollarán en los próximos años en el cine latinoamericano. Como los niños corriendo al lado del tren en “Tire Die” o la familia de “Vidas secas” caminando infructuosamente en busca de una vida mejor. Si Raíces es fundacional de esa tradición se debe a la posibilidad de distanciarse de la tradición del indigenismo de Fernández y Figueroa, a partir de su reconocimiento y puesta en crisis. Entre la retórica del neorrealismo, los modos del documental, la tradición nacional y el modernismo fílmico, Raíces propone su discurso entre la tradición y la novedad.

**Palabras clave:** La sed y la imagen, sequía en el cine latinoamericano de la modernidad.

**Abstract:** The time of the second post-war period witnessed a series of concerns that were addressed from different disciplines of art, some of these wondered about the causes of hunger in our region. Authors of the art field such as Candido Portinari or José Clemente Orozco and writers such as Juan Rulfo or Graciliano Ramos wondered about the effect of drought. Cinema soon reproduced these problems and reflect in products as unique as “El despojo” (Antonio Reynoso, 1959), “La tierra quema” (Raymundo Gleyzer, 1964), or “Vidas secas” (Nelson Pereira Dosantos, 1960), in these films there is the attempt of representing the problem. The condition of nature becomes an adept cause of social reality and at the same time of the inner problem of the characters in those narrations.

For example, in 1953 the film “Raíces” (Benito Alazraki) was filmed in Mexico, whose premise revolves around the social condition that drought causes. Many examples of the impossibility of peasant or urban communities were developed in the coming years in Latin American cinema. As an example the children running next to the train in “Tire Die” or the family of “Dry Lives” walking vainly in search of a better life. If Raíces is the foundation of that tradition, it is due to the possibility of taking distance from the tradition of indigenism of Fernández and Figueroa, from its recognition and problematization. Between the rhetoric of neorealism, the ways in which the documentary is made, national tradition, and film modernism, Raíces proposes its address between tradition and innovation.



**Keywords:** thirstiness and image, drought in modern latin american cinema.

Los años de la segunda posguerra atestiguaron una serie de preocupaciones que desde diversas disciplinas del arte y la cultura se preguntaron por las causas del hambre en nuestra región, que en más de una ocasión se atribuyó a las condiciones climáticas. Josué de Castro publicó en 1948 “Geopolítica del hambre”, donde denunció que el hambre era producto de políticas erradas, antes que de las condiciones del clima. Desde la plástica autores como Candido Portinari o José Clemente Orozco, y escritores como Juan Rulfo o Graciliano Ramos exploraron los efectos de la sequía en la vida de las comunidades.

El cine se hizo eco pronto de estas problemáticas y en productos tan disímiles como “El despojo” (Antonio Reynoso, 1959), “La tierra quema” (Raymundo Gleyzer, 1964) o “Vidas secas” (Nelson Pereira Dosantos, 1960), exploró también el problema. La condición de la naturaleza se convierte en una causa eficiente de la realidad social y, al mismo tiempo, del problema interior de los personajes en aquellas fabulaciones. Esta ponencia es parte de un trabajo más amplio que se detiene en algunos ejemplos de la relación entre cine y sequía, y lo hace en el periodo que va de las preocupaciones realistas de la posguerra a los prolegómenos del cine político que despunta a finales de los años sesenta. Este impulso modernizador en la cinematografía regional que ha sido algunas veces conceptualizado como el neorrealismo latinoamericano. En esta ocasión le exploro en la película de 1953 Raíces, el episodio “Las vacas” a partir del cuento de Francisco Rojas González.

La película inicia sobre dos planos consecutivos de un cielo dramático, en un estilo cercano al del cine de Emilio Fernández fotografiado por Gabriel Figueroa, pero con un ajuste importante, mientras que en las cintas dirigidas por el “Indio” el cielo servía como marco para insertar a la figura humana que acababa por imponer su presencia a través de fuertes primeros planos, figuras a contraluz de hombres a caballo o mujeres cuya silueta quedaba marcada por el rebozo, en *Las vacas* el horizonte bien abajo no es el recorte donde la figura humana se muestre, apenas en la lejanía el campesino que atraviesa este plano inicial muestra lo imponente del paisaje donde se desarrolla la tragedia.

El cielo nublado por sí mismo señala algo que expresa el diálogo: “el agua miente, las nubes nos engañan, el cielo no nos quiere”. La realidad de la sequía se hace notar en el monólogo inicial y justifica quizá el cambio de locación, mientras el cuento que da origen al corto está ambientado en Quiviquinta, una comunidad Cora en el norte del estado de Nayarit, la cinta se filmó en el Valle del Mezquital, región otomí fuertemente marcada por el clima árido que marca las ocupaciones principales de los habitantes de aquella región, el cambio es significativo en la medida que en el original literario los campos se encontraban anegados y se trata de un mal año, en tanto la adaptación se sitúa en una región permanentemente condicionada por la falta de lluvia. Las tomas iniciales ubican la acción en ese sitio, y el diálogo lo subraya. Un primer plano muy amplio muestra un paisaje nublado del que no se desprenderá la lluvia, pero del que traslucen rayos del sol que le dan ese carácter dramático a las imágenes. Sobre esta imagen fija aparece el título de la película antes de que comience la acción, en un lejano contraluz vemos avanzar a un hombre con el azadón al hombro,

La segunda toma conserva el cielo nublado pero se aproxima a una casa muy humilde con una cruz en el frente y un tendedero que da cuenta del fuerte viento, en ese sitio se situará la acción en adelante.

En esta pobre construcción se introducirá la cámara para mostrar a la madre trabajando en el tejido y a la pequeña en su cuna, así se muestra a la familia completa que protagoniza la cinta. A partir de ahí, las imágenes del inicio se dividen en dos bloques: por un lado el interior de la casa y, en general, aquellas imágenes que hacen acompañar a la madre y a la hija, se muestran como un lugar de belleza, de paz, de armonía. En planos predominantemente cerrados, íntimos, la madre interactúa con su hija.

La profundidad de campo, acentuada por una angulación de la cámara que engloba y agrupa, parece querer relacionar en los primeros momentos a la madre con su hija quien llora, es cargada y sonrío en sucesivos planos que integran a la pareja. El interior es un lugar acogedor y seguro, que se contrapone con el exterior que se presenta desde el principio como un lugar amenazante. Así, desde ese emplazamiento alto que permite ver en primer plano la cuna colgada del techo y a la pequeña en su interior, vemos también a la madre en su labor desde la profundidad. La pequeña llora y la madre se acerca solícita y sonriente, la toma en sus brazos y le canta en lengua indígena. Los cortes que acompañan esta acción acercan a la mujer y la integran con su hija en una escena de ternura y cercanía. Las miradas de ambas están en contacto y la niña se tranquiliza.

El sonido del viento nos recuerda el mundo exterior, la madre deja el contacto visual de su hija y voltea a su izquierda, el corte nos traerá ese otro mundo. Ahí el viento levanta una polvareda y abre la jaula del guajolote, que huye. Adentro, madre e hija continúan en su cotidianidad.

La niña nuevamente en la cuna y la madre vuelve a sus tareas, ahora prepara tortillas junto al comal. En el cuento la llegada del hambre se anuncia con el fin de “el perpetuo palmeteo de las mujeres; no había ya objeto, supuesto que al faltar el maíz faltaba el nixtamal, y al faltar el nixtamal no había masa, y sin esta, pues tampoco tortillas, y al no haber tortillas era que el perpetuo palmeteo de las mujeres se había acallado en los jacales de los coras.”

La escena está marcada por esos actos anodinos que Buñuel identificaba con la mejor tradición del neorrealismo, y que Deleuze va a describir algunas décadas más tarde como el objeto de la modernidad fílmica, según él “En situaciones corrientes, cotidianas, irrumpe un encuentro que produce una ‘situación óptica pura’. Es en estas situaciones donde se da un cambio en el estatuto de la imagen fílmica, “las miradas abandonan la función práctica de una ama de casa poniendo en su lugar cosas y seres, para pasar por todos los estados de una visión interior, aflicción, compasión, amor, felicidad, aceptación” (13) Para este autor el movimiento neorrealista formuló un cine “de vidente, ya no de acción”. La protagonista de *Las vacas* es una vidente también, su mirada será la que opere los movimientos de la narración y la conduzca hacia su desarrollo. Se trata de un personaje que atestigua y actúa.

El sonido del viento nos devuelve al exterior, siempre guiados por la mirada de la mujer. Ahí surge la figura del padre, en medio de la borrasca, como un ser de las sombras que irrumpe en la escena de esta forma, arando la tierra yerma inútilmente. En el afuera la imposibilidad de trabajar, la huída del guajolote, el viento que todo avasalla, lo inquietante. Si los planos del interior son cercanos, empáticos, curiosos, afuera son planos abiertos e inestables, tomas distantes que atestiguan, más que acompañar.

En estas condiciones la narración será guiada por la mujer en tres formas diferentes, primero con su voz que recuerda la necesidad de aquella tierra árida del Mezquital para dar sustento a la familia. En segundo lugar, la madre guía la narración a través de su mirada, ora curiosa, ora sorprendida, la mujer mira y narra, observa y dirige nuestra propia aprehensión del relato, la mirada que ve mientras nos hace ver es la de ella. En tercer lugar, la narración y el desarrollo de la película es guiada por las decisiones de esta joven madre.

La entrada del hombre a la casa hace entrar también el sentimiento de derrota, el hambre. La mujer ha dejado su trabajo artesanal para atender al bebé, y al bebé para hacer tortillas de cebada. Él entra sin ningún gesto para ella, que, sin embargo, lo procura. Le da una tortilla que él come con dificultad pues, “se hacen bolas en la boca”. Cuando él entra a casa, abrumado por el polvo, es distante de ella quien, por su parte, le procura. Comen esas “gordas de cebada” que “no es comida de cristianos”, pero que es el único alimento que aún queda disponible. El diálogo y la situación vienen del cuento, en ambos relatos lo que se hace patente son las condiciones de vida material de los pueblos indígenas, obligados por las condiciones climáticas a subsistir con los mínimos, la realidad es el hambre. En el cuento se alude a una autoridad gubernamental que “va a traer maíz de Jalisco”, aunque no se sabe si esto se llega a concretar.

El cortometraje despliega la dureza de la vida en aquel valle donde “nunca llueve y todos los años hay mucha hambre”. Desde el principio, y mientras la madre arrulla a su bebé, el viento anuncia la irrupción del afuera en el interior, que se materializa cuando el papá entra a la casa.

Glauber Rocha se entusiasmó con esta película y la entendió como una continuación de “La mejor tradición de Gabriel Figueroa y el Indio Fernández”, para el brasileño a fines de los años cincuenta, resultaba crucial contraponer la fuerza de las industrias locales a la influencia europea frente a la que guardaba una posición ambivalente. Sin embargo y contra la opinión de Rocha, la cinta fallaba al esquema narrativo imaginado por Mauricio Magdaleno, guionista de las mejores cintas del Indio, tanto como en la estrategia visual, en las cuales hay siempre una lucha entre los agentes de cambio internos y externos a la comunidad que actúan y tensionan el relato. Las comunidades indígenas son el lugar de una pureza original que agentes externos corrompen mientras otros, los mejores elementos del proceso revolucionario (médicos, maestros, incluso curas en algún caso), agentes de progreso, tratarán de remediar los problemas traídos de afuera (por caciques mestizos), o los causados por la

ignorancia ancestral de las comunidades. La agencia de los propios indígenas es limitada, depende de su interacción con los agentes del exterior. El Estado aparece siempre como un ente cuya acción es benéfica.

En *Las vacas* un cacique local actúa con vileza y produce la desgracia sin algún contrapeso de la propia comunidad que asume sin resistencia su lugar en la estructura social del poblado. En el cuento el personaje aparece como un oportunista nada más, pero en la adaptación se trata de un acaparador y explotador como aquellos que el propio Buñuel mostró claramente en *Los olvidados*, *El bruto* o *La ilusión viaja en tranvía* o en *Nazarín* en forma más velada por esos mismos años. Denuncia siempre presente en las películas del Indio Fernández, pero bajo una estructura de enfrentamiento con otros agentes que aquí no se completa, agentes que suelen venir del exterior de la comunidad. También en la estructura de esta película la solución vendrá de fuera, no se tratará de un agente de cambio, como *La escondida* o un perverso como en tantos otros ejemplos, sino una pareja de capitalinos que casualmente pasan por el camino.

En la secuencia final, la cámara nuevamente integra en su profundidad de campo a los personajes. Los capitalinos contratarán a la mujer como nodriza, pero la familia no la puede acompañar. La película se resuelve en el quebrantamiento del núcleo familiar sin redención por la muerte, sin ajuste final. Únicamente la mujer en el automóvil viajando hacia la ciudad mientras el padre, bebé en brazos, corre inútilmente al lado del vehículo.

Raíces, y en particular “Las vacas”, despliegan la dureza de las condiciones de vida provocadas por la sequía. La única salida posible será el desarraigo y la ruptura de la vida comunitaria, sintetizada en el pago con un billete que no podrá sustituir a la madre ausente, en favor de un modernidad cuyos beneficios sólo son para los mismos sujetos, mientras el hambre es la realidad para los indígenas cuya tierra no podrá producir. El cine dará cuenta de estas realidades.

## **Bibliografía**

DE CASTRO, Josué, Geopolítica del hambre, Buenos Aires:Editorial Raigal,1955.

FABRIS, Mariarosaria, Nelson Pereira Dos Santos, um olhar neo-realista?, Brasil:FAPESP, 1994.

FERNÁNDEZ, Miguel Anxo Las imágenes de Carlos Velo, México: UNAM, 2007.

GARCÍA BORRERO, Juan A. Intrusos en el paraíso: los cineastas extranjeros en el cine cubano de los sesenta, Granada:Consejería de Cultura, 2009.

MESTMAN, Mariano. Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974). Sel, S.(comp.) Cine y fotografía como intervención política. Buenos Aires: Prometeo: 2007.

ORTEGA, María Luisa. “El descubrimiento de América Latina por los documentalistas viajeros” en Paranaguá, Paulo Antonio. (coord.), Cine documental en América Latina, Madrid:Cátedra, 2003, pp. 93-108.

PANIZZA, Tiziana. Joris Ivens en Chile: el documental entre la poesía y la crítica. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 201

PARANAGUÁ, Paulo Antonio, Tradición y modernidad en el cine de América Latina, España: Fondo de Cultura Económica, 2003.

ROJAS GONZÁLEZ, Francisco, “Las vacas de quiviqinta” en El Diosero, México: Fondo de Cultura Económica, 1960, pp.19-25.

# Joon-ho Bong, Dario Argento e cinema de gênero: uma leitura existencialista<sup>210</sup>

Joon-ho Bong, Dario Argento and film genre: an existentialist reading

Gabriel Costa Correia<sup>211</sup>  
(Mestre – UNICAMP)

**Resumo:** Esta apresentação tecerá alguns comentários sobre a obra de dois realizadores, Bong Joon-ho e Dario Argento, que abordam o cinema de gênero de formas distintas, porém igualmente complexas e reflexivas em sua representação do homem e suas angústias e conflitos com o mundo que o cerca em uma perspectiva que pode ser lida como existencial.

**Palavras-chave:** Bong Joon-ho; Dario Argento, gênero cinematográfico, existencialismo.

**Abstract:** This presentation will comment on the work of two filmmakers, Bong Joon-ho and Dario Argento, whose approaches to film genre are diverse but equally complex and reflective in their representation of man and his anguishes and conflicts with the world that surrounds him in a perspective that can be read as existential.

**Keywords:** Bong Joon-ho, Dario Argento, film genre, existentialism.

Joon-ho Bong, cineasta sul-coreano, desenvolve em sua filmografia uma relação complexa de adesão e desconstrução com o cinema de gênero. A comédia derivada do absurdo está presente em todos seus filmes e o constante movimento de aproximação e desconstrução com um gênero principal é outra marca comum. Porém, é na absoluta recusa de seus personagens protagonistas na adesão ao que Sartre chama de “má-fé” e Camus de “salto” ou “suicídio filosófico” – a adesão a algum sistema de valores e ideias que justifiquem o injustificável e expliquem o inexplicável da condição humana – que se encontra um viés para uma leitura existencialista da obra de Joon-ho Bong. A mãe, o detetive, a menina que salva a criatura, a família invasora, todos se recusam a aceitar de maneira passiva o absurdo existencial e as limitações que a sociedade impõe a suas liberdades, criando mundos paralelos onde habitam e realizam suas ações. As regras e convenções sociais nos filmes de Joon-ho são peças em um jogo que seus personagens utilizam conforme suas necessidades de momento e suas visões de mundo. Sartre diz que “o homem nada mais é do que o seu projeto; só existe na medida em que se realiza; não é nada além do conjunto de seus atos, nada mais que sua vida” (2014). No cinema de Joon-ho Bong os personagens estão colocados como

210 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CI CRISE DO CORPO E DA EXISTÊNCIA: CINEMA DE GÊNERO EM CONTATOS E CONTÁGIOS

211 - Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professor Assistente na Faculdade de Comunicação e Artes (FCA) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

projetos de si mesmos a todo momento, e isso se traduz em enredo, desenvolvimento de personagens, mise-en-scène e no modo como seus filmes se relacionam com os gêneros, uma vez que a escolha deliberada de construir e desconstruir narrativas de gênero em seus filmes pode ser entendida também como uma forma de afirmação estética do cineasta em relação ao seu projeto de si enquanto realizador cinematográfico que atua em um meio que é ao mesmo tempo produto e arte, indústria e artesanato.

Dario Argento tem, por outro lado, uma relação de adesão completa e irrestrita ao cinema de gênero. Sua filmografia contempla obras extremamente ricas e complexas no modo como narrativa, mise-en-scène e gênero são articulados. O subgênero mais explorado por Argento é o *giallo*, gênero cinematográfico cujas bases foram codificadas nos anos 1960 por Mario Bava e ampliadas e desenvolvidas nas décadas seguintes por diretores como Lucio Fulci, Sergio Martino e Argento. No *giallo*, há sempre a figura do assassino envolto em mistério sem uma motivação aparente (e existe algo que justifique o assassinato?); há alguém que investiga sem ser detetive de fato (quando muito há um “diletante” que auxilia o detetive); as relações de causa e efeito se perdem ou são confusas ou ilógicas; a atmosfera é onírica e as resoluções não são importantes, perdendo-se no meio do espetáculo visual proporcionado pela mise-en-scène rebuscada e inovadora (em especial, nos filmes de Argento). Sartre coloca que somos escravos de nossa liberdade, Camus que devemos recusar a legitimação do assassinato em protesto contra a morte – a origem e o fim do absurdo existencial, os filmes de Argento colocam a morte em primeiro plano (como o gênero horror em muitos dos seus subgêneros), incitando a reflexão sobre ela ao colocar o espectador diante dessa incômoda confrontação a todo momento. Podemos discutir se ao atribuir tamanha centralidade à morte e representá-la visualmente de maneira bela o diretor não estaria em alguma medida banalizando-a. Não creio que seja o caso, o absurdo nos filmes de Argento advém justamente do deslocamento operado pelo diretor na condução da mise-en-scène ao ilustrar mortes e violações de corpos de formas variadas, belas, extremas e muitas vezes hiper-realistas, no sentido do exagero que transcende a forma de representação para além da representação naturalista, chegando quase ao onírico, surrealista, psicodélico. Para Argento o horror não deixa de ser absurdo, na realidade o absurdo está vivo e é ressaltado em seus filmes, mas mesmo no absurdo podemos encontrar a beleza. A morte exerce esse fascínio que é ao mesmo tempo angústia e medo, liberdade e prisão.

Outro aspecto que pode ser lido como existencialista na obra de Argento são o que aqui chamo de “investigadores diletantes” dos primeiros *gialli* de Argento. Implacáveis em suas buscas por respostas para as absurdas situações nas quais se colocam, tais personagens ilustram o despertar para a consciência que antecede a constituição daquele que Camus nomeia de homem absurdo, mais que um ser, um estado ideal no qual determinado ser humano se encontra em constante estado de vigília frente a hostilidade do mundo e negação ao absurdo da existência. Em “O mito de sísifo”, Camus irá argumentar que uma vez que a morte se impõe como um fato irremediável e inexplicável, resta a escolha entre o salto (a fuga, o suicídio físico, intelectual ou político) e a ação, a luta caracterizada pela negação reiterada e resiliente ao absurdo, uma vez que, para o autor, o absurdo só faz sentido na medi-

da em que não seja admitido. Dessa maneira, nas palavras de Camus, “um homem consciente do absurdo está ligado a ele para sempre” (pp. 42). É aqui nesse lugar do absurdo onde se encontram e agem os personagens dos filmes de Dario Argento e onde sua mise-èn-scene constrói enquanto explora os seus mundos possíveis.

## Referências

CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2020.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2020.

CARROL, Noel. *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Campinas: Papirus, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um Humanismo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.



# Vanguarda Realista: primeiras divergências da *Cahiers du Cinéma*<sup>212</sup>

**Realistic Avant-Garde: *Cahiers du Cinéma*'s first divergences**

**Gabriel Linhares Falcão**<sup>213</sup>  
(Mestrando - PPG-Cine UFF)

**Resumo:** Na edição nº 10 da revista *Cahiers du Cinéma*, foi apresentado um pequeno dossiê intitulado “*Opinions sur l’avant-garde*”. O termo vanguarda foi colidido, limitada e prolificamente, com a teoria realista que vinha sendo elaborada pelos franceses naquele momento. Analisaremos dois textos desta edição, um escrito pelo diretor Hans Richter e outro por André Bazin, e apontar paradoxos, interesses e limitações que contribuíam de alguma forma para consolidação de uma sonhada “vanguarda realista”.

**Palavras-chave:** crítica cinematográfica; *Cahiers du Cinéma*; vanguarda; experimental; realismo

**Abstract:** In issue nº 10 of the magazine *Cahiers du Cinéma*, a small dossier entitled “*Opinions sur l’avant-garde*” was presented. The term avant-garde collided, limitedly and prolifically, with the realist theory that was being developed by the French at that time. We will analyze two texts in this edition, one written by the director Hans Richter and the other by André Bazin, and point out paradoxes, interests and limitations that somehow contributed to the consolidation of a dreamed “realistic avant-garde”.

**Keywords:** film criticism; *Cahiers du Cinéma*; avant-garde; experimental; realism

## Primeiros números

Na edição número 10 da revista *Cahiers du Cinéma*, publicada em março de 1952, foi apresentado um pequeno dossiê intitulado “*Opinions sur l’avant-garde*” com textos de, em ordem de aparição, Hans Richter, André Bazin, Michel Mayoux e Maurice Schérer (Éric Rohmer). O termo vanguarda, que já é naturalmente digno de discussão, foi colidido, limitada e prolificamente, com a teoria realista que vinha sendo elaborada pelos franceses naquele momento. Paradoxalmente, as divergências de opiniões apresentadas afastavam o “*avant-garde*” do essencialismo cinematográfico independente, permitindo a relação entre a “liber-

212 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: PAINEL Autores de vanguarda do cinema francófono: atritos e encontros

213 - Gabriel Linhares Falcão é mestrando no PPGCine UFF, pesquisa “Cinema Experimental e Realismos: Uma investigação a partir dos escritos de Éric Rohmer e Jacques Rivette à crítica cinematográfica do experimental”. Participou do Estado Crítico do IV FRONTEIRA – Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental. Tem experiência nas áreas de direção, crítica cinematográfica e programação. Mantém o blog de cinema Belo é o sentimento (<https://beloeosentimento.home.blog>).

dade à frente” da vanguarda com o realismo (e, conseqüentemente, outras formas de arte a ele atreladas – teatro, literatura, pintura), em contrapartida, restringindo aos limites do essencialismo realista.

O texto de Richter, como apontado na nota introdutória de “*L’avant-garde Nouvelle*” de André Bazin, foi publicado com interesse duplo. Havia a admiração pelo diretor como um dos únicos que permanecia fiel à premissa não comercial e não utilitária da vanguarda, e também, interessava a precisão de suas posições estéticas em definir “uma concepção de vanguarda, certamente evoluída, mas consistente com o que era em 1928-30” (BAZIN, 1952, p.16).

Em 1968, Annette Michelson, crítica americana fundadora da revista *October*, apontou em seu texto *O Filme e a Aspiração Radical* que, nos anos 1920, existia uma comunidade de aspirações das vanguardas em que se respeitava a heterogeneidade de formas e experimentações, e que esta perdera forças com a chegada do cinema sonoro e a sedimentação do realismo e da indústria. Já Bazin, parece apresentar uma postura hegeliana, em que o realismo e a vanguarda tenderiam a uma síntese no “moderno”. Apesar de suas preferências formais pelo plano-sequência e a profundidade de campo, a máxima que embasou a diversidade formal e as divergências de visões – ainda que delimitadas – nos anos seguintes da Cahiers du Cinéma foi: “Chamaremos, portanto, realista todo sistema de expressão, todo procedimento de relato propenso a fazer aparecer mais realidade na tela” (BAZIN, 1991; pág. 244). A atenção ao “procedimento” permitiu Rohmer e Rivette, assim como outros críticos, a se desvincularem do cinema como linguagem (à grosso modo, recusando códigos e sistemas definidos previamente a criação), o primeiro dando atenção a ontologia como essência e o segundo recusando a ideia de cinema como linguagem definitivamente em vários textos. Posteriormente, a aparição de realidade na tela tenderia mais para a qualidade dramática da suspensão da descrença – para o tensionamento entre real e tela – que para a realidade documentada em si.

Poucos textos ao longo das primeiras edições da Cahiers du Cinéma foram dedicados a vanguarda e ao experimental, e estas exceções cooperavam de alguma forma aos interesses editoriais da época. Sergei Eisenstein e Abel Gance foram publicados algumas vezes, mas naquele instante já estavam realizando filmes mais próximos do realismo.

Este artigo propõe-se a analisar dois textos significativos das primeiras edições (um escrito pelo realizador experimental Hans Richter e outro do próprio André Bazin) apontando paradoxos, interesses e limitações que contribuíam de alguma forma para consolidação desta “vanguarda realista” que tinha como excelência Jean Renoir.

### **Hans Richter: *Un Art Original Le Film***

Logo no início do texto, o autor expõe uma afirmação que de certa forma já corroborava com os ideais bazinianos: “O principal problema do cinema que foi inventado para reproduzir, paradoxalmente, está no triunfo da reprodução” (RICHTER, 1952, p.11).

O naturalismo por si só, ou a reprodução pela reprodução, não interessava também à Bazin, era reconhecida sua impossibilidade. Por outro lado, a posição de Richter é convicentemente anti-realista, ele inclusive afirma: “parece que os filmes tem sido usados com mais frequência para preservar “arquivos” de criações extra-cinematográficas (peças, atores, romances, documentos históricos) e raramente para criar sensações especificamente cinematográficas.”

Considera o filme ficcionalizado contemporâneo como uma mistura “entre a “reprodução” de diferentes artes (em especial o teatro e o romance) e alguns elementos cinematográficos originais, libertadores” (RICHTER, 1952, p.12). Como exemplo destes elementos, Richter cita as “descobertas revolucionárias” de Griffith: a atuação de forma fragmentada (quebra da continuidade da cena e reconstituição na montagem), o close-up e a edição paralela.

Para o editorial de Bazin, tais colocações, beneficiavam a aproximação da “vanguarda”, ou melhor, “da arte original”, ao realismo a partir da identificação de elementos libertadores dentro da montagem clássica, possibilitando já uma flexibilização do termo vanguarda.

Em seguida elogia os semidocumentários, como *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *Paisà* (1946), como revoltas que romperam temporariamente com o domínio do teatro e do romance no cinema, e também o próprio documentário. Nas palavras dele:

Voltando ao documentário, o cinema volta aos seus princípios fundamentais. Lá ele tem uma base estética sólida: o uso livre da natureza, incluindo o homem, como matéria-prima. Pela seleção e coordenação de elementos naturais, emerge uma forma fílmica original que não é mais limitada por imperativos teatrais ou literários. E isso é verdade tanto para o semidocumentário (*Potemkin*, *Paisà*) quanto para o documentário completo. Conforme a sua escolha e a sua ordem, os diferentes elementos podem assumir um significado social, econômico, político ou humano, que não existe a priori na realidade concreta e que não é o resultado de uma “reprodução” como no caso do jogo do ator. (RICHTER, 1952, p.13)

A descrição de Richter, principalmente de semidocumentário, se aproxima de algumas ideias de realismo e mise-en-scène que viam sendo pré-elaboradas pela revista naquele momento: organizar e escolher, criar e descobrir significados, natureza e humano como matéria-prima e, principalmente, o elogio ao registro, em todas as suas possibilidades, inclusive a narrativa.

Richter alerta aos riscos do documentário se ver novamente a porta da reprodução, das cenas encenadas. Porém, conclui afirmando que: “os diferentes significados são criados do zero durante a filmagem e na sala de edição; o documentário é, portanto, uma forma de arte original. Ele aborda a realidade à sua maneira e cobre todo o lado racional da existência, desde o experimento científico ao estudo poético da natureza, sem nunca “fugir” dos fatos.” (RICHTER, 1952, p.13)

Após este momento conformista do texto, o autor retorna a divergir ao citar positivamente os “rebeldes da década de 1920”. Movimento liderado sobretudo por pintores que em sua área já haviam rompido com as convenções: Eggeling, Léger, Duchamp, Man Ray, Pica-bia, Rultman, Len Lye, Jean Cocteau, o próprio Richter, dentre outros. Artistas que segundo ele, não foram prejudicados pelos tabus da produção comercial, nem pelas necessidades de interpretação racional nem por restrições financeiras. “O facto de terem sido quase exclusivamente artistas “modernos” que representaram este movimento dá uma ideia do rumo desta tentativa de “libertação”.”(RICHTER, 1952, p.14)

Richter diverge ainda mais ao trazer uma concepção de cinema moderno (mais voltada ao surrealismo e ao abstracionismo) que diverge do modernismo que a *Cahiers du Cinéma* observava em Jean Renoir, Roberto Rossellini, Howard Hawks e outros (mais voltada ao impressionismo e ao expressionismo).

Conclui com uma visão de vanguarda completamente divergente dos ideais cahieristas, porém o elogio ao semidocumentário, a observação de elementos libertadores em filmes clássico-narrativos comerciais e o desinteresse pela reprodução por ela mesma são alguns pontos fortes de contato.

### **André Bazin: *L'avant-garde nouvelle***

O texto *L'avant-garde nouvelle*, de André Bazin, foi uma republicação para o editorial da *Cahiers du Cinéma* N° 10, originalmente publicado na brochura Festival de Cinema Maldito de 1949. Uma nota adicional no princípio alertava da republicação e o envelhecimento das ideias presentes no texto (a nota dizia também: “que, sem dúvida, ele ainda representa um denominador comum no pensamento crítico de alguns de nós.” p.16)

Segundo Bazin, o termo “vanguarda” não se definia mais pela sua expressão manifesta, mas sim, ao que se segue, devolvendo-lhe um significado literal e, portanto, sua relatividade.

A vanguarda, para nós, são os filmes que estão à frente do cinema. Dizemos, naturalmente, o cinema, isto é, a produção de uma indústria bem caracterizada, da qual não se pode discutir a lei fundamental que deve satisfazer de uma forma ou de outra o consentimento do público. (BAZIN, 1952, p.17)

A relativização do termo possibilitou não só pensar vanguarda e realismo lado a lado, mas também a despreocupação em relação a dependência do cinema com outras artes, fator que incomodava a maioria dos vanguardistas, como Richter por exemplo, que buscavam um essencialismo, uma pureza cinematográfica. Por outro lado, cria-se uma outra limitação (não obrigatória, mas que pode ser observada no caminho crítico que a revista seguiu): a dependência do realismo, em especial do realismo técnico, como princípio de gênese como uma “tela em branco do cinema”. Como Rohmer definiu anteriormente em *A Vaidade da Pintura*: “Ao contrário das outras artes que vão do abstrato ao concreto, o cinema faria dessa busca no concreto sua meta.” (ROHMER, 1951)

Por mais abstratas que as organizações das aparências tenham chegado (seja no cinema de Rohmer, Rivette, Godard, ou de um cineasta bem posterior como Jean-Claude Rousseau), esse princípio condicional do realismo técnico recusou uma infinidade de outras possibilidades, em especial as atreladas ao abstracionismo, como muitos filmes do próprio Hans Richter.

Bazin afirma que essa vanguarda – realista – que prega não é menos amaldiçoada que a outra. Apesar de não ter a incompreensão como princípio e se esforçar para se enquadrar nas “condições normais do cinema” (clássico-narrativo), esta vanguarda correria o pior dos riscos: a “incompreensão com o público e retirada imediata da confiança dos produtores” (BAZIN, 1952, p.17)

Exemplifica com o filme incompreendido nos primeiros lançamentos, *A Regra do Jogo* (1939), de Jean Renoir e põe Eric Von Stroheim como santo padroeiro desta vanguarda; como exemplo triunfante (bem-sucedido com o público) *O Rio Sagrado* (1951) de Jean Renoir e *Diário de um Pároco de Aldeia* (1951) de Robert Bresson.

Conclui elucidando o próprio posicionamento da revista:

Mas, na definição relativa que agora lhe damos, o discernimento da vanguarda implica necessariamente uma ideia anterior de “o” cinema. Ao que não deixaremos de objetar, com alguma aparência de razão, que há mais presunção juvenil em pretender definir o cinema e prever sua evolução do que em batizar a priori tal ou tal filme como “antes”. Portanto, não pretendemos ser humildes, pelo menos não no que implicaria renunciar ao papel mais óbvio da crítica que é tentar compreender o seu objeto. Acreditamos, por outro lado, que certa humildade lúcida em relação ao próprio cinema é a primeira condição dessa compreensão. (BAZIN, 1951, p.17)

E se “o cinema anterior” é sempre uma tentativa de delimitação, a vanguarda pregada não mais seria que um estudo dos escapes do cinema presente, e, conseqüentemente, vislumbres de futuros.

## **Considerações finais**

Cunhar logo nas primeiras edições da revista o termo vanguarda como flexível e relativo, inevitavelmente também realista, foi essencial para definir o papel crítico que a revista seguiria. Até mesmo os cadernos vermelhos que publicaram em massa textos de Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, são frutos inseparáveis das sementes plantadas no início dos anos 1950.

Utilizando o termo de Richter, os “elementos libertadores” poderiam ser apontados até no mais clássico narrativo dos filmes, sempre pelo pretexto implícito de uma vanguarda, sucessora de um cinema anterior não tão definido (cinema silencioso, classicismo, narrativo, comercial, ...); conseqüência natural de um devir crítico e de uma história do cinema definida

pela coleção cinéfila, subjetiva e coletiva. Pretexto vanguardista que se interessava tanto pelo desenvolvimento quanto pela experimentação/criação de procedimentos – nos melhores casos as duas vias seguiam juntas.

Desprezado das preferências formais realistas de Bazin (plano-sequência e a profundidade de campo), a vanguarda visada se interessava pela expressão, fosse na prosa ou na poesia, no discurso ou no devaneio, na imagem ou no som, na opacidade ou na transparência, no clássico ou no moderno, mas certamente no tensionamento de polos.

O projeto cahierista de vanguarda tem como maior singularidade, por mais questionável que seja, uma conformidade, ainda que bem crítica, com as formas apresentadas pelos cinemas de estúdio, em especial o americano. A revolta francesa foi muito mais acadêmica, possivelmente por consequência de um ambiente pólo artístico-cultural, do que de fato industrial, como a americana, consequência de um ambiente superestruturante no topo do imperialismo. Sua proposta de cisão era crítica e questionadora, mas não abria mão da admiração pelo cinema americano de estúdio, em especial o cinema B, dos “pequenos trabalhadores”. Uma postura de um marxismo interessado nas estruturas internas mais que nas possibilidades de princípios revolucionários.

A postura crítica da revista era antes de tudo hegeliana<sup>214</sup>, e a vanguarda que clamavam pode ser, à grosso modo, vista como antíteses e, principalmente, sínteses sutis de um mapeamento histórico pautado justamente na cinefilia.

## Nota:

Este artigo é parte de um projeto contínuo de análise de textos publicados na revista *Cahiers du Cinéma* que dialogam com as concepções de vanguarda e experimental.

## Referências Bibliográficas:

BAZIN, André. *L'avant-garde nouvelle*, *Cahiers du Cinéma* nº 10, março de 1952. p.16-17. Traduzido por Gabriel Linhares Falcão

BAZIN, André. *O cinema. Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

MAYOUX, Michel. *Trois créatures*, *Cahiers du Cinéma* Nº 10, março de 1952. p. 18-26

MICHELSON, Annette. O Filme e a Aspiração Radical, *Film Culture* n.º 42, outono de 1966, pp. 34-42+136. Republicado em P. Adams Sitney [ed.], *Film Culture Reader*, Praeger, 1970, pp. 404-421. Traduzido por Lucas Baptista em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO8-9/michelsonradicaldv.htm>

RICHTER, Hans. Un art original: le film, *Cahiers du Cinéma* nº 10, março de 1952. p. 11-15. Traduzido por Gabriel Linhares Falcão

ROHMER, Éric. *Vanité que la peinture*, *Cahiers du Cinéma*, nº 3, junho de 1951. p. 22-29 Traduzido por Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Jr. em: OLIVEIRA JR., Luiz Carlos Gonçalves de. *O cinema de fluxo e a mise-en-scène*. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. p.31

SCHÉRER, Maurice. Isou ou les choses telles qu'elles sont, *Cahiers du Cinéma* nº 10, março de

214 - Rohmer afirmou no filme-televisivo *Éric Rohmer, preuves à l'appui* (1994) que todos redatores do princípio da *Cahiers du Cinéma* eram hegelianos.



# Ponto de vista distorcido para histórias desconfortáveis: Fábulas ruins (Favolacce, Damiano e Fabio D’Innocenzo, 2020)<sup>215</sup>

Distorted point of view for uncomfortable stories: *Bad Tales* (Favolacce, Damiano e Fabio D’Innocenzo, 2020)

Gabriela Kvacek Betella<sup>216</sup>

(Professora Assistente – UNESP-Assis)

**Resumo:** Analisamos a construção do ponto de vista por meio de aparentes incongruências entre voz narrativa e diegese. Observamos as histórias cruzadas das famílias de subúrbio romano de classe média em pelo menos três níveis narrativos. A voz masculina recompõe notas de um diário de menina enquanto o espectador assiste às incômodas sequências dispostas numa organização cíclica capaz de incorporar para distorcer princípios estéticos da fábula e discorrer sobre conteúdos macabros das situações.

**Palavras-chave:** *Favolacce*, fábula, memória, ponto de vista, primeira pessoa.

**Abstract:** The construction of the point of view is analyzed through apparent inconsistencies between narrative voice and diegesis. We look at the cross-stories of middle-class Roman suburban families on at least three narrative levels. The male voice recomposes notes from a girl’s diary while the spectator watches the uncomfortable sequences arranged in a cyclical organization capable of incorporating and distorting the fable’s aesthetic principles to expatiate on macabre contents of the situations.

**Keywords:** Favolacce, fable, memory, point of the view, first person.

*Fábulas ruins* (Favolacce, 2020) é o segundo longa da carreira ainda fresca dos irmãos gêmeos romanos Damiano e Fabio D’Innocenzo. Os diretores realizaram em 2018 *La terra dell’abbastanza* e colaboraram no roteiro de *Dogman* (Matteo Garrone, 2018). Em 2021 os irmãos lançaram *America Latina*, seu terceiro longa, a partir do qual já se torna possível falar em estilo dos jovens cineastas ou estabelecer um aspecto analítico comum sobre a preferência pelas tramas construídas por situações limite em que personagens expõem transgressões como parte de processos curativos (furtivos ou não) de suas psicopatias praticamente normalizadas. O efeito de desconforto compõe as tramas, caracteriza as personagens e

215 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão de comunicações individuais “Excesso, transgressão e transcendência”.

216 - Bacharel em Letras (Italiano) pela USP, mestre e doutora pelo DTLLC-FFLCH-USP, com pós-doc no IEB-USP, professora assistente no DLM da FCL-UNESP-Assis, área de Língua e Literatura italiana. Sua atuação está voltada para os estudos das relações entre Literatura, História e Audiovisual, em projetos, grupos de pesquisa e no programa de pós-graduação de sua unidade, na linha de pesquisa Literatura Comparada e Estudos Culturais.



estrutura o discurso. As violações de limites tornam o caráter da representação rigorosamente crítico, seja esse caráter próximo do caricatural, seja metafórico ou realista, com toda a carga perigosa dessas categorias.

No caso de *Favolacce*, somos envolvidos por distorções comportamentais de famílias em seus recantos mais sociáveis e confortavelmente domésticos. Os desvios estão presentes nos adultos e nas crianças, o que contribui para uma certa coerência interna de um universo em que nada nem ninguém se salva, nem mesmo o título do filme, que já traduz a representação da deformidade. Em italiano, *favolacce*, plural de *favolaccia*, traz uma carga negativa para o substantivo *favola* por meio do sufixo depreciativo (*dispregiativo* que, assim como o equivalente a aumentativo e diminutivo, oferece um modo de alterar o conceito). O substantivo assume a expressão do desprezível.

A fábula, enquanto forma literária, além de atemporal (no sentido atribuído por Italo Calvino) é uma forma artística por meio da qual muitos povos se representam. A universalidade das fábulas faz as respostas do inexplicável compreensíveis por qualquer pessoa e há um certo número de tipos estratificados e recorrentes, cuja existência se deve à memória, capaz de perpetuar a imaginação do indivíduo ou do seu meio. Em *Favolacce* os tipos não são nada previsíveis, porque sustentam em seus comportamentos neuróticos as mais complexas deformidades do contemporâneo. Ainda que os personagens do filme manifestem conflitos entre si, as imagens mostram-se implacáveis ao retirar deles as singularidades, oferecendo ao espectador espelhamentos e comportamentos homogeneizados pelas atitudes de falta de respeito ao outro, no caso dos adultos, e pela situação de abandono afetivo e moral, no caso das crianças. É possível dizer que o conteúdo das *favolacce* dos irmãos D'Innocenzo não somente vira pelo avesso uma tradição literária, mas revela os efeitos da contemporaneidade sobre as relações e, nesse sentido, chamar de famílias disfuncionais os núcleos das personagens parece insuficiente após assistirmos ao filme.

No plano da estrutura, os elementos básicos incorporam sutilezas do estilo que se adequa a tempos menos confiáveis, ou seja, a forma abandona a segurança da narrativa derivada de formas antigas e assume as características dos novos meios. A linearidade da fábula deixa de existir e a sequência narrativa de um filme como este do qual tratamos absorve influências ou correspondências da literatura moderna, com sobreposições de planos temporais, uso dos *flashbacks* e recursos dispostos a chamar a atenção do espectador para o que a forma tem a dizer como antecipação do conteúdo. Assim, no que diz respeito ao ponto de vista, que geralmente exerce o comando da exposição dos fatos, disposto ou não a se assumir como narrador, temos no filme uma voz condutora, e sua presença é em parte definida pela memória recomposta, em grande parte sentida pelo contraste.

*Favolacce* se desenvolve no bairro tranquilo, a meio caminho entre Roma e o mar, no oásis em que a classe média vive aparentemente feliz. Ali se esboça o cenário de fábulas inquietantes a partir da confissão da voz *over* que, disposta a alterar um manuscrito (um diário), nos oferece a impressão de um narrador a descrever partes das vidas íntimas daquele lugar. A fala de abertura menciona a fonte dos acontecimentos, em meio à papelada inútil:

Há algumas semanas, aconteceu algo curioso comigo. Na caixa do correio, além de uma revista *Venerdì* e várias *TV, Sorrisi e Canzoni*, encontrei o diário de uma menina. O fato de ser escrito com caneta verde me fez decidir que não era interessante, e o peguei só para poder preencher com coisas úteis as várias dezenas de páginas deixadas em branco. Comecei a ler numa tarde. Após me acostumar com a caligrafia imatura e sonhadora, enfatizei a mim mesmo que estava interessado. Não fico impressionado com os fatos em si, mas com a sensação de reticências misteriosas que me provocam, como se nem tudo estivesse realmente no papel, embora o peso estivesse presente. Os fatos banais evocavam o homem trivial com quem consegui me identificar, os sentimentos de intensidade renovada, iam muito além da qualidade das linhas. Senti uma amargura sincera quando as páginas terminaram. Desejei todo o resto que senti emergir, ou apenas outras linhas desconexas de inconsciência infantil sobre as quais meditar. Chega num certo ponto, depois ela não escreve mais, sem prévio aviso e sem escrever que não escreveria mais. Talvez tenha achado um diário melhor ou uma vida melhor. O fato é que fiquei com o diário e o continuei, porque gostei daquela vida. O que vem a seguir... (FÁBULAS ..., 2020)

A voz faz uma pausa, e ouvimos uma narrativa de noticiário, enquanto o plano mostra uma família no sofá, assistindo à televisão. A câmera está do lado de fora da casa. No contraplano, do lado de dentro, vemos a família (pai, um casal de filhos e mãe), enquanto ouvimos o desfecho da trágica notícia: um jovem casal tinha se suicidado após matar a filha de poucos meses de vida, no bairro Spinaceto<sup>217</sup> – que aparece nomeado, enquanto a região dos acontecimentos que envolvem as demais famílias não tem nome, muito embora o espectador possa reconhecê-la. A cena de união familiar esconde, contudo, o fato de que a tragédia de Spinaceto teve como protagonista uma moça que saiu do bairro de classe média, bem como o estado de coisas ali não é dos melhores.

A partir dos planos iniciais, o fluxo narrativo nos ensina a não confiar no que o suposto narrador nos conta, mesmo que ele ainda seja o porta-voz de alguém que viveu no meio daquela gente. Toda a autoridade de condutor da trama é desautorizada pelas suas próprias palavras e por algumas imagens. Ainda que essa voz *over* confesse ter se apoderado de um testemunho escrito, sua vaidade denuncia uma inflexão sobre a linha mestra da fonte, deixando o espectador solto no terreno das possibilidades. Os fatos estão reformulados, portanto, pela autoria “original” do diário e pela revisão do narrador na tela. Percebemos esses efeitos somados ao peso de nossa fragilidade no desfecho da história, quando as inquietudes escondidas saíram todas de dentro daquelas casas, tornando as “fábulas” cada vez piores, verdadeiras *favolacce*.

217 - É no mínimo interessante pensar que Spinaceto pode ser conhecido do espectador do cinema italiano por meio de *Caro diário* (*Caro diario*, Nanni Moretti, 1993), em que o protagonista visita o bairro e faz referência à má fama do lugar, embora em tom conciliador, exclamando “Spinaceto, pensava que era pior” (*Spinaceto, pensavo peggio*). No filme de 1993 Moretti protagoniza um longo passeio de Vespa pelas ruas de Roma, passa por Spinaceto e o diretor comenta sobre o bairro ter sido metáfora de um lugar onde não se quer estar, e ainda conta o fato de ter recebido e lido um roteiro, *Fuga da Spinaceto*, cuja história é a de um rapaz que foge da periferia e nunca mais retorna, clichê narrativo sobre o qual recaí a ironia de Moretti, disposto a apontar os lugares-comuns que povoam o imaginário de autores e de espectadores.

A história narrada nos leva para acontecimentos da periferia de urbanização planejada, com famílias inevitavelmente aprisionadas e insatisfeitas pelo teor da vida e dos valores que sustentam. Cada núcleo esconde suas verdades mais desagradáveis, aparentes desde os primeiros planos em que as personagens interagem, ignoradas propositadamente pela voz *over* que, no entanto, confessa suas inserções para narrar as histórias cruzadas das famílias Placido, Rosa, Tommasi e Guerrini. Quando já estamos minimamente desconfiados, a introdução termina acompanhada de planos dos cenários aparentemente abandonados, com a frase que se coloca como oroboro da narrativa: “o que vem a seguir é inspirado em uma história real; a história real é inspirada em uma história falsa; a história falsa não é muito inspirada”<sup>218</sup>. Tanto quanto a vilania do conteúdo, a frase do suposto narrador exprime o caráter lúdico com o início que enlaça o fim. A frase tenta atribuir as intenções da história narrada e, na verdade, define a estrutura das *Favolacce*.

Com os destinos das personagens em franco desacordo com as tramas das fábulas antigas, o filme se torna fábula revirada ou macabra, exagerada nas tintas para representar a crueza dos individualismos. A montagem favorece um equilíbrio de ritmo narrativo no modo suspense, levando para o final surpreendente como um impacto crescente, ainda maior quando percebemos ligações entre planos pelas cores, figuras e conteúdos ligados ao abandono, à deterioração, ao apodrecimento, ou ainda, os planos entre sombras e transparências, dispostos a sinalizar as deformações de caráter e a ausência de elos de companheirismo nas relações afetivas paternas, maternas, fraternais e de amizade.

Sobram para os planos abertos as situações em que crianças vagam ou brincam simulando ou praticando violência, descobrindo a sexualidade, em notório descuido. O espectador muitas vezes também está abandonado diante das imagens constrangedoras, sem a voz *over* para descrever, comentar, explicar, interpretar as sequências. A voz sequer aparece para narrar as sequências mais emblemáticas do filme.

A independência da diegese em relação à voz *over* se acentua com um entrecho perfeitamente tramado com todas as histórias em contato, desde a primeira sequência até o final, levando-nos a concluir que a voz é tão suspeita que, longe de ser dispensável, seu papel como narrador ou como marco do ponto de vista manifesta tanto quanto as personagens a desfiguração, o caráter corrompido, sádico e volúvel. Embora represente o último resquício de uma tradição, a se considerar a arte de narrar como Walter Benjamin, a voz que narra em *Favolacce* não compartilha experiências e orchestra um processo de degeneração da forma e do conteúdo, se compararmos a narrativa à nossa frente com as fábulas seculares.

O tempo dos fatos é relativamente curto, como se a forma da fábula economizasse para conter pelo menos os quatro núcleos familiares, com suas quatro histórias de desamor. Os pais Bruno Placido (Elio Germano) e Pietro Rosa (Max Malatesta) são figuras especulares nas manifestações autoritárias, preconceituosas, machistas, em franca demonstração do exagero ao qual elevaram sua condição social. O histórico familiar de Vilma Tommasi (Ileana D’Ambra), bem como sua condição de descontentamento que será exposta na atitude, já

218 - Quanto segue è ispirato a una storia vera; la storia vera è ispirata a una storia falsa, la storia falsa non è molto ispirata.

aparece na primeira imagem da moça, cuja gravidez aparece apertada em roupas de outros tempos. Amelio Guerrini (Gabriel Montesi) não consegue evitar atitudes bruscas em sua tentativa despreparada de ser um pai afetuoso.

A suposta leitura das doces linhas pueris que, a certa altura, supomos ser de autoria de Alessia Placido (Giulietta Rebeggiani), está a referendar as crueldades de todas as famílias com uma certa ingenuidade, cuja índole incômoda passa a irônica, em seguida se transforma em perversão que contamina forma e sentido do filme. Dennis Placido (Tommaso Di Cola) constrói uma bomba em sua casa com auxílio da irmã e das outras crianças do bairro, com o objetivo de matar todos os pais e de acabar com o tédio. Mesmo descoberta este e outro artefato montado por Geremia Guerrini (Justin Korovkin), que vive com o pai do outro lado da cidade, os pais continuam decididos a não dialogar com os filhos, tentando encobrir o que aconteceu. O professor Bernardini (Lino Musella) é apontado como mentor do plano inconfessadamente diabólico. Dispensado da escola por ter involuntariamente fornecido os rudimentos para a construção das bombas, o mestre decide vingar-se da sociedade ilustrando aos seus alunos, durante sua última aula, o poder devastador de um conhecido pesticida no organismo humano, dissertando sobre a facilidade de compra e de cometer suicídio por ingestão. É assim que os dois irmãos decidem tirar a própria vida numa madrugada, acompanhados no ato inconsequente por muitas das crianças do bairro, numa orquestração macabra.

Se a abertura trazia uma das famílias diante da televisão que transmitia os fatos do assassinato-suicídio do qual são vítimas o jovem casal e a filha recém-nascida, numa das últimas sequências, Amelio, já instalado com o filho Geremia na casa do primo, assistirá passivo ao último noticiário da noite com a mesma notícia trágica. Ao ouvir a narrativa do noticiário duas vezes, no início e no final do filme, o espectador não só se dá conta do início que enlaça o fim, como também percebe o nivelamento das personagens por uma apatia assustadora, que só perde para a manifestação das psicopatias.

Não sabemos quais histórias estão realmente contidas no diário juvenil encontrado na caixa de correio. O que vemos, contudo, não é um comando sobre a narrativa em seus aspectos mais livrescos. O descompasso entre o que a voz narra e as ações na tela acontece no âmbito da ação e na passagem de posto do narrador desleixado para a cena. Quando a voz *over* aparece para se insinuar como Geremia adulto – a única criança que escapou de tanta tragédia – consideramos a intenção e o efeito dessa narrativa como terapêuticos. Porém nada nos garante essa identidade, assim como os episódios não têm um final redentor.

## Referências

BENJAMIN, Walter. *Il narratore*. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov. Trad. Renato Solmi. Torino: Einaudi, 2010.

CALVINO, Italo. *Sulla fiaba*. Org. M. Lavagetto. Torino: Einaudi, 1988.

FÁBULAS ruins (*Favolacce*). Direção: Damiano e Fabio D'Innocenzo. Produção Pepito Produzioni, Rai Cinema, Vision Distribution, Amka Films Productions, RSI. Intérpretes: Elio Germano, Barbara Chichiarelli, Gabriel Montesi et al. Roteiro: Damiano e Fabio D'Innocenzo.

Itália, Suíça: Vision, 2020.

# Criação de trilhas por Inteligência Artificial e bibliotecas digitais<sup>219</sup>

Creation of music score by Artificial Intelligence and digital libraries

Geórgia Cynara Coelho de Souza<sup>220</sup>  
(Doutora – UEG)

**Resumo:** Implicações estéticas e profissionais do uso de Inteligência Artificial (IA) e bibliotecas na composição musical para audiovisual. Amparado em pesquisas bibliográficas sobre som e música no audiovisual, reportagens e entrevistas com compositores que lidam com IA e/ou bibliotecas em seu cotidiano (Pierrobom, 2021; Ludwig, 2018; Domene, 2018), refletimos sobre a composição musical menos como resultado de um “ímpeto criativo de autor” e mais como uma complexa curadoria de sonoridades disponíveis.

**Palavras-chave:** Trilha musical, Inteligência Artificial, bibliotecas digitais, composição, curadoria.

**Abstract:** Aesthetic and professional implications of the use of Artificial Intelligence (AI) and libraries in audiovisual music composition. Supported by bibliographic research on sound and music in audiovisual, reports and interviews with composers who deal with AI and/or libraries in their daily work (Pierrobom, 2021; Ludwig, 2018; Domene, 2018), we reflect on musical composition less as a result of an “author’s creative impetus” and more like a complex curatorship of available sounds.

**Keywords:** Music score, Artificial Intelligence, digital libraries, composition, curatorship.

Por meio de Inteligência Artificial (IA) e em instantes, é possível criar trilhas musicais para audiovisual em aplicativos on-line. A aparente simplicidade dos processos comunicada ao usuário - “selecione o gênero e a duração; IA faz sua música; ajuste; baixe e use no seu projeto” (Amper Music) - esconde uma complexa rede de combinações de sons pré-gravados em alta qualidade, realizados por softwares após o aprendizado de padrões, e disponível para qualquer pessoa com acesso à internet e a um cartão de crédito.

O controle de ritmo, instrumentação, clima e duração, bem como a facilidade de uma trilha livre de direitos autorais, licenciada global e eternamente para o uso do consumidor, são vendidos a produtores audiovisuais sob o argumento da customização em um prazo mínimo, em que poucas decisões fazem emergir uma música livre de disputas e desgastes relacionais e, em tese, adequada a determinado produto.

219 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão 6 do Seminário Temático Estilo e Som no Audiovisual, no dia 29 de outubro de 2021.

220 - Doutora e pós-doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela USP. Docente do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da UFG e docente do curso de Cinema e Audiovisual da UEG.

Uma trilha composta por IA geraria, então, uma considerável economia de tempo e recursos. Mais de 20 anos após as DAWs (*Digital Audio Workstations*), instrumentos virtuais e MIDI (*Musical Instrumental Digital Interface*) se tornarem alternativas à contratação de músicos, equipamentos e estúdios, e após as bibliotecas digitais on-line permitirem, via licenciamento, o uso de uma trilha musical não endereçada a uma obra audiovisual específica: para se realizar uma trilha musical hoje, basta estar conectado. O custo estético desta facilidade parece ser o reforço de convenções musicais, gravadas em determinado padrão, naturalizadas em gêneros mais ou menos arbitrários, disponíveis nessas plataformas. Assim, trabalhamos com a hipótese de que a Inteligência Artificial, ao ser utilizada em trilhas para audiovisual, atuaria como uma “curadora automática” de sons disponíveis e a serviço da conveniência de uma estrutura de produção cuja velocidade se aproxima do tempo real, reforçando códigos canônicos da música para imagem.

Ampliando a ideia de curadoria na composição de trilhas, a IA seria o processo curatorial com menos intervenção humana na combinação de sonoridades. Tal intervenção aumenta, juntamente com a necessidade de tempo e recursos, quando se opta pelas bibliotecas de “trilha branca”. O ápice da ação humana na criação de uma trilha - a música original - parece, então, um pouco mais distante em conteúdos de internet e televisão, e continua mais evidente no cinema, em que um compositor segue sendo convidado a criar uma música para um filme, graças à sua notoriedade artística, versatilidade, facilidade de negociação e provável parceria longa com o diretor - o que, por sua vez, sugere uma ideia de autoria datada do século XIX e cuja romantização parece ruir quando estes três níveis de curadoria sonora - IA, bibliotecas musicais e música original - começam a se misturar.

Este estudo busca investigar, comparativamente ao uso de bibliotecas musicais digitais ou “*production music*” (Adams et al, 2017), as consequências do uso de Inteligência Artificial nos processos de composição musical para audiovisual, tanto em âmbito estético quanto profissional. Buscamos compreender como essas tecnologias podem afetar tanto o ofício e as relações do compositor com outros profissionais que tomam decisões dentro de um projeto audiovisual, quanto os processos de criação, por meio da aprendizagem e reforço de padrões, ou mesmo recombinações e possibilidades de ruptura ou “deformação”, via ação humana.

Tendo como principais parâmetros a acessibilidade tecnológica, orçamento, prazo, demandas narrativas e fluxos de trabalho e, como fundamentação, pesquisa bibliográfica sobre som e música no audiovisual, reportagens e entrevistas com compositores que utilizam IA e/ou lidam com bibliotecas digitais em seu cotidiano (Pierrobom, 2021; Ludwig, 2018; Domene, 2018), busca-se evidenciar a composição musical menos como resultado de um “ímpeto criativo de autor” e mais como uma complexa curadoria de sonoridades disponíveis.

## Do licenciamento musical digital via bibliotecas à IA

Ainda no final da década de 1990, com a popularização da internet doméstica no Brasil e o gradativo barateamento dos equipamentos necessários, “compositores anônimos”, à parte de grandes repercussões midiáticas, passaram a desenvolver seus projetos (próprios ou encomendados) em infraestrutura própria, responsabilizando-se, muitas vezes, por todos os processos, da composição à masterização de fonogramas. “Com a banda larga, você passou a ter acesso ao catálogo desses caras e poder comprar e baixar pela internet. Não só comprar e baixar, como também você ser um fornecedor deles”, afirma o premiado compositor e produtor musical Maurício Domene (2018), proprietário do Estúdio Next (SP), formado pela Berklee em Music Composition for Film and TV e há mais de 20 anos no mercado brasileiro de trilhas musicais para audiovisual.

Percebendo a baixa oferta do serviço de licenciamento musical digital por tempo determinado por parte de empresas brasileiras, a alta procura das produtoras audiovisuais nacionais por músicas em plataformas estrangeiras e o crescente interesse de compositores e músicos fora dos catálogos de grandes gravadoras em atender esse mercado, o também compositor e produtor musical Julian Ludwig, Jacarandá Licensing, braço de licenciamento da produtora Jacarandá Áudio (SP), em 2011. Segundo ele (2018), na publicidade, por exemplo, a busca por trilhas está mais relacionada a uma busca de identidade sonora com o público-alvo de uma marca e menos a uma preocupação narrativa, o que tende ao reforço de valores por meio de sonoridades estereotipadas.

Conhecidas como *production music* ou, na linguagem corrente, “trilha branca” (Adam et al, 2017), as músicas organizadas em coleções digitais (bibliotecas) disponíveis para licenciamento possuem como características desejáveis, além da qualidade técnica e da média ou longa duração em relação à peça audiovisual de destino, a rejeição de melodias marcantes, a constância do andamento e da tonalidade, a divisão em *stems* – famílias de instrumentos mixados de forma independente – e inícios e finais bem demarcados, sem *fades*, para facilitar a edição com a imagem (DOMENE; LUDWIG, 2018). Velocidade, conveniência, liberação instantânea e preço são as principais vantagens da *production music* em detrimento de uma trilha musical original ou de uma canção preexistente consagrada na mídia, segundo o produtor musical estadunidense Ron Goldberg (Adams et al, 2017), não necessariamente acompanhadas de um alto potencial narrativo.

“O setor das músicas de bibliotecas digitais deve ser o primeiro a sentir o impacto da Inteligência Artificial”, afirma o compositor e produtor musical da Vila Humilde Productions, em Guarulhos-SP, Eduardo Pierrobom (2021). Em entrevista para esta pesquisa, ele afirma que o *upload* de composições próprias para bibliotecas online foi o que o motivou a desenvolver a sua própria coleção, hoje com cerca de 200 fonogramas separados por categorias mais ou menos específicas, como eletrônico, orquestral, étnico, *ethereal*, textural, motivacional, épico, percussivo, etc.



Pierrobom trabalha, além da composição musical, com *motion design*, edição de vídeo, produção de anúncios, entre outras funções em sua empresa. Ele afirma economizar tempo, trabalho e recursos utilizando IA em seus processos. “A IA caiu como uma luva. Pois se preciso de um dia para criar uma animação gráfica, eu preciso de outro dia para compor a música e finalizar o áudio” (PIERROBOM, 2021).

Baseada em padrões de bancos de dados, a Inteligência Artificial é a capacidade das máquinas de pensar, aprender, perceber e fazer escolhas como os seres humanos. Segundo o site Tecnoblog (2021), atribui-se ao professor John McCarthy o primeiro uso desse termo, em 1956, definido como “a ciência e a engenharia de produzir máquinas inteligentes”. Os sistemas baseados em AI aprendem com o tempo, até que passam a tomar decisões de forma autônoma, amparados numa base de dados, o que potencializa sua própria inteligência e pode auxiliar o ser humano na vida prática.

Configurando-se em uma densa área de pesquisa dentro das Ciências da Computação, os conceitos de IA agrupam-se, segundo Russel e Norvig (2010), em pelo menos quatro categorias básicas, envolvendo sistemas que (1) pensam e/ou (2) agem como humanos, ou que (3) pensam e/ou (4) agem racionalmente, os quais não pretendemos detalhar aqui.

O que nos importa é que, de acordo com Pierrobom, a IA pode ajudar o compositor a resolver uma trilha musical com prazo exíguo de entrega, situação corriqueira no mundo corporativo e da publicidade. O compositor exemplifica o uso da IA na elaboração de um texto original sobre algum assunto: a IA gera um texto inicial, que pode inspirar a redação de um texto melhor. Analogamente, se um compositor sente dificuldades para direcionar suas ideias no início de uma nova trilha, a IA pode sugerir algum caminho.

Atualmente a grande demanda é por “música de fundo”, ou “música corporativa”, ou “motivacional”, e tantas outras coisas 2.0, e não mais aquelas composições bem elaboradas como aqueles jingles que marcaram a minha infância. (...) Mas não consigo sequer ter o menor vislumbre de como usar a IA para compor a trilha de um filme bem produzido, por exemplo. Não por enquanto (PIERROBOM, 2021).

Aproveitando o provável impacto da IA sobre as bibliotecas musicais digitais mencionado por Pierrobom, estabelecemos um comparativo entre essas duas possibilidades, num esforço reflexivo tanto sobre as implicações profissionais e logísticas sobre o fluxo de trabalho do compositor, quanto sobre as possíveis consequências estéticas e narrativas sobre a obra audiovisual a que a música se destina.

Tendo como referência o funcionamento da Amper Music ([www.ampermusic.com/](http://www.ampermusic.com/)), IA de propriedade do Shutterstock, empresa estadunidense provedora de banco de imagens, vídeos, música e editorial, nota-se, conforme anunciado no próprio site e antecipado no início deste texto, que a trilha gerada por aquela plataforma e comprada pelo usuário é “royalty free”, não precisando, portanto, passar por nenhum processo de desobstrução vin-

culada a direitos autorais. O mesmo ocorre quando se adquire uma biblioteca musical digital, com a diferença de que esta gera dividendos para o compositor fornecedor de fonogramas, a depender do contrato firmado.

Assim, a opção pela IA poderia ampliar as quatro vantagens atribuídas por Goldberg (*in ADAMS et al*, 2017) à *production music* – velocidade, conveniência, liberação instantânea e preço –, uma vez que mantém as características formais genéricas (DOMENE; LUDWIG, 2018), mas com mais liberdade, a depender dos gêneros e subgêneros disponíveis na plataforma, e instantaneamente. O andamento e a tonalidade que se querem imutáveis num fonograma de um banco musical organizado em *stems* e por gêneros podem ser alterados automaticamente no sistema Amper Music (IA), quando se define graficamente o lugar do clímax narrativo, por exemplo – processo após o qual a música, já configurada segundo as preferências do usuário e mixada em alta qualidade, está pronta para *download*.

No sistema de IA em questão, a duração exata da música completa é programada antes da escolha do gênero musical, conforme a duração do vídeo que o usuário (qualquer pessoa conectada) sobe para o site. Nas “trilhas brancas”, por outro lado, os inícios e finais são bem demarcados (sem *fades*) nos fonogramas ofertados em todos os gêneros disponíveis no banco a ser acessado pelo realizador, produtor, editor de som ou supervisor musical, sofrendo variação na montagem.

Finalmente, enquanto o usuário deve conhecer o destino da trilha – mais específica em relação à narratividade – gerada automaticamente por IA e comprada para uso infinito, o compositor anônimo não sabe o destino de sua trilha genérica disponível em bancos de música – a ser usada por tempo determinado, via licenciamento (OLIVEIRA, 2017) –: esta, então, pode aparecer associada a diferentes produtos audiovisuais, sem que seu criador saiba.

## Considerações finais

Inéditas ou não, “trilhas brancas” disponíveis em plataformas digitais de licenciamento geram oportunidades de comercialização e divulgação para seus compositores – os quais vêm cultivando, desde a década de 1990, um perfil empreendedor. Tal prática, porém, parece gerar um abismo entre eles e as obras audiovisuais às quais suas trilhas são acopladas – já que, via de regra, tais compositores sequer sabem que destino terão suas músicas, uma vez disponíveis nesses catálogos.

Numa escala de economia de tempo e recursos, indicação de caminhos criativos e uso em projetos de baixo orçamento e/ou curto prazo geralmente associados à televisão e internet, a Inteligência Artificial aplicada a trilhas musicais para audiovisual parece realmente ter vindo para suplantar os bancos digitais de música, conforme prevê Pierrobom (2021). Afinal, torna-se possível para qualquer usuário com cartão de crédito, mesmo sem domínio da linguagem musical, baixar um fonograma com sonoridades em alta qualidade, previamente combinadas e mixadas conforme opções de gênero musical ou “clima” (*mood*), com a possibilidade de, graficamente e no tempo do vídeo, ter indicado o clímax narrativo – processo

menos trabalhoso que abrir pastas e subpastas de coleções de fonogramas para procurar fragmentos desejados para uma trilha, a serem articulados posteriormente entre si e com a imagem, na edição.

Por essa lógica, a IA pode concorrer com o artista e comprometer sua rentabilidade, ao mesmo tempo reforçando clichês musicais. Mas o compositor pode, por outro lado, incorporá-la como ferramenta em seu fluxo de trabalho, reduzindo tempo e custos, e ao mesmo tempo considerando caminhos musicais sugeridos por algoritmos. “Estamos numa ‘era aumentada’ (...), a IA serve para expandir a nossa consciência e a nossa criatividade. Não é o tipo de coisa que possa competir com a nossa criatividade, mas sem dúvida é o tipo de coisa que pode nos ajudar a criar coisas melhores” (PIERROBOM, 2021).

Uma confluência entre IA, bibliotecas digitais e composição original que amplie as possibilidades estéticas e técnicas do compositor pode se tornar um híbrido capaz de alargar o próprio conceito de composição musical para cinema, no sentido de abranger uma complexa curadoria dentre fragmentos musicais previamente disponíveis, além de assumir o domínio da narratividade, muitas vezes, como mais importante que o domínio musical.

## Referências

ABRAMUS. *Inteligência artificial na música: o fim do compositor?* Disponível em: <<https://www.abramus.org.br/noticias/16377/inteligencia-artificial-e-musica/>>. Acesso em: 28 abr 2021.

ADAMS, R.; HNATIUK, D.; WEISS, D. *Music Supervision: The Complete Guide To Selecting Music for Movies + TV + Games + New Media*. New York: Schirmer Trade Books, 2017.

DOMENE, Maurício. *Maurício Domene*: depoimento [nov. 2018]. São Paulo, 2018.

KOVACS, Leandro. Como surgiu a Inteligência Artificial. Tecnoblog, 2021. Disponível em: <<https://tecnoblog.net/responde/como-surgiu-a-inteligencia-artificial/>>. Acesso em: 21 jan 2022.

LUDWIG, Julian. *Julian Ludwig*: depoimento [out. 2018]. São Paulo, 2018.

MATOS, E. *A arte de compor música para o cinema*. Brasília: Senac, 2014.

OLIVEIRA, M. P. *As Transformações do Mercado Musical e as Plataformas de Crowdfunding e Licenciamento Musical*. Revista Sonora, Campinas, v. 6, n. 12, p. 1-16, 2017. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/download/740/972>>. Acesso em: 17 mar 2019.

PIERROBOM, Eduardo. *Eduardo Pierrobom*: depoimento [abr. 2021]. São Paulo, 2021.

RUSSELL, S; NORVIG, P. *Artificial Intelligence: A Modern Approach*, 3rd Edition. Prentice Hall, 2010.

# O Palácio dos Anjos : Mercado financeiro e meretrício de luxo

The Palace of Angels: Financial market  
and luxury prostitution

Geraldo Blay Roizman

**Resumo:** Este filme de Walter Hugo Khouri, de 1970, parece captar a lógica imposta pelo neoliberalismo nascente. O filme aborda uma mulher que trabalha em uma empresa de crédito cujo diretor orienta como arregimentar, através de um banco de dados, o patrimônio de grandes empresários brasileiros, estratégia que será copiada por ela quando resolver conquistar sua independência às custas dolorosas tanto de sua própria subjetividade e efetividade como a de suas colegas.

**Abstract:** This 1970 film by Walter Hugo Khouri seems to capture the logic imposed by nascent neoliberalism. The film deals with a woman who works at a credit company whose director guides how to gather, through a database, the assets of large Brazilian businessmen, a strategy that will be copied by her when she decides to conquer her independence at the painful expense of both her own. subjectivity and effectiveness like that of their colleagues.

(W,H, Khouri, filme,1970).

(W,H, Khouri, movie,1970).

Em O Palácio dos Anjos, de 1970, dirigido por Walter Hugo Khoury com produção realizada nos estúdios da Vera Cruz em parceria com a Metro Goldwyn Mayer, vemos já na introdução dos letreiros, imagens de pinturas de mulheres com olhos e bocas provocantes e sensuais, mescladas de flores de uma insinuada eroticidade multicolor, aquilo que prenuncia algo do enredo do próprio filme. A personagem principal, Bárbara( a atriz francesa Geneviève Grad), aparece logo no início mesclado ao rosto de uma mulher com a boca aberta da última pintura da abertura. Ela se encontra fumando e caminhando em meio aos carros numa balsa, cujo som estrondoso de um navio ecoa. No plano seguinte faz o mesmo trajeto em sentido contrário se aproximando da câmera em close fumando. Em seu olhar um traço melancólico. Outra mulher aparece de óculos azuis e cuja personagem reconheceremos depois. O limite da balsa em movimento perpassa seu corpo. O repentino barulho forte da aparição do transatlântico de luxo Eugênio C a faz virar o rosto repentinamente tentando captar algo de sua subjetividade, traço estético típico de Khoury. A mesma cena retornará em vários momentos do filme configurando um traço obsessivo. Seus olhos azuis mirando o navio ao som do barulho estridente. O gigantesco transatlântico cruza a imagem onde ela se encontra como se a atingisse ou rasgasse com a ponta aguda da proa diretamente seu corpo. No

plano seguinte, no apartamento de classe média, vemos ela no espelho á passar o batom, vestir os sapatos e ir para a cozinha tomar o café. Mariazinha (Rossana Ghesa), aparece na cama e Bárbara lhe traz o café ao mesmo tempo que a apressa a acordar. Ordena que diga ao Ricardo, que saberemos a seguir ser o seu chefe, que ela está indo ao dentista. No elevador, ela lê com muita atenção no jornal um anúncio de ganho de Ncr\$500,00( ou mesmo mais) por dia. Na cena seguinte, revela-se que ela foi tentar um novo emprego numa entrevista. Ficamos sabendo que ela tem 22 anos e alguma experiência em relações públicas. O programa da empresa é apresentado através do elogio do produto, uma enciclopédia, descrita pela voz de um gravador. Bárbara sai dali decepcionada e aparece em seguida no escritório perguntando por sua colega Maria. Ela atravessa uma sala cheia de pessoas trabalhando em máquinas de escrever e entra na sala de reuniões. Seu atraso revela o constrangimento nos olhares duros em sua direção. Ricardo, seu chefe, lhe pergunta qual o motivo do atraso e ela alega um suposto problema com o dente. É repreendida quanto a não misturar problemas pessoais com a reunião confidencial da empresa já que ela receberia mais que as outras. Depois Ricardo inicia um discurso, dizendo que a empresa de crédito e financiamento esta lutando para fazer um cadastro único de clientes a fim de reduzir o custo das fontes de informação, e que o problema central é a pesquisa, a coleta de dados e o arquivo seria importante no momento devido a terem muita concorrência no mercado. Ele sabe que algumas casas de investimento vão “arriar” e aquilo que largarem deverá sobrar, e que eles tem que agarrar a oportunidade pois com o investimento da empresa Hansen, isso lhes traria prestígio. “Só vai ficar quem tiver lastro e capacidade e o resto todo deve ficar de calças na mão”. Aos olhos e ouvidos atentos das moças, ele diz: “ Não é brinquedo o dinheiro parado nesta cidade”, que é preciso “melhorar as fichas para controlar os clientes, conhecer desde suas marcas de cigarro até quais são seus medicamentos, se tem amantes, o que gastam em boates, em roupas, mulheres, e que é necessário um departamento que corrija todas as informações: as secretárias, os empregados de banco, as criadas, os garçons, uma boa gorjeta: “o dinheiro do país este aqui, ele diz. “Isto é parte do crime, o resto temos que buscar onde for. Não quero pequenos, só os graúdos, e tem muitos por aí. Espero que aprove a despesa. Só isso, o resto é comigo mesmo”. Bárbara culpa a colega por não ter vindo a tempo e lhe incumbe de bater á máquina a lista entregue por ela. Ao fundo, ouvimos o barulho das máquinas de escrever que metaforizam a contabilidade do lucro financeiro da empresa. A amiga com dor nas costas se queixa de que a máquina lhe mata e comenta sobre a sua situação familiar ruim,. Bárbara reclama com a camareira do açúcar exagerado no café ao mesmo tempo que pede ao empregado negro para trazer um chocolate. Alguém diz que Ricardo pediu á Bárbara para incluir as fichas no fichário e que é para depois de falar com ele. Bárbara lê em voz alta para a amiga o nome de um dos clientes e o histórico recente detalhado do montante correspondente ao seu patrimônio ainda não investido. A amiga também começa a ler reiterando os detalhes afetivos fora do casamento e o sentido perdulário da família, descrevendo a quantidade de cavalos e carros. Vemos aqui o receituário de Ricardo introjetado. Ele pergunta á Bárbara se ela está chateada depois da bronca. Bárbara nega mas ele não acredita e diz que trabalho é trabalho ao mesmo tempo que acaricia de maneira provocativa a lista de clientes dizendo que o que está em jogo ali não tem preço, é

o seu futuro. Oferece á ela um jantar, um fondue de reconciliação mas ela recusa. Na cena seguinte aparece uma panela fervendo, denotando que o jantar acabou vingando. Ricardo pergunta maliciosamente “se vai ser hoje” e ela nega, pedindo para ele parar. Reparamos que sua voz é dublada por Lilian Lemertz. Ricardo tenta seduzi-la e persuadí-la á força no apartamento mas ela escapa tendo que utilizar uma faca ameaçando furar uma pintura da sala. Vemos ela de novo olhando fixamente o navio e em seguida caminhando descalça e sozinha pela rua quando é abordada por um carro que para ao seu lado buzinando. É uma mulher, Rosa (Joana Fomm), lhe oferecendo carona até a cidade e ela aceita. Rosa tenta seduzir Bárbara lhe oferecendo trabalhar para ela em sua boate. Bárbara mostra ás amigas o cartão de Rosa e da possibilidade dos 500 cruzeiros por dia. A amiga pergunta sobre o que se trata e Bárbara lhe explica dos 500 contos livres, sem INPS, sem desconto e sem desvalorização. Perguntam se é para ser uma P.( o som do filme fica mudo, e continua na palavra de luxo). Elas ficam seduzidas pela ideia e insinua-se no expectador um suposto plano de negócio. Na janta, começam a fazer as contas sobre o vantajoso ganho de capital. As três ganhariam 2 milhões por mês, três mil dólares e Europa, barco, aventura, estudar, “viajar sempre”, a independência total, “verão, praia, inverno, neve”. Bárbara é despedida. De novo vemos o seu plano simbólico do transatlântico rasgando o espaço físico da imagem e o estrondoso som ao fundo. Na cena seguinte, as três visitam a boate de Rosa mas saem dali enojadas, mas Rosa insiste e as leva ao seu apartamento. Lá Bárbara comenta de que elas virariam objeto e Rosa argumenta de que seria só se acostumarem: “objeto caro e quando você não quer pode dizer não e pronto, se o cara for muito mixo, você arranja uma desculpa”. Bárbara propõe á amiga copiar as fichas de Ricardo e estuda quais seriam aqueles primeiros a fisgar, ligando em seguida para os clientes ao se passar como funcionária da companhia. Alegando dificuldades financeiras e a tensão com Ricardo, Bárbara consegue o primeiro encontro. Vemos seus olhos de novo e o grande navio ao fundo. Em seguida elas aparecem organizando as fichas e percebemos a equivalência tanto moral como financeira entre os dois negócios. Neste momento da década de 1970, da crise do petróleo, da desvinculação do padrão ouro no mundo, as consequências do Plano Marchall no chamado “mundo subdesenvolvido”, o anti-comunismo e o contraste da liberdade no coletivismo contracultural hippie, a ciranda financeira começa a girar cada vez mais rápida até o individualismo se estabelecer como padrão civilizatório de subjetividade. Bárbara e as amigas navegam dentro deste quadro. A companheira indaga: “e quando acabarem os chamados bonitões”, e Bárbara responde que seria preciso paciência, “a gente vai descendo aos poucos” e também que os chamados “canos” seriam parte do negócio. Ela incorpora toda a filosofia neoliberal do empreendedorismo e da rentabilidade máxima. O segundo cliente é o ator John Herbert e ele a apresenta outra pessoa que se diz concorrente de Ricardo, no que Herbert sussurra em seu ouvido: “Pega este que é podre de rico e obcecado por mulheres”. Na próxima cena as três amigas se encontram apreciando a nota de cem dólares que, segundo Bárbara, não faz volume no bolso como o dinheiro brasileiro. Ouvimos de novo o barulho do transatlântico, a projeção desejante de Bárbara. Agora é o senhor Strauss, da fábrica de automóveis, o primeiro cliente da outra amiga amedrontada. A tensão da música revela a situação na cama. Bárbara prepara o espírito da companheira para o primeiro ato dela com um copo de cerveja. A coisa vai aos

poucos se tornando hábito e as reuniões agora são de planejamento dos gastos com reforma, que, para Bárbara respondendo á amiga, significa investimento: “vou mostrar enfim o meu talento”, justificando o gasto dizendo que o faturamento varia de uma para outra, afinal ela faz a contabilidade e o planejamento. A companheira diz que o zelador está implicando e Bárbara concorda em lhe dar um dinheiro para silenciá-lo. Bárbara planeja uma reforma profunda no espaço. As três se divertem dançando juntas ao clima da montagem do palácio. O clima feminino de intimidade e a cumplicidade se estabelece junto á constituição do negócio como possibilidade subjetiva da independência financeira das mulheres. O automatismo da vinculação estreita entre o companheirismo e o empreendedorismo pode gerar uma crise entre elas. E o navio passará de novo, como obsessão ou recalque psíquico. O apartamento torna-se um Palácio de Luxo. Perucas, joias e roupas extravagantes compõem o cenário. Algo da cumplicidade ainda se mantém entre elas enquanto os arquivos de Ricardo dão lucro. Bárbara contraria o controle de gastos sugerido pela amiga. Finalmente Herbert traz Ricardo, que revela que quis conferir a fama do local. Neste momento Bárbara parece sentir-se realizada e o transatlântico e seu apito estrondoso parecem se materializar. Ricardo propõe uma aliança que tem como eixo central um cliente, um embaixador de um país africano que detém jazidas de petróleo, procurando aplicação para uma grande quantidade de dinheiro e que é aficionado por mulheres. Os negócios tornam-se então complementares. Bárbara volta á companhia em busca de mais arquivos e a sua má fama já paira entre as funcionárias. No Palácio, as moças fazem da sala o palco de uma encenação teatral lúdica de paixões arrebatadoras onde tentam recuperar algo de ternura antes natural da amizade entre elas. Mariazinha, no entanto, começa a chorar compulsivamente. Toca a campainha e é Norma Bengel, a esposa de um dos clientes, Carlos Eduardo, que aparece atraída pela curiosidade provinda daquilo que o marido comentou do lugar. Mostra uma fotografia para Bárbara dela própria, e comenta que ela lhe faz lembrar uma pessoa que conheceu no passado. Mariazinha, na próxima cena, se entrega ao fetiche de um cliente, um estupro gravado do ato sexual. Ela foge do quarto desesperada e Bárbara assumirá o seu lugar. Mariazinha ao espiar a cena vomita. Parece que chegou ao limite a sociedade. Bárbara acolha a amiga nos braços propondo-lhe uma viagem ás três. Ana Lúcia(Adriana Prieto) sugere levar Mariazinha ao médico e esta propõe reverem os gastos devido aos gastos excessivos com reformas. Mariazinha quer se separar e Bárbara tenta convencer que o charme das três e o luxo do lugar é essencial. Maria pede que Bárbara lhe ceda a administração, mas com a recusa ela desmaia. Vemos então ela partindo de ônibus e depois sentada silenciosa na mesa ao lado de sua mãe num ambiente familiar simples do interior. Bárbara explica á ela que Maria deve estar com anemia e que o médico a aconselhou a permanecer com a família. Bárbara deixa vários bolos de dinheiro na mesa. O cachorro rouba por um segundo a atenção de Mariazinha ativando talvez uma possibilidade de recuperação de sua afetividade. Uma criança aparece, talvez sua filha. Maria olha para os olhos de Bárbara mas abaixa a cabeça como que evitando pois não enxerga reciprocidade. Vemos de novo os olhos de Bárbara marejados diante do transatlântico. O som grave do navio fetiche que parte se torna agora insuportável. Norma Bengel, a esposa que encontrou abrigo em Bárbara, a aguarda no carro dentro da balsa. A ponta do cigarro pisada será a máscara fálica da masculinidade incorporada pelo capitalismo no corpo

feminino. Na última cena, a cumplicidade entre as duas que pode abrir-se tanto ao indeterminado como ao reconhecimento do equívoco traçado. Bárbara diz que precisa ir embora, e Norma diz que ela vai junto, como se propusesse reconstruir a subjetividade perdida da amiga. No entanto, um telefonema de um cliente revela que o intento é vão e Norma percebe que não conseguirá mais transformá-la. O choro de Bárbara depois de apanhar de Norma mostra-se falso e elas acertam o acordo de separação. O beijo de despedida não é correspondido por Bárbara e seus olhares não conseguem mais se cruzar. Finalmente vemos Bárbara na boate de Rosa a selecionar outra menina para substituir o rombo deficitário causado pelo desligamento do negócio com as amigas. No corte, vemos a amiga Ana Lúcia, que visita uma ou casa para alugar. Seu olhar frio mimetiza o de Bárbara que aparece treinando a nova funcionária ao fazê-la caminhar pela sala do Palácio. No corte, vemos Ana Lúcia subindo as escadas do novo negócio. Bárbara pergunta a idade da moça, esta responde 18. As ligações com os contatos cadastrados recomeçam. O filme, indicado á palma de ouro de melhor filme no festival de Cannes seria uma mimetização prévia, já na década de 70, da mais gigantesca forma de lavagem cerebral da humanidade, a forma neoliberal e o estabelecimento de seu Deus monetário, aquele que paira hoje como uma maldição sobre todas as coisas e formas de vida. De um lado temos aquilo que permeia os filmes de Khouri, um existencialismo urbano permeado por situações vinculadas ao universo masculino. Dessa vez as protagonistas mulheres encarnam o lado feminista de uma subjetividade que á primeira vista recusa a objetificação de seus corpos pelo mercado de trabalho mas ao mesmo tempo, através da obsessão pela independência financeira, não deixam de incorporar um negócio paralelo ao do próprio chefe, inclusive com o mesmo instrumento de captação de clientes copiado, a lista, assumindo o agenciamento do corpo próprio e alheio como valor de troca e “artigo” de luxo.

Evidencia-se assim, na última cena, seu rosto ao telefone a angariar um novo cliente, petrificado pelo congelamento da imagem e do aparecimento da palavra “Fim” suprimindo, portanto, o último traço de emoção e espelhando na protagonista a respectiva perda de sua autonomia e autoconsciência.

## Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, G. *O uso dos corpos*, Homo Sacer IV 2. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BURBULHAN, Fernanda; GUIMARÃES, Roberto Mendes; BRUNS, Maria Alves Toledo. *Dinheiro, afeto, Sexualidade: relação de prostitutas com seus clientes. Psicologia em Estudo*. estud.vol.17 no.4 Maringá Oct./Dec. 2012.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vs.1, 2, 3, 4 e 5. São Paulo: Ed. 34, 1999/2014.
- FOUCAULT, M. *Historia da sexualidade. I, II e III*. São Paulo: Paz e Terra, 2014. RUSSO, Gláucia. *No labirinto da prostituição: o dinheiro e seus aspectos simbólicos*. Caderno CRH.Vol.20.no51 Salvador Sept./Dec. 2007.
- MARCUSE, H. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.
- SAFATLE, V. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São





# Escada pro palhaço: direção de arte, comédia *slapstick* e cultura material<sup>221</sup>

Foil for the clown: art direction, slapstick and material culture

Gianna Gobbo Larocca<sup>222</sup>  
(Doutora – ECDD)

**Resumo:** O artigo trata da participação da direção de arte na construção da *gag* visual na comédia *slapstick* e a consequente crítica da cultura material que representa. Através do paralelo de *gags* sobre os meios de circulação na cidade nas obras de Chaplin, Keaton e Tati, podemos divisar um repertório no qual a direção de arte se destaca na produção do discurso cômico e cuja potência estética sobrevive ao encolhimento do espaço urbano experimentado na pandemia de Covid-19.

**Palavras-chave:** Direção de Arte, Comédia *Slapstick*, Gag Visual, Cultura Material.

**Abstract:** The article addresses the art direction's participation in the construction of the sight gag in slapstick comedy and the resulting criticism of the material culture it represents. Analyzing gags about circulation in cities in the films of Chaplin, Keaton and Tati, it is possible to observe a repertoire in which art direction operates in the production of comic discourse. This aesthetic power persists in the shrinking urban space experienced in the Covid-19 pandemic.

**Keywords:** Art Direction, Slapstick Comedy, Sight Gag, Material Culture.

Em sua fabricação – e fabulação – material do universo diegético, a direção de arte exerce papel decisivo na organização da *mise-en-scène* audiovisual. A elaboração dos espaços onde os personagens circulam e dos objetos de cena que dão suporte à atuação são tarefas corriqueiras dos que se dedicam ao departamento. Na comédia *slapstick*, esta tarefa pode adquirir caráter performático, mesclando-se ao trabalho do comediante e participando da construção das *gags* visuais características do gênero. Da mais trivial casca de banana a arranjos espetaculares de andaimes e guindastes empregados na construção de um arranha-céu, os elementos de direção de arte articulados no *slapstick* fornecem a base para a instável coreografia satírica de seus personagens. Em resumo e para usar o jargão do gênero, no *slapstick* a direção de arte é “escada” para o palhaço.

221 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão 3 – Direção de arte e personagens, do ST Estética e teoria da direção de arte audiovisual.

222 - Doutora e mestre em Design (UERJ) e bacharel em Comunicação Social – Cinema e Vídeo (UFF). É professora da ECDD e designer, atuando, entre outras coisas, na arte gráfica de obras audiovisuais.

O mote fundamental da comédia *slapstick* é fornecer uma resposta para o fato de que a vida é física (DALE, 2000), retratando de maneira cômica a conflituosa interação do corpo humano com as asperezas do mundo. Destarte, os espaços, anteparos, objetos, artefatos tecnológicos, figurinos e todo o arsenal de coisas materiais que povoam a nossa vida cotidiana, mais que representativos, são expedientes para a deflagração da *gag*. Porém, ao tratar de conflitos tão contingentes, esta comédia também produz discursos ambíguos e potencialmente contra hegemônicos a respeito da cultura material<sup>223</sup> que representa de forma estilizada pela direção de arte.

Com efeito, no vasto repertório do *slapstick* – que abrange de Mack Sennett a Jerry Lewis, de desenhos animados ao filme mais recente de Elia Suleiman (*It Must Be Heaven*, 2019); de Austin Powers a Os Trapalhões – é possível divisar uma história satírica da cultura material desenvolvida em fases distintas do capitalismo. Na análise proposta, abordaremos cenas que retratam a circulação no espaço urbano – ruas, rodovias e carros – nas obras de Charles Chaplin e Buster Keaton em paralelo com a de Jacques Tati, além de ensaiar uma extensão desta chave de leitura para as vielas digitais mais recentes que se destacaram em microvídeos cômicos produzidos no início da pandemia de coronavírus. Pensar estas obras mais recentes à luz daquelas não se restringe a localiza-las em uma tradição; proporciona observar uma torção da performance cômica no do corpo-a-corpo do comediante com os espaços e objetos conformados pela direção de arte que explicita a transformações sociais imbricadas em nossa cultura material.

## **O animismo da direção de arte *slapstick***

As *gags* da comédia *slapstick* são produzidas a partir da afetação corporal que resulta da interação com o mundo tangível. Esta interação é, a rigor, comicamente exasperadora e produzida pelo exagero espetacular das nossas restrições físicas. De acordo com Jenkins (1992), a comédia *slapstick* retém aspectos do Cinema de Atrações, mantendo um endereçamento ao público que privilegia o espetáculo – “a torta na cara”, conforme qualifica – à narrativa – “a perseguição”. Este aspecto se conserva mesmo com a crescente narrativização das comédias e se estende ao tratamento da direção de arte. Embora esta também absorva os códigos da economia narrativa clássica, preserva-se uma licença para atuar de forma a contrariar o que seria assumido como uma relação naturalista e causal na elaboração dos espaços e objetos.

223 - A escolha do termo busca frisar algumas decorrências de uma revisão epistemológica operada no campo do design com vistas a inserir seu estudo no campo mais abrangente da cultura material (MARGOLIN, 2005). Tradicionalmente, os estudos historiográficos do design têm como marco a Revolução Industrial, caracterizada por uma ostensiva separação do trabalho de projeção e de execução de artefatos. Embora o período se refira apropriadamente à emergência da área como campo profissional e disciplinar, esta delimitação é marcadamente etnocêntrica na sua exclusão da produção material de culturas não industrializadas. De outro lado, historicamente verifica-se o emprego do termo cultura material com um viés colonizador para designar a produção de *outras* culturas, localizadas fora do arco dos países chamados desenvolvidos, enquanto a indústria, tecnologia e desenho industrial são abordados em termos incontestes de uma evolução teleológica. Deste modo, além da correção da abordagem colonial do termo, um grande benefício desta revisão é desnaturalizar as relações socioeconômicas que o fundamentam o design, aspecto constantemente eclipsado das discussões no campo. Em relação ao tema abordado, poderíamos nos referir à “modernidade” como alvo específico do escárnio dos burlescos citados, como tantas vezes já foi assinalado (LUCAS, 1998; WEINBERG, 2005). A escolha do termo permite ampliar o alcance do repertório e estende-la à atual configuração capitalista.

Quebrando hierarquias, a direção de arte por vezes assume um animismo intransigente que desafia o herói cômico: os objetos parecem oferecer resistência ao personagem com suas portas giratórias *temperamentais*, escadas rolantes *imprevisíveis*, cascas de banana *sorradeiras*. Tal embate ironiza as presunções sobre nossa produção material: estes objetos, frutos do engenho humano (incluindo a casca de banana como refugio de nossa alimentação) e que estariam a nosso dispor – conforme proclamam reclames publicitários e discursos laudatórios do progresso –, insistem em nos trair afirmando ostensivamente os limites das leis naturais.

Por outro lado, a *gag* também pode decorrer de um uso outro, não prescritivo, que o comediante extrai dos objetos. Para Carlitos, analisa Bazin (2006), os objetos só servem à margem de sua determinação social, de modo a acudir em uma necessidade imediata. Esta inversão traz à tona as injunções presentes no mundo material construído e indica uma forma da rebeldia anárquica que caracteriza o gênero.

Vinculada ao carnavalesco de Bakhtin (1999), a comédia *slapstick* promove, através do rebaixamento físico, uma ruptura com a hierarquia e estabilidade das imagens constituídas. O escárnio com a autoridade é explicitamente figurado nas inúmeras cenas de perseguições policiais que pululam nessas comédias populares, mas também está presente na contra-venção da relação de causalidade da experiência, tanto em termos de economia narrativa quanto de normatização utilitária de objetos e espaços.

## Tropo e transformação

Como outras comédias, o *slapstick* trabalha com a repetição. O gênero possui um vocabulário de rotinas que retoma e retoma, reiteradamente. Nesta prática, a originalidade não se coloca como novidade, mas como recriação. O *slapstick* explora o prazer de ver a performance singular do comediante em um repertório convencional, mas aberto ao improviso e à reapropriação. Com o tropo do golpe e da queda, o gênero se atualiza com o imediatamente contingente das condições de existência (DALE, 2000). Um exemplo eloquente é a retomada do mote da torta na cara em *Tempos Modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936). A rotina ganha contornos fordistas na “máquina de comer” (fig. 1) que Carlitos é constrangido a testar. A torção de sentido da *gag*, comumente associada a explosões de bagunça generalizada, torna mais forte o escárnio com a pretensa racionalização da linha de montagem e sua expansão para outros setores da vida.



FIG 1 – *Tempos Modernos* (Charles Chaplin, 1936)

Nesta repetida reinvenção, podemos observar, pela análise dos autores elencados, um adensamento crítico sobre a história de nossa produção material. Chaplin, Keaton e Tati compartilham a mesma matriz de cultura material e tema espacial: a urbe moderna dos grandes centros capitalistas. Separados pelo tempo, os burlescos, porém, abordam dois estágios distintos dessa modernidade. De um lado, a metrópole vibrante e perigosa do começo do século XX com suas novas máquinas e edificações; de outro, a cidade excessivamente normatizada do funcionalismo de meados do mesmo século. A cada cenário, a direção de arte atua na interface com o ator, promovendo a *gag* e fornecendo uma leitura sensorial do mundo. No paralelo, a transformação da interação do comediante com os artefatos físicos é notável.

À maneira de outras formas de espetáculo, Chaplin e Keaton apresentaram uma resposta sensacional aos hiperestímulos de sua época (SINGER, 2001). Para fazer frente à então inédita velocidade do trânsito, os burlescos produziram uma afetação corporal acrobática e espetacular. Em uma rotina que se tornou característica, Keaton agarra-se ao guarda-corpo de um bonde e deixa as leis da física agirem (fig. 2). A imagem do corpo do burlesco voando pelos ares não poderia ser mais representativa da flexibilidade exigida do frágil corpo humano na era das máquinas.



FIG 2 – *O enrascado* (*Cops*, Buster Keaton, Edward F. Cline, 1922)

Na cena do bonde lotado de *Dia de pagamento* (*Pay day*, Charles Chaplin, 1922) a performance é coletiva. Na *gag*, Carlitos lança-se sobre os passageiros para conseguir entrar na condução, mas em uma ritmada coreografia, que acompanhamos pelas entradas e janelas do veículo, acaba sendo expulso pela porta de saída devido à pressão exercida por passageiros na entrada (fig. 3). A cena, familiar para moradores de grandes centros, estiliza a absurda dança forjada no cotidiano metropolitano.

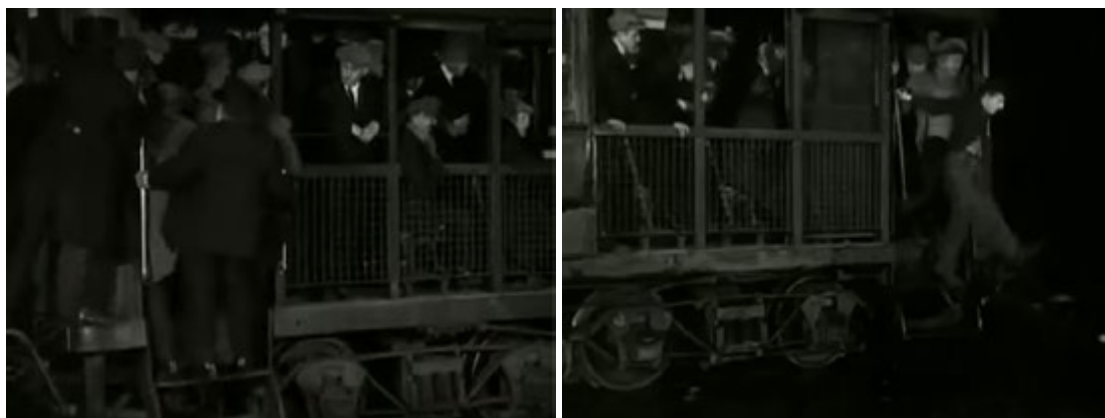


FIG 3 – *Dia de pagamento* (Charles Chaplin, 1922)

Em contraposição à intensa movimentação do *slapstick* dos anos 1920, Jacques Tati compõem seu Sr. Hulot com gestuais tímidos e hesitantes frente a um mundo que passa a ser dominado pelo ideário modernista do urbanismo, arquitetura e design a partir dos anos 1950. Mais que uma questão estética, cabe observar como Tati opera uma transformação na performance cômica que tematiza os esforços de disciplinarização da balbúrdia figurada nas cidades habitadas pelos primeiros burlescos.

A circulação normatizada de corpos – e objetos – é um mote recorrente de *Meu tio* (*Mon Oncle*, Jacques Tati, 1958) desde a cena do jardim da casa Arpel, na qual os atores ficam reféns do caminho de pedrinhas, até a sequência das ruas excessivamente sinalizadas

no percurso para a fábrica Plastac (fig. 4). Nesta última, os atores são dispensados como imagem, sendo apenas supostos como operadores das máquinas. A rua torna-se território exclusivo dos carros e não suporta nenhum desvio até seu destino gráfica e comicamente delimitado na vaga reservada para o Sr. Arpel.

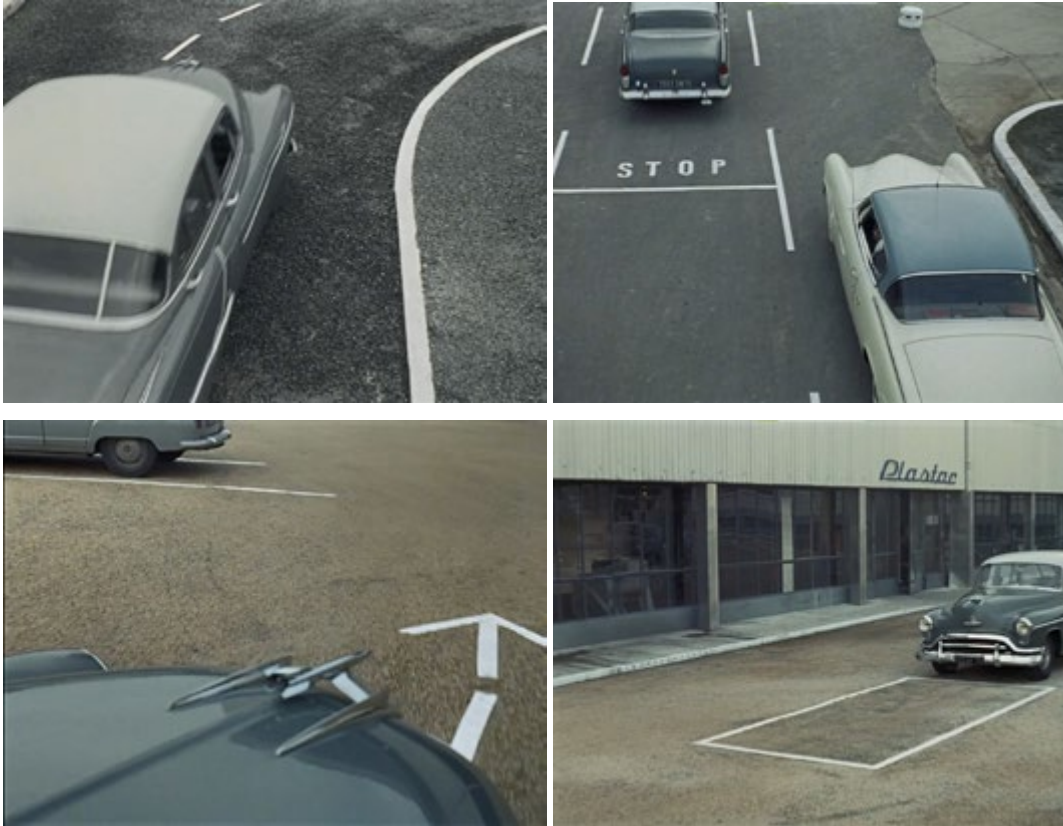


FIG 4 - *Meu tio* (Jacques Tati, 1958)

Na sequência, Tati parece indicar uma inversão da nossa proposição: nesta configuração social, o comediante é “escada” para a direção de arte. A liberação anárquica típica do gênero, contudo, ainda é facultada: *Meu tio* acaba, significativamente, com um carro na contramão, desobedecendo deliberadamente a sinalização presente no cenário (fig. 5).



FIG 5 - *Meu tio* (sequência final)

Recentemente, assistimos a mais uma reorganização de nosso cotidiano espacial e material em função da pandemia de coronavírus, cujas raízes, convém observar, estão implicadas em uma cultura material inconsciente das próprias condições de reprodução (in-

cluída a opção por combustíveis fósseis implícita nos exemplos aqui citados). O fenômeno também ganhou sua representação à moda *slapstick* através de memes e microvídeos que viralizaram nas redes digitais satirizando as trapalhadas com protocolos e EPIs. Atuando pelo rebaixamento físico típico do gênero, estas manifestações abordaram as novas restrições para o corpo humano diante da crise sanitária. No cenário comprimido da pandemia, conforme escarnece um vídeo protagonizado por John Cleese (fig. 6), os ataques de pânico devem até ser programados, para alívio de nossa saúde mental, contato que se mantenham confinados nos diminutos espaços dos ambientes domésticos. A performance corporal de Cleese é claramente vinculada ao legado da comédia física; o único cuidado com a direção de arte é discreto e eficaz: cortinas cerradas para um mundo que não comporta mais nossa livre circulação.



FIG 6 – John Cleese, participação em evento da organização *Comedy gives back*, 2020

A despeito deste cotidiano materialmente encolhido, o código da comédia *slapstick* ainda pode sugerir um lugar de rebeldia. Um *gif* animado que se espalhou nas redes em abril de 2020 propõe uma gambiarra que burla a adesão compulsória às videochamadas no trabalho remoto. A sequência mostra que um dos participantes de uma videoconferência havia colocado uma foto de si na frente da câmera. Ao cair a foto acusa o estratagema e revela o personagem ao fundo relaxando em uma rede (fig. 7). A imagem, produzida por intervenção em um registro noticioso, levanta o artifício e limitação da desmaterialização capitalista, além dos desejos refratários ao que ficou conhecido como “novo normal”. Aqui, a direção de arte opera um jogo de esconde-esconde, no qual a superfície da imagem não permite distinguir o real e o simulado.



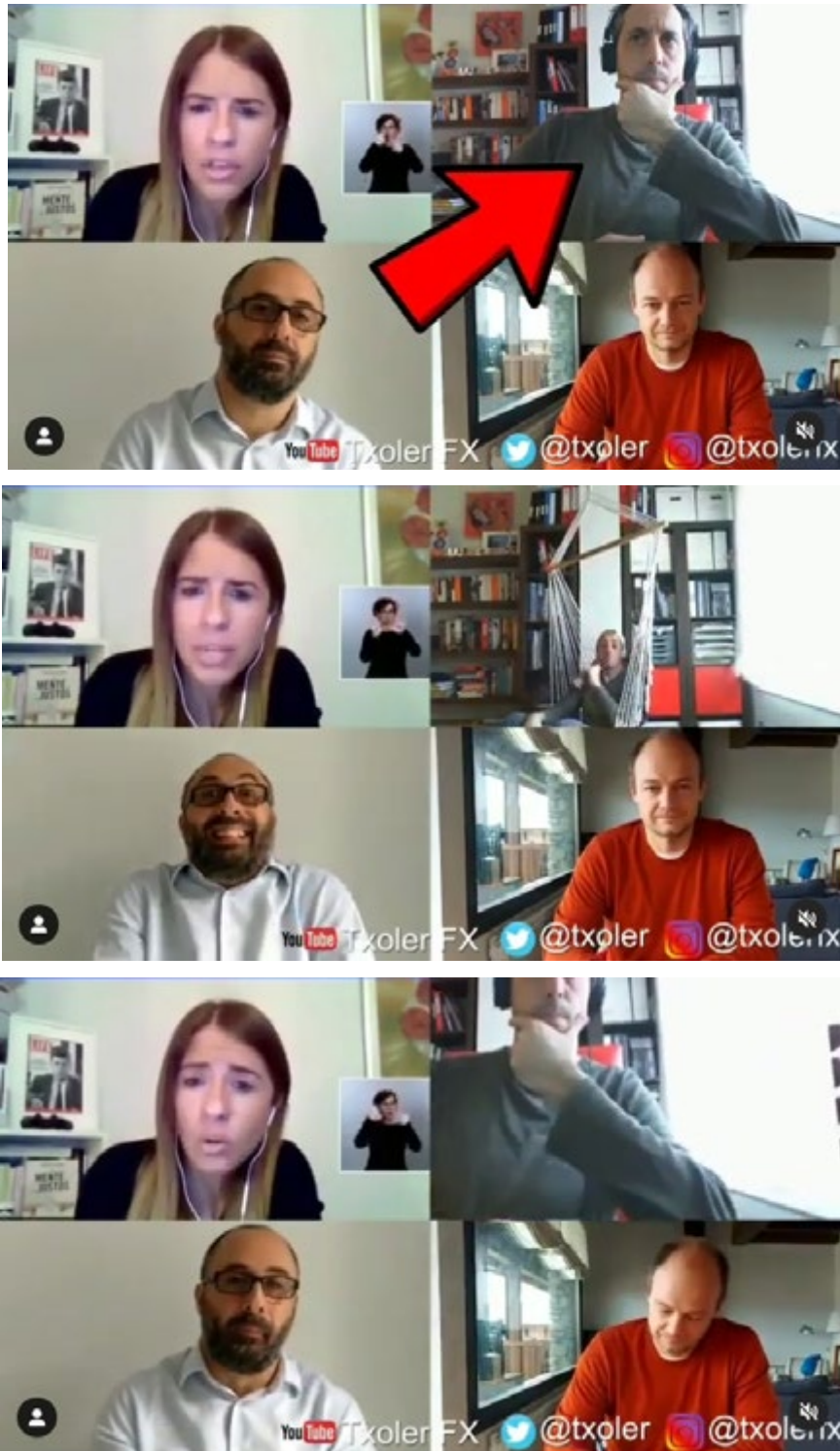


FIG 7: sequência gif - Disponível em: <https://shortest.link/Yjq>

Expondo sistematicamente a vulnerabilidade do corpo humano frente às injunções do mundo físico, os comediantes do *slapstick* não cessam de colidir com os obstáculos contingentes das paisagens socioculturais que tematizam. A análise comparada das obras indica um efeito duplo de continuidade e contraste que produz discursos sobre diferentes estágios da cultura material capitalista à medida que atualiza um repertório no qual a performance cômica está intimamente vinculada às configurações da direção de arte.

Vistas em sequência, neste brevíssimo panorama que abarca dos anos 20 do século passado ao século presente, essas comédias fornecem uma resposta estética que dá a ver os conflitos gerados pela ação humana em escala planetária e que, em nome do progresso

e do conforto, tem ironicamente transformado o mundo em um lugar mais inóspito. No cruzamento entre a performance cômica e a representação de nossa cultura material, a direção de arte cria as condições para os entrechoques e efeitos desestabilizadores da *gag*.

## Referências

BAZIN, A. *Charles Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. Brasília: Hucitec, 1999.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Schwarcz, 1986.

CARROL, N. *Notes on the sight gag*. In: HORTON, A. *Comedy / cinema / theory*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1991.

COSTA, F. C. *O primeiro cinema*. São Paulo: Scritta, 1995.

DALE, A. *Comedy is a man in trouble: Slapstick in American Movies*. University of Minnesota Press, 2000.

FORTY, A. *Objetos de desejo. Design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FRAMPTON, K. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JENKINS, H. *The strange case of the Backflipping Senators*. In: JENKINS, H.

*What made pistachio nuts? Early sound comedy and the vaudeville aesthetic*. Nova York: Columbia University Press, 1992.

LUCAS, M. R. de L. *Imagens do moderno: o olhar de Jacques Tati*. São Paulo: Annablume, 1998.

MARGOLIN, V. "A world history of design and the history of the world". *Journal of Design History*, Oxford, v. 18, n. 3, 2005.

SINGER, B. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (orgs). *Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

WEINBERG, J. D. *A cidade transparente*. In: NAZARIO, L. (org). *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

# O cinema negro lgbt+ e *queer* no Brasil: breve introdução <sup>224</sup>

The lgbt+ and queer black cinema in Brazil : short introduction

Gilberto Alexandre Sobrinho<sup>225</sup>  
(Livre-docente - UNICAMP)

**Resumo:** Introdução ao estudo sobre o cinema negro lgbt+ e *queer*, no Brasil, em que a questão da performance dos sujeitos diante da câmera engendra uma conexão com o(s) sujeito(s) atrás das câmeras, ou seja, a presença dispara e se conecta à autorrepresentação, um elo forte entre os filmes aqui considerados. Assim, qual a singularidade desse cinema negro, tomando-se como ponto de partida as identidades dos cineastas e o interesse em narrar sobre sujeitos *queer*, como dominantes no plano da representação?

**Palavras-chave:** Cinema negro, lgbt+, *queer*, performance, identidade.

**Abstract:** Introduction to the study on lgbt+ and queer black cinema, in Brazil, in which the issue of subjects' performance in front of the camera engenders a connection with the subject(s) behind the cameras, that is, the presence triggers and connects to self-representation, a strong link between the films considered here. So, what is the singularity of this black cinema, taking as a starting point the identities of the filmmakers and the interest in narrating about queer subjects, as dominant in the representation plane?

**Keywords:** Black cinema, lgbt+, queer, performance, identity.

Há uma pluralidade estética e cultural na produção audiovisual negra no Brasil, que emergiu, com ênfase, na segunda década do ano 2000. Nela, realizadores têm construído as representações da negritude em que pesa, sobretudo, um deslocamento potente e radical, à medida que possam se valer do dispositivo de construção de suas próprias narrativas, em distintas chaves. Nesse sentido, a narração em primeira pessoa e os processos de figuração de corpos negros desempenham papéis estratégicos nessas articulações, nos filmes de ficção, documentário e experimental, em que também se preveem combinações não óbvias entre essas tradições, articulando-se trabalhos com voz própria. São construções narrativas e poéticas cinematográficas afro-diaspóricas com forte tom na subjetividade, em um mergulho em modos de vida que entrecruzam o público e o privado, articulados em invenção e linguagem. Essa dimensão subjetiva, da articulação da primeira pessoa, esteve no horizonte de Manthia Diawara, referindo-se especificamente ao campo do documentário, com grande repercussão para este capítulo:

224 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: SEMINÁRIO TEMÁTICO – CINEMAS NEGROS: ESTÉTICAS, NARRATIVAS E POLÍTICAS AUDIOVISUAIS NA ÁFRICA NAS AFRODIÁSPORAS.

225 - Professor Livre-docente do Departamento de Multimeios, Cinema e Comunicação, do IA/UNICAMP. Atualmente, realiza pesquisa junto ao Departamento de Cinema, da Universidade de Nova Iorque (Fapesp).

[...] é possível definir a narrativa em primeira pessoa no cinema da diáspora como a construção revisionista da história do cineasta, na qual o narrador é tão central no filme quanto o objeto do filme, ou o que chamo de sujeito diaspórico. De fato, há uma indefinição entre as identidades dos cineastas e / ou narradores e os assuntos diaspóricos que transcendem as diferentes linguagens poéticas dos filmes para constituir um conjunto temático no documentário da diáspora. (DIAWARA, 1999, p.315-316)

Deslocando-se de um lugar recorrente, alocados regularmente como objetos da representação, sujeitos negros passam a reivindicar e performar outra lógica em relação aos seus corpos e às suas próprias narrativas. Empoderados, resistentes, independentes ou composto coletivos de vivência acadêmica, política e comunitária, esses realizadores executam o protagonismo da construção de suas próprias narrativas, de suas memórias e da representação de suas vidas e de seus corpos. Parte dessa produção compartilha uma postura decolonial<sup>226</sup> e se ajusta à grande defasagem na compreensão e, principalmente, na assunção pública e institucional do legado de séculos de colonialismo para as vidas de negros (e também indígenas), onde se desenvolveram e arraigaram formas de racismo e etnocentrismo estruturais que perpetuam em formas de violência, estabelecendo, continuamente, o que se denuncia como genocídio, seja das populações negra e indígena, ainda no presente, em um processo contínuo de precarização de suas vidas. Para o campo do cinema e do audiovisual, esse estado de coisas trouxe a sub-representação, como consequência imediata para a população negra, o que configura outro tipo de violência, em sociedades em que o prestígio social está diretamente associado ao tipo de representação que se faz dos sujeitos.

Ao assumir o controle de sua própria representação, num gesto de ressignificação da própria experiência, podemos encontrar nas telas modos de expressão singular nos contornos sonoros e visuais dos sujeitos, na tomada de decisão sobre sua imagem. Um dos modos de reação é o que bell hooks (2019) nomeia como o *olhar opositor*, ou seja, a instauração desse outro ponto de vista que mexe e questiona os modos dominantes e hegemônicos na produção e representação de imagens e sons, e no campo documentário e suas derivações e também na ficção e no experimental, o olhar para a câmera cumpre esse destino *opositor*, cruzando e convocando os olhares da representação e a instância da recepção, de formas estratégicas. E aqui, vale destacar as mulheres negras e a comunidade negra LGBTQ+, que despontam como cineastas, num cenário em que seu protagonismo ainda é escasso, e é justamente essa irrupção que torna essa produção recente vibrante. Portanto, o cinema negro dinamiza-se ao colocar questões de expressão e de conteúdo, a partir do cruzamento entre negritude, feminismo e o universo LGBTQ+.

Em se tratando da comunidade LGBTQ+ e a construção de visualidades organizadas com vistas à superação de estereótipos, ressaltam-se a visibilidade e a performatividade de corpos, bem como a valorização de subjetividades afetivas nas representações, sinal poten-

226 - "(...) o projeto decolonial reconhece a dominação colonial nas margens/fronteiras externas dos impérios (nas Américas, no sudeste da Ásia, no norte da África), bem como reconhece a dominação colonial nas margens/fronteiras internas dos impérios, por exemplo, negro e chicanos nos Estados Unidos, paquistaneses e indianos na Inglaterra, magrebinos na França, negros e indígenas no Brasil etc. Na década de 1960, essa diferença colonial nas fronteiras internas dos impérios foi conceituada por Pablo Gonzales Casanova de colonialismo interno em que sobretudo o eixo racial estabeleceu uma divisão de privilégios, de experiências e de oportunidades entre negros e brancos, populações indígenas e brancos, tal como exemplifica a história do Brasil. (BERNARDINO-COSTA, GROSFOGUEL, 2016, p. 20)

te de enfrentamento e posicionamento afirmativo, mesmo em circunstâncias em que os dados sobre agressão a essas pessoas impressione. Ao cruzarmos categorias étnico-raciais da negritude, com sinalizadores de gênero e sexualidade, o quadro da opressão se complexifica. É preciso considerar, porém, que o Brasil possui decisões judiciais avançadas em relação à união estável e ao casamento, bem como à proteção de direitos dos sujeitos LGBTQ+, o que difere de outros países em que a vulnerabilidade é assentida pelo próprio Estado. Ao assumir essa compreensão prismática do fenômeno aqui em evidência, podemos dizer, assim, que o cinema negro LGBTQ+ é uma das janelas da resistência, principalmente em tempos de forte conservadorismo. Num cenário de ataques oficiais aos sujeitos dissidentes, de violência e, também, assassinatos cometidos a essas pessoas, imagens e sons do cinema negro LGBTQ+ são, primeiramente, sobrevivência, a sua permanência aponta para o poder da resistência e suas narrativas e representações indicam o imaginário potente a ocupar as telas. Nesse caminho, são os movimentos sociais a base da afirmação identitária dos sujeitos e suas falas, o motor da própria ideia de resistência.

Chama a atenção a emergência de novos realizadores, cujos filmes têm somado prêmios em festivais nacionais e internacionais. Os modos operacionais como se deu o acesso aos meios de produção podem ser apreciados mediante alguns processos mapeados, sendo as tecnologias digitais, primeiramente e, amplamente, facilitadores da produção e pós-produção, difusão e compartilhamento dos filmes. A descentralização e difusão do ensino superior de audiovisual em todas as regiões do país, em universidades públicas e gratuitas é sinal potente da criação da diversidade nos quadros profissionais. Outro dado, são as políticas públicas, principalmente orquestradas, via União, no governo protagonizado pelo Partido dos Trabalhadores, que tornaram o acesso ao ensino superior mais democrático. Isso aconteceu via cotas étnico-raciais e, também, pelo financiamento público da educação superior paga. Como quarto elemento agregador, destacamos os modos de financiamento de filmes, com editais públicos e também destinados a grupos, historicamente, sub-representados.

Portanto, as lutas históricas dos movimentos sociais, e aqui o Protesto Negro (FERNANDES, 2017) faz toda a diferença, conjugados ao desenvolvimento tecnológico e às políticas públicas para o ensino, a cultura e a sociedade, com forte ênfase nas elaborações e práticas governamentais federais, estaduais e municipais promoveram mudanças que incluem acesso e surgimento de um quadro potente de novos narradores. Nesse processo histórico, as questões identitárias, entrelaçaram demandas étnico-raciais da negritude, com questões de gênero e sexualidade da comunidade LGBTQ+, compondo um quadro avançado para um país com uma dominante mentalidade conservadora, em que racismo e machismo compõem estruturas dominantes no cimento social. Dessa combinação interseccional, ou combinando-se com ela, numa reciprocidade produtiva, o cinema viu emergir essas novas vozes, e é sobre algumas delas que versa esse texto.

Este texto explora, parcialmente, a cena artística audiovisual recente, com ênfase no curta-metragem, buscando analisar filmes de artistas negros LGBTQ+s, que trazem para a encenação encadeamentos visuais e sonoros em que as questões da negritude são disputadas por representações e performances, o que resulta em variações instigantes sobre recorrên-

cias a expedientes de políticas de identidade, ao mesmo tempo que o campo identitário é radicalmente questionado, o que aproxima esses trabalhos da estética *queer*: “a questão da radicalidade *queer* vem imersa nos modos como as pessoas se autodenominam quando reelaboram novas formas de viverem suas sexualidades e de problematizarem o modo como se conduzem nas relações de gênero e nas fronteiras entre os gêneros.” (BESSA, 2015, p.18)

O foco recai sobre filmes em que a questão da performance dos sujeitos diante da câmera, aqui reconhecidos e, na maioria dos filmes, automeados como como bichas pretas, sapatãs e travestis engendram uma forte conexão com o(s) sujeito(s) atrás da câmera, ou seja, a presença dispara e se conecta ao que entendemos como a autorrepresentação e isso parece ser um elo forte entre os filmes aqui considerados.

Seja por via do sujeito que se filma, seja por meio do registro do outro, a autorrepresentação como tropo discursivo está colocada e disparada como uma corrente de afetos que encontra na performance e na representação uma força estética de criação e resistência. O recurso linguístico à “bicha preta”, os embates sociais na figura da “sapatão” e as travestilidades singularizam o gesto de apropriação e ressignificação da experiência, assumindo, portanto, uma performatividade para a própria experiência de vida, ao mesmo tempo que se afirma a identidade racial. Desse modo, busco desenvolver uma reflexão, a partir da seguinte premissa: qual a singularidade de um cinema negro LGBTQ+ e *queer*, ou o cinema das bichas pretas, sapatãs e travestis, tomando-se como ponto de partida as identidades dos/as cineastas e, principalmente, o interesse em narrar sobre sujeitos *queer*, como dominantes no plano da representação? A escolha recai sobre os filmes *Afronte* (2017), dirigido por Marcus Vinicius Azevedo e Bruno Victor, *NEGRUM3* (2018), de Diego Paulino, a Trilogia da Bicha Preta, composta por *Arco da Liberdade* (2015), *Arco do Medo* (2017), *Arco do Tempo* (2019), de Juan Rodrigues, *Perifericu* (2019), de Nay Mendl, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda e Vita Pereira, *Rebu - A Egolombra de uma sapatão quase arrependida* (2020), de Mayara Santana e *A beira do planeta mainha soprou a gente* (2020), Bruna Barros e Bruna Castro.

É por via do curta-metragem que o cinema negro brasileiro tem, inicialmente, se inserido no campo da representação (ainda) dominado pela branquitude. Filmes como *Alma no Olho* (Zózimo Bulbul, 1974), *O Rito de Ismael Ivo* (Ari Cândido Fernandes, 2003), *Carolina* (Jeferson De, 2003), *Kbela* (Yasmin Thayná, 2015) e *Experimentando o Vermelho em Dilúvio* (Michelle Mattiuzzi, 2016), entre tantos outros, demonstram a potência estética que emerge de realizadores negros, ao assumirem a imagem e o som, colocando em circulação novos olhares. Esses curtas-metragens destacados evidenciam o que Michael Boyce Gillespie (2016) define como o campo da negritude fílmica, em que o cinema negro se coloca como expressão artística diretamente vinculada ao universo da representação dos realizadores, porém, não age como um receituário para suas questões, e busca impulsionar o debate para a arte, mudando-a, conseqüentemente.

À medida que realizadores negros e negras fazem mais filmes, o cinema se transforma, e são os filmes que informam sobre isso. Os curtas-metragens listados alinham-se a essa experiência disruptiva própria de um o cinema negro de invenção, e aqui, a força da criação

repousa sobre o encontro do cinema com os corpos e a subjetividade *queer*. O termo inglês *queer* aqui utilizado não se vincula à teoria *queer*. Assim como *gay* e *black*, ele tem adentrado e incorporado na linguagem dos grupos e comunidades e, do nosso ponto de vista, abre, potencialmente, um espectro de diálogo com a comunidade acadêmica internacional, no campo dos estudos das relações entre gênero e sexualidade na arte cinematográfica, com foco em corpos e subjetividades dissidentes. Se recuperarmos as expressões dominantes, principalmente, nas visualidades trabalhadas nesses curtas-metragens e, com mais ênfase, nos filmes LGBTQ+ vemos a participação ativa do corpo nas formações subjetivas encenadas.

Seguimos com Ben. Sifuentes-Jáuregui (2014, p.07), sobre a ideia da participação do corpo na formação da subjetividade quando ele diz que: “É essa prática crítica de escrever através do corpo que, eu argumento, está no centro de uma diferença latino-americana em questões de gênero e sexualidade.” Especificamente, nas obras destacadas, os corpos negros desempenham escritas singulares, apresentam-se como matéria política e estética da expressão artística. E nesse sentido, é a dimensão performativa desses corpos, suas extensões e apropriações, que são realçadas. Os oito curtas-metragens reunidos evidenciam os corpos articulados à fala sobre si, algo que repõe/propõe um tipo de participação específica no universo do documentário: as performances de si e os desdobramentos desse investimento.

Portanto, os investimentos criativos na performance do corpo e na subjetividade, a adesão ao gesto forte de olhar para a câmera, reverberando enfrentamento/afrontamento/questionamento, os modos originais de composição híbrida entre documentário, ficção e experimental, a defesa de gestos de afeição comunitária/familiar e as apostas num cinema de invenção marcam os componentes estéticos do cinema da negritude *queer*.

## Referências

BERNARDINO-COSTA, Joaze, GROFOGUEL, Ramon. Decolonialidade e perspectiva negra. *Revista Sociedade e Estado*. Volume 31, Número 1, Janeiro/Abril 2016, p.15-24.

Bessa, Karla. “Um teto por si mesma”: multidimensões da imagem-som sob uma perspectiva feminista-queer. *Artcultura*, 17(30), 2016. <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34811>, acessado em 10 de agosto de 2021.

DIWARA, Manthia. The “I” Narrator in Black Diaspora Documentary. In: KLOTMAN, Phyllis., CUTLER, Janet. *Struggles for representation: African American Documentary Film and Video*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

FERNANDES, Florestan. *O significado do Protesto Negro*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

GILLESPIE, Michael Boyce. *Film Blackness. American Cinema and the idea of Black Film*. Durham, Londres: Duke University Press, 2016.

hooks, bell. *Olhares negros. Raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

SIFUENTES- JÁUREGUI, Bem. *The avowal of difference: a queer Latino American narratives*. Albany: State University of New York Press, 2014.

# A “caixa” do cinema e a sociedade na abordagem jornalística de Bacurau<sup>227</sup>

The “box” of cinema and society in journalistic approach of Bacurau movie

Gilmar Hermes <sup>228</sup>

(Prof. Dr. do Curso de Bacharelado em Jornalismo da UFPel)

**Resumo:** Neste artigo, problematiza-se semioticamente os textos do jornalista e crítico de cinema Luiz Carlos Merten sobre o filme Bacurau, em 2019. Observa-se as formas de produção de sentidos sobre a produção. Nota-se o trabalho do jornalista como o compartilhamento de vivências da cultura cinematográfica, considerando a obra “Filosofia da Caixa Preta” de Wilém Flusser (2002). Em decorrência do modo fecundo da narrativa, percebe-se a dificuldade para contemplar a potência do filme para a produção de sentidos.

**Palavras-chave:** Crítica de cinema, jornalismo, semiótica, Bacurau.

**Abstract:** In this article, it's discussed semiotically the texts by journalist and film critic Luiz Carlos Merten about the film Bacurau, in 2019. The journalist's work can be seen as the sharing of experiences in cinematographic culture, considering the work “Philosophy da Caixa Preta” by Wilém Flusser (2002). One can see the difficulty in contemplating the power of the film to produce meanings because of the fruitful narrative.

**Keywords:** Film criticism, journalism, semiotics, Bacurau.

Este artigo faz parte de uma pesquisa que analisa semioticamente os textos do jornalista Luiz Carlos Merten sobre filmes brasileiros no jornal *O Estado de S. Paulo* entre os anos de 2018 e 2019. O objetivo é identificar os procedimentos retóricos, tendo em vista o âmbito específico do cinema nacional. Neste estudo, considera-se os textos escritos pelo autor sobre o filme *Bacurau*. Foram publicadas duas críticas, uma em 16 de maio de 2019 (MERTEN, 2019a), quando o título foi apresentado no Festival de Cannes, e outra no dia 29 de agosto (MERTEN, 2019b), quando também foi produzida uma reportagem (MERTEN, 2019c) e ocorreu o lançamento de *Bacurau* no circuito de exibição paulista.

O semioticista Charles Sanders Peirce (1839-1914) deu um lugar especial ao que chamou de “Retórica Especulativa” dentro do seu sistema de conceitos. Concebeu a retórica como algo de ordem abstrata, voltada para como os conhecimentos científicos são compartilhados e têm continuidade nas ciências normativas, dentre as quais ele também define a sua “Gramática Especulativa”, que consiste na sistematização dos diferentes tipos de signos.

227 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Cinema Brasileiro e Estudos de Recepção Crítica.

228 - Gilmar Hermes é Jornalista, mestre em História e Crítica da Arte e doutor em Comunicação <ghermes@yahoo.com>.



As “retóricas comuns” são, por exemplo, a retórica cinematográfica e a retórica jornalística, que podem ser estudadas pela sua “Gramática Especulativa”, que oferece instrumentos conceituais para a análise dos processos retóricos.

A retórica geralmente é definida como a arte da persuasão, pressupondo procedimentos que não são necessariamente éticos. O autor Vincent Colapietro (2007) reconhece em Peirce uma concepção da retórica sobretudo como um processo de identificação. A ênfase na ideia de “identificação” na obra de Peirce está em sintonia também com a valorização das questões culturais que ganharam relevância posteriormente, no século XX, com os estudos antropológicos, linguísticos e sociológicos.

Através da semiótica de Peirce (2000), podemos pensar os textos jornalísticos como signos relacionados sob certos aspectos a um objeto, de forma a produzir um interpretante em uma determinada mente ou diversas mentes. O filme tratado é o objeto dinâmico do texto, e os aspectos desse filme que aparecem no texto jornalístico são o seu objeto imediato.

Os diferentes aspectos evidenciados pelos signos são formas de produzir ações significativas ou interpretantes. Constituem diferentes tipos de signos, perspectivas diversas, de forma a dar continuidade à produção de sentidos. A redação jornalística é concebida em termos de atualidade e os signos ganham relevância como ocorrências no tempo, em uma situação singular. Cada texto funciona como a configuração de um contexto, em que os signos produzem uma ação especial de acordo com seu inter-relacionamento. Observados dessa forma, os signos se encaixam na concepção de Peirce de sin-signo, o tipo de signo, que quanto a ele mesmo, produz semioses na categoria fenomenológica da secundidade (SANTAELLA, 2000).

No entanto, estes mesmos signos têm também a capacidade de produzir semioses na categoria fenomenológica da terceiridade, tendo em si a possibilidade de produzir sentidos mais abrangentes, podendo ser considerados como legi-signos (SANTAELLA 2000). Retoricamente, os processos de identificação ocorrem nessa relação contínua entre os signos compreendidos como sin-signos (manifestados como ocorrências) e correspondentes a ideias gerais (legi-signos), relacionadas ao contexto cultural ou sociopolítico.

O autor Sérgio Gadini (2009) enfatiza que o Jornalismo Cultural participa da construção da realidade social, agindo de forma autônoma, mas também em sintonia e estabelecendo relações com outras forças sociais, na perspectiva de uma concepção sociológica construcionista. Ao estabelecer formas de identificação, o jornalista indica quem são os seus possíveis leitores, e ao mesmo tempo revela a realidade social com a qual interage. Essa “realidade”, no âmbito do jornalismo sobre cinema, pode ser compreendida parcialmente como o contexto cinematográfico constituído pelos cineastas, jornalistas especializados em cinema e cinéfilos. Desta forma, o texto jornalístico oscila entre o contexto cinéfilo e outro que corresponde a uma realidade social mais abrangente.

A atitude do jornalista em abordar especificamente as questões cinematográficas pode ser compreendida também como uma forma de conduzir os leitores para dentro do “aparelho”, que Vilém Flusser (2002) chama de “caixa preta”. O autor concebe o aparelho fotográfico – ideia que podemos estender à indústria cinematográfica – de maneira bastante complexa, pressupondo que todos que interagem com a sua funcionalidade são submetidos a modelos e programas, o que motivaria a necessidade de uma filosofia crítica da fotografia ou das tecnologias de produção de imagens. O aparelho fotográfico submeteria os criadores às suas regras de funcionamento e todo operador seria um “funcionário” a serviço do seu aperfeiçoamento. A questão colocada é como viabilizar uma consciência crítica diante de um modelo que se impõe tecnicamente. É possível que muitas abordagens dos produtos da indústria cinematográfica sejam a reafirmação de um modelo pré-existente e que muitas tentativas de mudança não passem de uma forma de retroalimentação. Esse posicionamento filosófico pode tornar compreensível uma das atitudes fundamentais para o exercício do jornalismo sobre cinema.

Dos diretores Kleber Mendonça e Juliano Dornelles, o filme *Bacurau* foi um dos maiores êxitos recentes do cinema brasileiro, concorrente à Palma de Ouro do Festival de Cannes em maio de 2019, quando Merten escreveu a sua primeira crítica, no dia 16, associada à reportagem do jornalista Rodrigo Fonseca (2019) sobre o evento francês. Com o título “Sobrevivência e protesto”, o texto de Fonseca identifica o filme como “um longa que desafia todas as convenções de tensão dos *thrillers* já feitos na América Latina”. Também descreve o título como a atualização do filão do “nordestern”, “o cinema do cangaço”, que teve como marco inicial a fita *O Cangaceiro*, em 1953, e que teve uma continuidade reformulada na obra de Glauber Rocha.

Com o título “Filme reabre com brilho a vertente do western ideológico”, já se observa a ênfase que o texto opinativo de Merten dá à cinematografia do diretor Glauber Rocha como uma referência interpretativa e que será um dos fios condutores do texto, do título ao seu encerramento. Desta forma, pode-se identificar um sin-signo dos mais importantes e que corresponde a uma ideia geral da cinematografia brasileira, marcada pelo período do Cinema Novo. O texto apresenta sin-signos que oscilam entre a atualidade do contexto sociopolítico brasileiro, o enredo do filme e questões relativas ao meio cinematográfico

O início do texto menciona o fato de que a apresentação no primeiro dia do festival pode ser um empecilho para o filme receber o prêmio principal, já que “apenas um filme”, nestas circunstâncias, havia recebido o destaque “pelo menos desde o começo dos 1990”. O filme *Bacurau* começa a ser tratado através da explicação do significado do seu título. É “um nome de um pássaro da noite e gíria para o último ônibus noturno nas grandes cidades do Nordeste”.

É descrito o enredo, que é um sin-signo praticamente inevitável em textos jornalísticos sobre filmes: “Bacurau é um faroeste futurista ideológico. Passa-se daqui a alguns anos. O Brasil inteiro cabe na cidadezinha do título, em pleno sertão”. O termo “faroeste” evoca o gênero cinematográfico norte-americano, o termo “futurista” relaciona a produção com a

ficção científica, e o “ideológico”, afirma a condição de qualquer produção cinematográfica, mas que, no caso da tradição brasileira, que vem desde pelo menos o Cinema Novo, enfatiza a postura política dos cineastas brasileiros.

O jornalista relaciona o enredo com os filmes anteriores de Mendonça, com a comunidade fechada do seu outro filme *Som ao Redor* e a resistência da personagem de Clara, em *Aquarius*, lutando contra o sistema financeiro para impedir a demolição do seu prédio. Identifica comparativamente o contexto de *Bacurau* como um quadro “mais amplo”, dentro do conjunto da obra do diretor Kleber Mendonça.

A seguir, descreve os personagens que cumprem com o papel de antagonistas, o “político autoritário”, “os mercenários estrangeiros”, “que só se comunicam em inglês – e instauram a matança”, “um integrante do Poder Judiciário” corrupto e suspeito de ser um farsante. São contrapostos à população de Bacurau que reage diante desses ataques mortais e da atuação criminosa nos âmbitos da Política e da Justiça.

Merten destaca o enfrentamento entre as personagens de Sônia Braga, a médica Domingas, e do ator alemão Udo Kier, o “nazista” “líder da milícia norte-americana”. É ao final do texto que o crítico enfatiza o vínculo da narrativa com as ideias do cineasta expoente do Cinema Novo:

Tudo se resolve no tiro e na faca. Kleber e Dornelles reabrem com brilho a vertente do western ideológico de Glauber Rocha, à qual acrescentam elementos de ficção científica, com direito a drones que se assemelham a discos voadores, e uma trilha com a vibração de Geraldo Vandré. O Brasil daqui a alguns anos é um espelho do presente e do passado. Se isso serve de estímulo para aumentar a expectativa, em 1969 – há 50 anos -, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, com seu título internacional, *Antonio das Mortes*, venceu o prêmio de mise-en-scène em Cannes (MERTEN, 2019a).

Neste trecho de encerramento, o jornalista retoma com a expressão “aumentar a expectativa” a questão colocada nos primeiros parágrafos sobre a possibilidade de o filme ser premiado ou não em Cannes. O termo “western” é um legi-signo, que tem um caráter simbólico no âmbito da cultura cinematográfica, cujo significado principalmente os cineastas e cinéfilos têm condições de apreender, tanto em relação ao contexto internacional, como ao brasileiro. Os nomes de Glauber Rocha e Geraldo Vandré, são dois sin-signos, que também são permeados de uma forte carga simbólica relacionada ao período da Ditadura Militar.

No dia 29 de agosto de 2019, quando ocorre o lançamento do filme no circuito de exibição paulista, Merten publica o texto com o título “Cenas de caça no Brasil”, acompanhado da linha de apoio afirmando que o filme “reflete, como um espelho, o País”. A foto que ilustra a matéria traz os personagens de Sônia Braga (Domingas) e Udo Kier (Michael) observando-se fixamente de frente a frente, com a paisagem de Bacurau ao fundo. A legenda contextualiza: “no futuro, a violência em um Brasil distópico”.

O lançamento nacional de *Bacurau* nas salas de exibição foi descrito como o “maior lançamento da história da distribuidora Vitrine”, em 200 salas. A reportagem é resultante da entrevista coletiva propiciada pelos diretores e elenco à imprensa. Nota-se que os próprios artistas tiveram uma atitude retórica ao relacionar o seu trabalho com os fatos recentes do contexto sociopolítico brasileiro. A primeira menção à atriz Sonia Braga registra a sua dedicatória “à Marielle Franco, a vereadora que foi assassinada no Rio, em 2018”. Esse fato trata-se de um símbolo da violência opressora e, ao mesmo tempo, de resistência.

O final deste texto enfatiza o simbolismo do museu e da escola na representação da cidade sitiada, enquanto o diretor sugere em seu depoimento que esse significado foi alcançado no processo criativo entre o roteiro e as filmagens. Depois da descrição da postura do personagem de Udo Kier, marcado pela ação opressiva no uso de drones e armas, uma sugestão de leitura é dada pelo depoimento de Kleber Mendonça: “A violência está no centro de tudo, mas não é o objetivo. *Bacurau* é sobre o que ocorre quando há radicalização”.

Junto à reportagem, há mais um texto opinativo de Merten com o título “Resistir é preciso numa ficção densa e apaixonante”. Merten sugere uma relação com o contexto sociopolítico, lembrando que o filme começou a ser gestado quando houve o protesto do diretor e a equipe de *Aquarius* no Festival de Cannes contra o governo do presidente Michel Temer.

A carga simbólica do filme *Bacurau*, tão difícil de ser tratada de maneira a fazer justiça ao seu potencial de abordar tanto a atualidade como às referências históricas, é tratada nos últimos parágrafos: “Na ficção de *Bacurau*, o povo não aguenta mais tanto sofrimento, e reage. Pega em armas. Contra a tecnologia de ponta dos agressores, as armas são peças de museu”. “Tecnologia” e “consciência histórica” são dois legi-signos evocados e contrapostos.

Merten considera o título do filme como uma metáfora evidente, o nome de uma cidade que também identifica um “pássaro noturno do sertão”, que “enxerga à noite”. Destaca o convite do filme a relacionar a história com os códigos de gêneros. Enfatiza o papel da trilha com a música de Geraldo Vandré. E finaliza esta redação crítica, da mesma forma como são encerrados os créditos do filme: “Além de defender a identidade nacional, *Bacurau* gerou 800 empregos”. Evoca, assim, a falta de reconhecimento do papel que os filmes brasileiros como este exercem, inclusive economicamente.

Uma leitura possível do filme *Bacurau* é indicada pela repetição do signo *western* americano, e como o filme trata de uma forma oposta à lógica de ocupação do espaço apresentada neste gênero estadunidense de filmes.

O evento histórico da Guerra de Canudos e seus ecos perpassam a obra de Glauber Rocha e têm continuidade até os dias de hoje. Não podem ser ignorados na leitura deste filme. Levando-se em conta este aspecto, considera-se que grandes produções artísticas sempre têm a capacidade de indicar sempre novas perspectivas, tendo uma potencialidade de produzir semioses das mais diversas.

No seu texto “A Ascensão do Novo Jovem Cinema”, Fernão Pessoa Ramos (2018), descreve a dificuldade dos cineastas do Cinema Novo, nos anos 1960, para lidar com o que consideravam formas de alienação popular, especialmente a religiosidade e a violência representada pelo cangaço. Glauber, segundo Ramos (2018), foi para além do Neorrealismo tão importante na obra de Nelson Pereira dos Santos, voltando-se mais para os gêneros de cinema de ficção, dando conta da realidade social brasileira no contexto da cultura cinematográfica internacional de forma metalinguística. O filme *Bacurau* certamente dá continuidade a uma reflexão sobre estas questões que continuam presentes no cotidiano brasileiro. O que está em debate continua sendo a ideia do que é o povo brasileiro, para quem os cinéfilos e cineastas tentam estabelecer um olhar ético.

Dentro da “caixa do cinema brasileiro”, busca-se estabelecer identificação com as referências de Glauber Rocha e do “western ideológico”, que produzem sentido sobretudo no âmbito da cinefilia. No entanto, o filme *Bacurau* guarda para si uma potencialidade semiótica difícil de se alcançar em qualquer abordagem jornalística.

## Referências

COLAPIETRO, Vincent. M. C. S. Peirce’s Rhetorical Turn. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, Bloomington (Indiana), v. 43, n.1, p. 16-52, 2007.

FONSECA, Rodrigo. Sobrevivência e Protesto. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. C2, 16 mai. 2019.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GADINI, Sérgio Luiz. *Interesses Cruzados*. São Paulo: Paulus, 2009.

MERTEN, Luiz Carlos. Resistir é preciso numa ficção densa e apaixonante. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. C2, 29 ago. 2019a.

MERTEN, Luiz Carlos. Cenas de Caça no Brasil. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. C2, 29 ago. 2019b.

MERTEN, Luiz Carlos. Filme reabre com brilho a vertente do western ideológico. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. C2, 16 mai. 2019c.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

RAMOS, Fernão Pessoa. A Ascensão do Novo Jovem Cinema. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, p. 16-115.

SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Pioneira, 2000.

# Inventar mundos no cinema e na educação<sup>229</sup>

“Inventing worlds in cinema and education”

Gisella Cardoso Franco<sup>230</sup>

(Mestranda PPGCine - Universidade Federal Fluminense)

**Resumo:** O que o fazer cinema nas escolas públicas apontam sobre mundos inventados e desejados? A partir de um primeiro olhar para o programa “Imagens em Movimento”, buscamos uma reflexão que possa contribuir para o debate sobre cinema e educação.

**Palavras-chave:** Cinema; educação; alteridade; invenções; periferia.

**Abstract:** What does filmmaking in public schools point to about invented and desired worlds? From a first look at “Imagens em Movimento” project, we seek a reflection that contributes to the debate about cinema and education.

**Keywords:** Cinema; education; alterity; inventions; periphery.

Se fazer cinema é inventar mundos, de que mundos se constitui o que fazemos, pensamos ou assistimos como cinema? A que mundos estes mesmos mundos gostariam de se dirigir como um desejo de investigação, de diálogo, de produção e apreensão? Que sonhos são construídos e traçados por esse outro que é o aluno da rede pública? Como o cinema e o audiovisual podem fazer parte da leitura, percepção e interação dessa criança ou adolescente com a escola e o mundo?

O *Imagens em Movimento*, programa voltado para formação audiovisual de jovens estudantes da rede pública, que já atendeu mais de 100 escolas e resultou em mais de 150 filmes curta-metragens, é intitulado como um “programa” exatamente por reunir uma série de ações e por ser realizado em diferentes etapas e espaços. Estudar o programa envolve pensar a experiência sensível do cinema em sua capacidade de ocupar e ressignificar espaços; pensar o processo de estruturação simbólica na educação e formação social de indivíduos, e pensar também como a experiência artística ocupa um lugar de emancipação de vozes subalternizadas e de prática de cuidado coletiva. Dito isso, é importante considerarmos o momento que estamos vivendo no Brasil, de diversos retrocessos nas conquistas sociais e culturais, que torna ainda mais necessário pesquisas que representem resistências e resgates e que defendam a diversidade da vida e da cultura. Assim, pensar caminhos alternativos

229 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão Painel Cinema E Educação: Estratégias Metodológicas.

230 - Gisella é graduada em Comunicação na UFF e tecnóloga em Cinema pela Estácio. Foi curadora e produtora de mostras de cinema nos CCBBs e na Caixa Cultural. De 2009 à 2012 foi Coordenadora de Difusão e Acesso da Secretaria de Estado de Cultura. Em 2013 foi Assessora de Curadoria e Programação do cinema do IMS. Foi Gerente de Projetos na República Pura por mais de 4 anos, onde produziu diferentes projetos, como o programa “O País do Cinema” (em exibição no Canal Brasil). Atualmente é gerente de produção na distribuidora H2O Films.

para o encontro, acesso, e estudo de projetos que trabalham com o audiovisual dentro das escolas, com a produção de novos olhares, é um movimento de preservação de iniciativas relevantes para a “saúde” e desenvolvimento da nossa cultura e país.

Importante dizer também que o *Imagens em Movimento* me interessou como objeto quando percebi que o programa estava completando dez anos em 2021, mas que ainda não tinha sido contemplado em nenhuma pesquisa no ambiente acadêmico apesar da sua intensa atividade e produção ao longo de uma década. Minha aproximação com o projeto se deu então em dois momentos diferentes: primeiro quando eu tive a oportunidade de assumir a Coordenação de Difusão e Acesso da Superintendência do Audiovisual na Secretaria de Estado de Cultura, entre os anos de 2009 e 2013; e segundo quando trabalhei diretamente na produção do projeto por aproximadamente 5 meses em 2019. Essas duas experiências me fizeram olhar o programa atenta às suas particularidades, percebendo seu permanente desafio de ser realizado como um projeto que contempla diferentes ações, patrocinado via lei de incentivo e via patrocínio, mas que precisa mostrar resultados quantitativos comumente exigidos por patrocinadores e empresas, buscando ser ao mesmo tempo uma experiência que entre na escola como algo capaz de proporcionar algo novo e autêntico para as crianças e adolescentes, mas que de fato os toquem no campo do afeto, abalando os seus corpos, organismos e territórios dos quais eles fazem parte.

Um ponto fundamental e que determina o conceito e fundamentação teórica do programa é o fato dele integrar o programa francês *Cinema, Cem anos de juventude*, criado em 1995 pelo cineasta, teórico, crítico e professor francês Alain Bergala, conhecido por desenvolver sua “A Hipótese-Cinema, pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola”, quando ele atuou como conselheiro da área de cinema no governo do ministro francês Jack Lang e elaborou um plano para a introdução das artes no ensino fundamental das escolas francesas nos anos 2000. Tomando como ponto de partida as propostas e diretrizes deste programa internacional, assim como a ideia de articular o fazer e o pensar cinema com um processo permanente na escola e o exercício de alteridade como prática fundamental, o *Imagens em Movimento* propõe como uma das duas primeiras etapas a análise e reflexão sobre filmes - ou trechos de filmes - de diferentes épocas, gêneros e lugares, seguindo uma metodologia compartilhada por uma rede de organizações dedicadas à pedagogia do cinema que reúne cineastas, professores, estudantes, associações e escolas de diversos países. Depois desse olhar e estudo dos filmes, são propostas pequenas práticas audiovisuais apresentadas como “regras do jogo”, que costumam ser bem simples do ponto de vista técnico e operacional, e que podem ser realizados em qualquer escola, com estruturas e equipamentos acessíveis em termos de custo, uso e disponibilidade.

Além disso, a cada ano é definido um tema de trabalho que funcionam como ponto de partida para a realização de um filme de conclusão das oficinas e ao final de cada edição os filmes realizados são exibidos em uma sessão numa sala de cinema da cidade que reúne alunos de diferentes escolas para assistirem os filmes e conversarem sobre eles e sobre o processo como um todo. Nesse encontro, os alunos concretizam a experiência de assistir os seus filmes na sala escura, na tela grande, disponibilizando seus corpos dispostos para essa

experiência coletiva. Por fim, alguns meses depois, uma seleção de filmes e alunos participam de um encontro internacional na Cinemateca Francesa em que participam organizações, escolas e alunos de diferentes países. Nessa última etapa, alunos de diferentes nacionalidades exibem o filme realizado e conversam sobre ele e sobre a experiência das oficinas, radicalizando a experiência de troca e da percepção de outros mundos e olhares. Nesse momento os alunos se deslocam de seus espaços, de seus territórios para outros mundos, vivenciando a alteridade, levando esses territórios e suas questões subjetivas e íntimas através das imagens para este encontro internacional na Cinemateca Francesa.

## Algumas primeiras percepções

Sinto que o *Imagens em Movimento* parte da realidade e do organismo de cada escola, de cada lugar e território para operar na invenção de mundos particulares, no fluxo de construções narrativas, dando visibilidade a outras existências originárias do espaço periférico e marginal do qual a maioria dessas escolas fazem parte. O programa defende que o processo de criação fílmica deve se colocar como um convite para que cada aluno crie caminhos próprios na descoberta do cinema e do mundo com um olhar inaugural.

Apesar da referência internacional que caracteriza a formulação e as práticas do programa, ele segue atento às particularidades e possibilidades do seu próprio território. A última edição realizada antes da pandemia, por exemplo, contou com aulas de consciência corporal, com aulas de dança e sensibilização musical justamente porque a coordenação do programa percebeu que essas outras artes poderiam agregar no processo criativo, apostando nas possibilidades de trocas e no diálogo com outras artes e saberes, colocando os corpos dos alunos em jogo e literalmente em movimento. “Regras do jogo” são propostas pelos professores das oficinas, mas absorvem e refletem também fronteiras e cruzamentos que se dão nas escolas, movendo forças, imanências e pulsões que vibram e explodem como uma grande rede para afetos e questões que mobilizam os alunos e os territórios desiguais e conflituosos dos quais sabemos que as escolas públicas fazem parte. Nesse ambiente, é inevitável brotar encontros, choques e conexões a partir da experiência inventiva de fazer os exercícios e filmes que se colocam como ação e ato performativo potente. Não por acaso Bergala discorre sobre a importância do risco e das incertezas nesse processo, nos lembrando que Godard considera a cultura como ‘regra’ e a arte como ‘exceção’, defendendo assim a ideia de que a arte não pode ser ensinada, mas encontrada, experimentada e transmitida de outras formas para além do discurso do saber. “A arte deve permanecer na escola como uma experiência a parte.” (BERGALA, 2008: p.31).

Podemos dizer que a realização do programa funciona então como esse “fora” da escola que permite o vagar necessário para uma experiência artística e inventiva, um vagar sem porto ou ponto de chegada preciso, que aposta no incerto e abstrato, na potência do acaso, sem garantias e resultados objetivos, criado como parte orgânica desse lugar que permite encontros, conexões, desvios e o tão esperado surgimento do gesto criativo ou artístico. Essa percepção sobre a importância do acaso está presente nas ideias e teorias de Bergala quando ele defende o lugar das dúvidas e incertezas tanto no campo da arte, como



da educação, percebendo o risco como um convite para transitarmos por essas obras sem buscar uma compreensão ou leitura única, livres da necessidade de serem resultados de “um projeto pensado” e objetivo, que de fato não são muito prováveis nesse campo da experiência, mas que alimentam uma ideia de ressonância que se abre para infinitas possibilidades, trocas e existências.

É seguindo esse desejo de experimentação, e pensando na educação e no cinema como desvios constitutivos necessários para a experiência artística, que o programa aposta no exercício do Minuto Lumière (ML) como uma das primeiras práticas da oficina, sendo um dos principais dispositivos praticados com os alunos. Definido em “A Hipótese Cinema” como pequenos filmes feitos com condições bem similares aos primeiros filmes da história do cinema, realizados na época pelos Irmãos Lumière, o ML são filmes feitos com um plano único, filmados sob um tripé, sem movimento de câmera, sem som direto, e com a duração máxima de 60 segundos. O exercício coloca em prática a realização de um filme simples como um gesto lúdico que pede que os corpos dos alunos e professores se coloquem para jogo, que sejam afetados e se afetem, como se eles se lançassem a responder de forma prática a provocação trazida por Deleuze quando o autor nos questiona sobre o que pode um corpo.

Quem experimentou a prática do ML sente que o dispositivo pede que o aluno esteja aberto para a potência do inesperado, encarando o cinema como magia que possibilita a vivência e o registro de uma experiência única, que só pode ser vivida quando o evento acontece e jamais se repetirá como se deu antes. O corpo que atravessa a experiência do ML e a realização dos filmes é um corpo fluido e aberto para encontros e afetações. Fazer parte dessas oficinas é um gesto criativo vital no campo da experiência, no fazer artístico e no estar na escola, que libera de si uma força de transformação e invenção. Os alunos se lançam num caminho lúdico e vêm a necessidade do gesto performático; uma performance que permite o deslocamento do eu desses alunos – e também dos professores – para outras possibilidades e existências.

Este encontro com a alteridade é algo básico dentro do processo de invenção que é fazer cinema e sublinha a necessidade da relação com o outro e com o seu entorno. Essa dimensão cria um espaço que afeta e coloca quem está distante ou isolado em contato com outras maneiras de experimentar o mundo, estimulando o direito de cada um de narrar a própria vida, a própria realidade e espaço. Essas possibilidades são inspiradoras para pensarmos não apenas no programa em si, não apenas no cinema na escola, mas sobretudo para pensarmos a própria escola, a partir de um ambiente sintonizado com a realidade mas ao mesmo tempo conectado com desejos e sonhos desses jovens.

A escola, tal como ela funciona, não foi feita para esse trabalho, mas ao mesmo tempo ela representa hoje, para a maioria das crianças, o único lugar em que esse encontro com a arte pode se dar. Portanto, ela deve fazê-lo, ainda que a sua mentalidade e seus hábitos sofram um pequeno abalo. (...) Se o encontro com o cinema como arte não ocorrer na escola, há muitas crianças para as quais ele corre o risco de não acontecer em lugar nenhum. (BERGALA, 2008, p. 33)

Este pensamento de Bergala nos parece muito adequado para a realidade das escolas brasileiras em que o ensino e as práticas educacionais acontece de modo precário, com tantos percalços, contradições e permanente necessidade de reinvenção. O autor ressalta que que a turbulência é um elemento essencial, inspirando, legitimando e abrindo nossos olhos para a potência da desordem, como também para a instabilidade e incerteza que são inerentes ao processo artístico, necessárias no gesto de invenção de mundos e no fazer cinema dentro da escola. Tudo isso implica em pensarmos a arte como dobra, como aquilo que não se define e não se fecha, como um espaço em que as incertezas e mistérios são bem vindos, apontando para outros caminhos e possibilidades, para outras formas de se estar na escola, de se estar no mundo e de se estar em ambientes marcados pela violência e desigualdade que é tão comum no entorno de escolas públicas, em especial no território brasileiro.

Essa questão nos provoca a pensar o cinema e suas possibilidades de fundar cuidados. Nesse sentido, me parece fundamental os estudos e pesquisa de Cezar Migliorin e do Kumã - Laboratório de Pesquisa em Imagem e Som - no campo do cinema e da clínica, em diferentes estudos que destacam que a invenção é parte da tarefa crítica essencial da arte, conferindo a essa potência uma possibilidade clínica, não apenas pela capacidade diagnosticadora da arte, mas pelo seu poder em manifestar e promover saúde à sociedade, percebendo Deleuze como uma de suas principais referências.

A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem e a destinação de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e reneгаções." [...] não é um povo chamado a dominar o mundo. É um povo menor, eternamente menor, tomado num devir-revolucionário. (DELEUZE, 1997, p. 14)

Tal pratica envolve um cuidado com a experiência sensível do cotidiano, com o sentimento de pertencimento e a relação com a subjetividade, com o reconhecimento de outros devires e outras formas de estar no mundo. O cinema se coloca então como um mobilizador de vida, um desfuncionalizador do cotidiano, um disparador de possibilidades e de invenções. E muitas vezes é apenas através desse tipo de projeto que a condição de invisibilidade e de isolamento de muitos olhares resistem e se expressam.

O fato dessa produção ter representado novos espaços de vozes, falas, escritas e existências, faz com que a gente pense sobre como o programa e os filmes nele realizados se expressa como alternativa diante da falta de epistemologias pensáveis por outros grupos sociais e que se tornam um contraponto à invisibilidade de olhares periféricos, suburbanos e oprimidos. Um novo espaço é conquistado por sujeitos que não costumam ter acesso à produção cinematográfica produzida pelo mercado e tampouco aos meios de se fazer um filme; e nesse encontro cria-se um olhar novo e por muitas vezes revolucionário. Um novo olhar que questiona o próprio significado da palavra "periférico"; que questiona o significado dessa periferia, nos lembrando o quanto esse conceito deve estar relacionado com a posição da pessoa que pensa. Afinal, periférico para quem?

A importância da realização dos filmes e do programa é portanto política, além de estética. Os filmes e o exercícios consolidam espaços feitos de emoções, sons e imagens, e funcionam como expressão, resistência e respiro de uma arte popular, que luta pela construção de novas narrativas. São olhares que representam um espaço de fala cada vez mais urgente e que até hoje está em disputa entre personagens que transitam entre diferentes mundos.

## Referências

BERGALA, Alain: *A Hipótese-Cinema. Pequeno Tratado de Transmissão do Cinema Dentro e Fora da Escola*. Rio de Janeiro: Booklink - Cineadlise-Fe/UFRJ, 2008.

DELEUZE, Gilles: *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997..

DELEUZE & GUATTARI. Como criar para si um corpo sem órgãos. In *Mil Platôs*. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alli. São Paulo: Ed. 34, 2008.

FRESQUET, Adriana: *Cinema e Educação. Reflexões e Experiências com Professores e Estudantes de Educação Básica, Dentro e "Fora" Da Escola*. Autêntica, 2013.

MIGLIORIN, Cezar. *Cinema e escola, sob o risco da democracia*. In: FRESQUET, Adriana (Org.). *Dossiê cinema e educação #1: uma relação sobre a hipótese de alteridade de Alain Bergala*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011

MIGLIORIN, Cezar: *Cinema e Clínica, notas para uma prática*. Revista *Metamorfose*, vol. 4, nº 4, 2020.

# Ambiente sonoro e gravação de campo - práticas interdisciplinares<sup>231</sup>

Ambient Sound and Field Recording  
- interdisciplinary practices

Guilherme Farkas<sup>232</sup>  
(mestrando – PPGCine/UFF)

**Resumo:** Muitas práticas artísticas e científicas se utilizam do registro sonoro como sua base fundamental. A partir de uma abordagem interdisciplinar o interesse desse texto é problematizar a construção do ambiente sonoro considerando contexto, causa e manipulação. A construção do som ambiente em *Luz nos Trópicos (2020)* de Paula Gaitán propõe um exercício de escuta em que os sons ambientes não mais ocupam o pano de fundo de uma narrativa mas são eles próprios a matéria do sensível.

**Palavras-chave:** Gravação de campo, sonoridades, interdisciplinaridade.

**Abstract:** Many artistic and scientific practices use sound recording as their fundamental basis. From an interdisciplinary approach, the interest of this text is to problematize the construction of ambient sound considering context, cause and manipulation. The construction of ambient sound in *Luz nos Trópicos (2020)* by Paula Gaitán proposes a listening exercise in which ambient sounds no longer occupy the background of a narrative but are themselves the material of the sensitive.

**Keywords:** Field recording, sonorities, interdisciplinarity.

Nossa metodologia consiste no cruzamento de experiências distintas e complementares. A partir da aproximação de duas abordagens em que começaremos a criar uma base comum introdutória à pesquisa em torno da gravação de campo, será realizada uma análise inicial do som ambiente no filme *Luz nos Trópicos (2020)* dirigido por Paula Gaitán. Como introdução ao estudo da gravação de campo fora dos domínios do cinema, a proposta é problematizar algumas obras de Steven Feld e Annea Lockwood. Tanto Feld como Lockwood fizeram uso sistemático da gravação de campo, numa alternância que vai da antropologia à arte sonora. Suas obras nos são interessantes para refletir sobre as possibilidades desse método, seus limites e suas possibilidades. O filme *Luz nos Trópicos* tem pouco mais de 4 horas e 20 minutos de duração, possui poucos diálogos e muitos momentos em que não há nenhum ser humano em quadro. O principal personagem humano do filme é um indígena da etnia Kuikuro, dotado de sensibilidade acústica oriunda dos saberes do sul global, em que

231 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: PAINEL Reminiscências de Claudia Gorbman: usos da música e do som direto - Coordenação: Joice Scavone.

232 - Graduado em Cinema e Audiovisual pela UFF, mestrando pelo PPGCINE/UFF. Trabalha com captação e pós-produção de som.

os sentidos operam de forma não hierárquica, muito diferente da herança branca europeia cristã em que a visão (consolidada pela invenção da perspectiva no século XV) é supervalorizada e instrumentalizada em comparação aos demais sentidos.

## **Gravação de campo em antropologia e arte sonora**

A gravação de campo é uma prática muito comum em diversas áreas do conhecimento, desde práticas artísticas à práticas científicas como a antropologia, ecologia acústica, arte sonora, cinema, entre outras. Nos interessa problematizar que o cinema é apenas uma das inúmeras áreas que fazem emprego de tal prática e que outras metodologias e usos são feitos mundo afora, disciplinas afora. Nesse sentido, nos interessa contribuir com um debate já iniciado por Rodrigo Sacic no artigo “*A Few Places For Recorded Sound*” em que o autor vai analisar a prática da gravação de campo no cinema, música concreta e arte sonora, problematizando questões como contexto, causa e manipulação e chamando atenção à complexidade do objeto. Em artigo recente sobre o trabalho com gravação de campo dos artistas Thelmo Cristovam e Alexandre Fenerich, o pesquisador Paulo Dantas define a gravação de campo como “qualquer gravação sonora feita fora de um estúdio” (DANTAS, 2019, p. 153). Trata-se de uma definição extremamente ampla e ao mesmo tempo generosa, pois implica em seu próprio interior, possibilidades múltiplas. A própria noção de campo também pode ser problematizada:

“São muitos os campos, desde a noção relativamente estável de um campo anunciado, por exemplo, pelo guia de campo do ornitólogo, até o campo mais poroso e ambíguo presente na ideia antropológica de trabalho de campo, e então à ideia de um campo proposta por artistas que aprenderam a valorizar o lugar, a localidade e sua representação a partir do legado da *land art* e do *site-specific*”

(CARLYLE; LANE, 2013, p. 9, tradução nossa)

Historicamente, a primeira gravação de campo foi realizada em 1889 por Ludwig Koch enquanto este gravava, ainda com cilindros de cera, o canto de um pássaro. A partir daí a prática se popularizou e se transformou. Uma das elipses históricas que nos interessa é a virada para a segunda metade do século XX quando os equipamentos de registro sonoro se modernizaram e diminuíram significativamente de tamanho: na época de Koch o equipamento utilizado era do tamanho de um caminhão. Foi então a partir do início dos anos 1960, com o surgimento de equipamentos portáteis de gravação de som que o registro sonoro começou a se popularizar na área da antropologia, por exemplo. A possibilidade de gravação de som em áreas remotas do planeta abriu novos horizontes para a prática etnográfica. Porém essa mudança substancial de incorporação do registro e estudo do som na antropologia encontrou certa resistência, como nos conta Steven Feld: “Aprendi muito sobre a história do envolvimento da antropologia com a música com Alan Merriam, mas basicamente ele pensava que uma ‘antropologia do som’ era mais uma distração juvenil do que uma fronteira intelectual.” (FELD, 2013, p. 204, tradução nossa). O antropólogo se questiona se ele poderia estudar, ao invés de uma antropologia da música, uma “antropologia do som em que etnografias seriam gravações de som em fita magnética” (FELD, 2013, p. 203 tradução nossa).

Durante mais de 30 anos Steven Feld dedicou sua vida à pesquisa do povo Kaluli na floresta tropical Bosavi na Papua Nova Guiné, um arquipélago de ilhas localizado no sudeste asiático. Entre 1976 e 2000, Feld se utilizou das gravações de campo como principal método de trabalho, pesquisando o sistema cultural Kaluli e sua relação com o entorno acústico. Uma das hipóteses iniciais de Feld, e que veio a se confirmar anos mais tarde, era de que o canto e a musicalidade da expressão Kaluli estava diretamente relacionado com seu entorno acústico, com o som da floresta tropical, o canto dos pássaros, os sons dos rios entre outros. Indo adiante, Feld percebeu que a relação entre a ecologia da floresta tropical e a musicalidade e poética do canto Kaluli era de natureza cosmológica: o canto dos pássaros não eram apenas cantos de outrem, mas espíritos de seus mortos. É a partir desse embrião que anos mais tarde o antropólogo vai propor o conceito da acustemologia, ao unir acústica com epistemologia. O que inicialmente era um método de pesquisa auxiliar à produção etnográfica escrita (como era o padrão àquela época) se transformou ele mesmo na pesquisa:

“Uma das primeiras gravações que fiz depois de chegar a Bosavi foi um grupo de rapazes que estava derrubando uma floresta para um novo jardim. Simultaneamente ouvia pássaros, ouvia cantos (canto), ouvia assobios, ouvia conversas, ouvia gritos e ouvia facões e machados e árvores caindo por toda parte; Eu ouvia a terra se mover e riachos, riachos e insetos. Isso me fascinou e me fez perceber que se eu quisesse desvendar essa experiência, teria que fazê-lo através da gravação de som tanto quanto de qualquer outro equipamento analítico”

(FELD, 2013, p. 203, tradução nossa)

Feld lança em 1982 a primeira edição do livro *“Sound and Sentiment - Birds, Weeping, Poetics and Songs in Kaluli Expression”* e em 1991 o álbum *“Voices of The Rainforest”*, obras que vão condensar sua pesquisa no arquipélago.

Como recorte para o texto, a eleição em torno de alguns trabalhos da artista Annea Lockwood se deve ao fato deles serem de alguma forma complementar aos de Steven Feld. Somente com esta breve apresentação dos trabalhos desenvolvidos por Feld na Papua Nova Guiné, pode-se afirmar que ele é bastante distinto do de Lockwood. Considerando o amplo e difuso campo da arte sonora, a prática em torno da gravação de campo é um filão específico, com artistas específicos produzindo sobre o tema. Dentro de determinado filão da prática artística, uma reflexão é muito comum e compartilhada por diversos adeptos da prática:

“Aquele que realiza gravação de campo é uma presença audível? É um participante silencioso que mesmo assim fornece uma experiência autêntica ou ao menos é responsável por apertar “gravar” e “parar”? Ou sua presença é compreendida como insignificante comparado às propriedades materiais do som e da ‘cena sonora’ que está gravando?”

(CARLYLE; ANGUS, 2013, p. 10, tradução nossa)

A partir de algumas dessas reflexões, artistas como Annea Lockwood vão incorporar em seus trabalhos sua própria presença enquanto sujeito mediador da relação “manifestações acústicas - registro sonoro - apreciação final ao ouvinte”. No intervalo de aproximadamente 23 anos, Lockwood vai trabalhar com gravação do som de rios, iniciando com o projeto “*A sound map of the Hudson river*” (1989), “*A sound map of the Danube*” (2008) e “*A sound map of the Housatonic river*” (2012). Ao longo desses três trabalhos a artista vai realizar gravações de campo desses rios levando em consideração características próprias da materialidade do som<sup>233</sup> e sua relação com pessoas que moram em seu entorno, realizando entrevistas com moradores locais. Como forma de apresentação do trabalho, Lockwood monta instalações sonoras multicanais possibilitando uma imersão do espectador ao próprio som do rio e a possibilidade de escutar também depoimentos de pessoas sobre suas relações com o espaço ali gravado/escutado<sup>234</sup>. Tais depoimentos poderiam ser compreendidos como a presença da artista enquanto mediadora da relação entre o som dos rios e a nossa escuta. Quando perguntada como Lockwood escolhia os sons para gravação, a artista é enfática: “Estritamente de ouvido. Eu não penso em nenhum desses projetos como documentários. Quero dizer que existem diversas partes que não foram gravadas no processo do rio Hudson - são mais de 350 milhas de extensão” (LOCKWOOD, 2013, p. 33, tradução nossa). Ao afirmar que não pensa em nenhuma dessas gravações como documentários, a artista tensiona um ponto nodal da prática da gravação de campo que é a sua presença enquanto processo intersubjetivo de mediação. Algo que ao mesmo tempo se conecta, ainda que de modo conflitivo com a prática de Feld, se distancia totalmente da prática da ecologia acústica.

## Luz nos Trópicos

O Filme Luz nos Trópicos (2020) dirigido por Paula Gaitán, com pouco mais de 4 horas e 20 minutos de duração, nos parece pertinente ao texto por possibilitar, assim como as gravações de campo de Feld e Lockwood, uma expressividade do entorno acústico. Devido às suas características narrativas como rarefação dos diálogos e duração prolongada, a banda sonora de Luz nos Trópicos é marcadamente composta por uma amplificação dos sons ambientes. O desejo de convocar o filme ao texto não é de ter materializado no corpo audiovisual as questões debatidas ao longo da escrita mas sim de encontrar uma proposta cinematográfica que possibilita a existência de tais elucubrações e discussões. Dito de outra forma, Luz nos Trópicos possibilita que o debate em torno da expressividade do meio acústico, através da intensificação de sons ambientes, ocorra.

A critério de contextualização na obra audiovisual, o longa é composto por algumas narrativas que se entrelaçam, misturando tempos históricos e espaços geográficos distintos. O filme se inicia acompanhando um jovem indígena de etnia Kuikuro que, embarcado num

233 - Interessante como Lockwood comenta que o efeito das sonoridades dos rios no nosso cérebro é uma combinação entre o engajamento ligado a uma constante mudança nos detalhes da textura da água corrente e sua aparente repetição.

234 - Interessante notar como a forma de apresentação dos trabalhos também é fundamental. Entre elas, na instalação do “*A sound map of the Danube*” (2008) a artista montou um sistema multicanal 5.1 com alto falantes. Tal sistema reproduzia o som do rio. Em *headphones* pendurados na mesma sala estavam os depoimentos das pessoas que moravam ao longo do rio, que relatavam experiências pessoais e subjetivas com o fluxo das águas. Ou seja, quando colocava-se o headphone escutava-se os depoimentos e ao fundo, o vazamento do som das caixas com as sonoridades do rio.

navio no inverno em Nova Iorque, é repentinamente transportado para o Pantanal mato-grossense brasileiro. O jovem Kuikuro parece realizar uma espécie de jornada espiritual em direção ao Parque Nacional do Xingu, em busca de suas ancestralidades. As passagens geográficas do filme se dão em lentas fusões sonoras: ainda sobre as imagens do jovem Kuikuro deitado sobre um lago congelado do hemisfério norte, escutamos a biofonia e geofonia (KRAUSE, 2013) polifônica do Pantanal brasileiro: insetos, aves e irregularidades das águas inundadas. Concomitantemente acompanhamos uma possível expedição europeia navegando pelo mesmo Pantanal ao que parece ser há mais de 150 anos atrás, como se as duas temporalidades coexistissem. A partir daí o filme se desenvolve numa viagem sensorial ao longo de distintas paisagens brasileiras, do Pantanal à Chapada dos Guimarães, passando pelo Parque Nacional do Xingu alternando com o gélido inverno norte-americano.

Marcos Lopes e Tiago Bello foram os profissionais de som de Luz nos Trópicos, do som direto à mixagem. Dentro de um processo mais tradicional de captação de som para obras audiovisuais, uma das principais manifestações acústicas registradas pela pessoa responsável pela captação de som é a performance oral das personagens (captação dos diálogos). Além de tal performance, espera-se que se registre todos os eventos sônicos descritos no roteiro e que acontecem na frente da câmera durante as filmagens. Porém o foco deste texto é justamente o som que está ao redor dos locais das filmagens, num igarapé localizado a quilômetros de distância desses espaços. O registro de tais sons, muitas vezes é considerado como um “extra” do material coletado, algo que só seria obtido quando os sons “sincrônicos” tivessem garantidos. São poucas as produções audiovisuais que compreendem a necessidade e o valor de se levar à pós-produção sonora tal inventário acústico das locações. É pensando exatamente na criação sonora desse entorno diegético que o trabalho de Lopes e Bello chama atenção. Marcos, responsável pela captação de som direto realizou<sup>235</sup> sistemáticas sessões de gravações de campo em formato multicanal<sup>236</sup> nos locais filmados e entornos. Tais sessões eram realizadas sem o restante da equipe, eram “expedições sonoras”. Tais sessões de gravação de campo eram realizadas somente por Marcos e um barqueiro, que o guiava pelos rios do pantanal. Marcos faz questão de pontuar que o barqueiro foi seu parceiro estético e um verdadeiro guia pelas sonoridades pantaneiras. Tais sessões foram realizadas 15 dias antes das filmagens e foram previamente negociadas com a produção. Nessas jornadas Lopes gravou sons em espaços que posteriormente se transformaram em locação para as filmagens. O campo como um agente múltiplo que ao mesmo tempo que proporciona a escuta, pode ser ele mesmo objeto dela.

Encerradas as filmagens e previamente à etapa de pós-produção de som, Marcos e Tiago passaram 2 semanas editando e preparando todo esse inventário acústico específico das locações do filme, criando um banco de sons próprio do filme. Assim que a edição de som se iniciou eles tinham à disposição sons ambientes já especializados em 5 canais, pron-

235 - em entrevista concedida em ocasião desta pesquisa.

236 - Marcos fez uso de uma captação em cinco canais (5.0) composto por 2 pares estéreo e um canal central. Também tinha à sua disposição um microfone parabólico, específico para captação de sons de aves. Com esse equipamento Marcos realizava gravações de campo somente com som. Para a captação de som direto em sincronia com a imagem, utilizou técnicas mais convencionais como microfones direcionais e microfones de lapela.



tos para serem utilizados e processados. Tiago comenta que Luz nos Trópicos foi o primeiro filme que os dois realmente dividiram a mixagem, mixando a 4 mãos num processo de colaboração intensa.

## Considerações finais

Aproximar trabalhos das áreas da antropologia, arte sonora e cinema é a proposta metodológica dessa pesquisa que aqui se inicia e dá seus primeiros passos. Uma característica que pode de alguma forma reunir as pesquisas descritas neste texto é a potência da intervenção enquanto proposta estética que faz uma mediação subjetiva entre sons gravados e suas apreciação pelo ouvinte/espectador final. Existe, dentro das práticas da gravação de campo, uma ideia pré-concebida de que o campo da gravação de campo é mais importante do que a gravação em si - o que se confirma como tese no trabalho com ecologia acústica de Bernie Krause e Gordon Hempton, estes por muito influenciados por Murray Schafer. O objetivo com esse texto é de provocar a prática da gravação de campo mais em direção à intervenção do que a não-manipulação, colocando em tensão a possível existência de uma escuta "objetiva" de uma experiência acústica registrada em uma mídia. Ou talvez, ao mapear distintas práticas, compreender de que forma a contaminação pode ser caminho interessante a ser seguido ao analisar o som dos filmes.

## Bibliografia

CARLYLE, Angus; LANE, Cathy (org). *In the field: the art of field recording*. Uniformbooks. Cornwall, 2013.

FELD, Steven. *Steven Feld Interviewed by Angus Carlyle*. In: \_\_\_\_\_(org). *In the field: the art of field recording*. Uniformbooks. Cornwall, 2013.

LOCKWOOD, Annea. *Annea Lockwood interviewed by Cathy Lane*. In: \_\_\_\_\_(org). *In the field: the art of field recording*. Uniformbooks. Cornwall, 2013.

DANTAS, Paulo. *Being in the Field; Process, Narrativity, and Discovery in the Field-Recording Work of Thelmo Cristovam and Alexandre Fenerich*. In CHAVES, Rui; IAZZETTA, Fernando (org). *Making it Heard - A history of Brazilian Sound Art*. Bloomsbury Academic, Nova Iorque, 2019.

KRAUSE, Bernie. *A Grande Orquestra da Natureza - as origens da música no mundo selvagem*, Rio de Janeiro, Zahar, 2013.

SACIC, Rodrigo. *A few places for recorded sound*. Designing Sound, 2016. Disponível em <<http://designingsound.org/2016/08/25/a-few-places-for-recorded-sound/>> Acessado em 13 de outubro de 2021.

# A cidade e o corpo: considerações sobre os espaços e os observadores na obra *Rebels of the Neon God* (1992)<sup>237</sup>

City and Body: essay regarding space and  
observers on *Rebels of the Neon God* (1992)

Guilherme Henrique Gooda Antônio<sup>238</sup>  
(Mestre em Comunicação – UNESP)

**Resumo:** Este artigo se apresenta como um ensaio do filme *Rebels of the Neon God* (1992), de Tsai Ming-Liang. A obra do diretor chama atenção por seu caráter autoral, pelo continuum e intertextualidade de sua produção e principalmente por seu diálogo com questões da modernidade. A obra foi selecionada por ser o primeiro filme do diretor, no qual podemos ver a gênese de alguns elementos que seriam marcantes em sua obra, como a delimitação do espaço, do tempo e o tipo dos personagens. Tsai também repensa a relação do observador com o cinema, convidando-o a refletir. Este artigo contribui para os estudos de produções cinematográficas, principalmente no que tange às produções asiáticas.

**Palavras-chave:** Cinema, Tsai Ming-Liang, Corpo, Observador.

**Abstract:** This article is presented as an essay on the film *Rebels of the Neon God* (1992), by Tsai Ming-Liang. The director's work draws attention for its authorial character, the continuum and intertextuality of his production, and especially for its dialogue considering the issues of modernity. The film was selected because it is the director's first film, in which we can see the genesis of some elements that would be remarkable in his work, such as the delimitation of space, time, and the type of characters. Tsai also rethinks the observer's relationship with cinema, inviting us to a reflection. This article contributes to the studies of cinematographic productions, especially regarding Asian productions.

**Keywords:** Cinema, Tsai Ming-Liang, Body, Observer.

Tsai Ming-Liang debuta no cinema nos apresentando uma Taipei em pleno movimento e como essa cidade é vívida e sentida por três jovens. O filme de 1992 *Rebels of the Neon God*, nome em inglês para o título 青少年哪吒 (ou Jovem Nezha em tradução literal), retrata a camada média da juventude de Taipei que se percebe vazia de objetivos e desejos enquanto vagam pelas ruas de uma noturna e chuvosa Taipei, iluminada pelo farol das motocicletas e letreiros de neon.

237 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Cinemas Pós Coloniais e Periféricos

238 - Guilherme Henrique Gooda Antonio, é doutorando em Comunicação pela Unesp. Dedicado ao estudos das produções da China de Taiwan, também atua como tradutor de chinês e leciona na Unesp- Bauru.

A possibilidade do cinema de captar e suspender a efemeridade de momentos e emoções convidam o observador a experienciar uma Taipei que se reconfigura em novos componentes perceptivos. Nessa obra o diretor discute o efeito das transformações urbanas que ocorrem com grande intensidade nas cidades asiáticas, desde os anos 40 e principalmente a partir dos anos 70 em seus habitantes e também à forma como o cinema, capaz de registrar e preservar um espaço em desaparecimento, se relaciona com tais mudanças. Essa dinâmica de transformações afinadas com o espaço urbano abarca corpos, signos, linguagens relações e até mesmo o próprio observador.

A proposta deste artigo é discutir o papel do observador na obra *Rebels of the Neon God* em dois níveis: o observador diegético, voyeur, representado pelo personagem Hsiao Kang (Lee Kang-sheng); e nós observadores não-diegéticos, que observamos aquele que observa e apontar relações entre essas duas instâncias.

A narrativa do filme segue e atualiza em várias medidas o conto mitológico. Hsiao Kang (Lee Kang-sheng) estuda para as provas de vestibular mesmo sem ter muita ideia de para onde aquilo o levaria e sua falta de interesse pelos estudos gera conflito com o pai. Hsiao Kang planeja então abandonar o curso e pegar o dinheiro da rescisão sem comunicar aos pais. Enquanto isso Ah Tze (Chen Chao-jung) rouba moedas de cabines telefônicas para passar a madrugada em um fliperama junto com um amigo.

Os dois personagens são bastante diferentes, enquanto o primeiro é mais reservado e introspectivo e mesmo infantil o segundo parece mais aventureiro, destemido e rebelde. Tais características são refletidas na diferença do veículo dos dois: enquanto Hsiao Kang anda em uma scooter, Ah Tze tem um moto esportiva e uma garota na garupa, não esconde a inspiração do diretor Tsai Ming-Liang no clássico *Rebel without a cause* (1955, Nicholas Ray), compartilhando a mesma temática de conflito de gerações e referências mais óbvias como um pôster do filme na parede da casa do protagonista, Ah Tze é um novo tipo de James Jean agora atualizado aos anos 90.

Hsiao-Kang fica então obcecado pela vida de Ah Tze e começa a segui-lo em toda parte sem o outro notar, gerando certa atmosfera de suspense que é agravada pela sempre noturna Taipei. Os poucos diálogos do filme e a discrição de Hsiao-Kang em revelar sua motivação instigam o espectador, existe certa melancolia no personagem uma vez que Hsiao-Kang persegue os outros personagens (sentando bem em frente deles em uma cena), mas completamente invisível, mescla-se a isso um sentimento de repulsa por um personagem um tanto bizarro, que como o voyeur acompanha a vida alheia.

## **O observador e a cidade**

Acompanhando o personagem central, mergulhamos em regiões ocultas da cidade: vemos o interior de um shopping, restaurantes e arcades, mas também corredores, quartos de hotel e banheiros públicos. *Rebels of the Neon God* é também um filme sobre a cidade

de Taipei, não observando apenas a superfície, tal característica do diretor Tsai Ming-Liang se repete em outras obras familiarizando o espectador com cada canto de uma sempre viva e mutável cidade.

Pensar no cinema como uma forma de arte afinada com o urbano e capaz de proporcionar um passeio imaginário através da cidade me parece um excelente ponto de partida para uma análise desse filme.

Através da experiência visual proporcionada pelos filmes de Tsai Ming-Liang é possível sentir como se tivéssemos ido repetidas vezes a Taipei. No decurso dessa forma imaginária de viagem, passamos a conhecer e reconhecer as avenidas, os mercados noturnos, as ruas cheias de motocicletas, um cinema, a passarela de pedestres, um apartamento, e vários banheiros públicos.

A partir dos anos 70, Taipei passou por transformações do espaço urbano que tiveram um impacto sobre o cinema de Tsai Ming-liang, como ele próprio explica:

Taipei é uma cidade em constante mudança. E pude observar essas mudanças, de um estágio simples e primitivo para a complexidade caótica de uma metrópole moderna. (...) Eu senti uma espécie de impotência diante dessa mudança inexorável. A cada filme, tentei reconhecer as diferentes etapas desse processo. (...) Eu sou muito sensível à atmosfera da cidade: somos incessantemente confrontados com as mudanças a nível visual e afetivo. (REYNAUD, 1997, p. 36. Tradução nossa)

Dentro dessa cidade, a juventude é abordada na obra sem a alegria e o otimismo. *Rebels of the Neon God* é um filme cru que dialoga justamente com a ânsia do jovem que ao se perceber “inútil e fora do lugar” abraça o entretenimento como forma de rebeldia e mesmo como escape.

O estilo reflexivo do diretor destacando personagens interagindo no inanimado doméstico é enfatizado pelo uso de câmeras estacionárias que restauram, inflam e expandem a materialidade dos ambientes que apesar de urbanos, por várias vezes são mostrados abertos e vazios, e mesmo com os personagens em tela, Tsai raramente usa closes, optando por longos planos que naturalmente enfatizem a presença física e as dinâmicas dos corpos nos espaços.

Para esses corpos que compõem uma população marginalizada, resultante do capitalismo tardio das grandes cidades como Taipei, os benefícios da urbanização e do desenvolvimento econômico foram negados. Insatisfeitos, essa massa de corpos urbanos, representada pelos personagens de Tsai tendem a se comportar desafiando o status quo e as fundações discursivas.

Algumas leituras possíveis foram e deveriam ter sido feitas sobre esse vertiginoso maelstrom de desejo, sexo, arrependimento e meditação sobre a decadência da carne e da alma dos personagens de Tsai. O caráter ilusório do desejo e a natureza transitória da vida humana fazem com que a inocência se perca em uma multiplicação de decepções contemporâneas e uma vida.

Frequentemente referenciados como excêntricos ou estranhos, esses personagens, cujo comportamento flerta com manias peculiares e grande fisicalidade, desafiam premissas normativas de condutas privadas e categorias fixadas de identidades e subjetividade.

Nos filmes de Tsai, o comportamento bizarro de seus personagens confunde qualquer tentativa de explicá-los. Esses personagens solitários são constantemente representados em suas casas, limitados por janelas, portas e espelhos, quase que emoldurados.

Além de delimitar o espaço dos personagens, portas, janelas e paredes são objetos que fracionam ou expandem o espaço doméstico em variados planos, oferecendo múltiplos focos de atenção na mesma cena. Ao invés de dirigir o olhar do espectador para um ponto particular da imagem, a câmera opta por mostrar diferentes porções de interesse e expandir o espaço doméstico utilizando um foco profundo. Pensando nisso, a câmera é estrategicamente posicionada para capturar simultaneamente eventos acontecendo em diferentes espaços. Pensemos por exemplo na cena de Hsiao Khan em seu espaço familiar, enquanto seus pais discutem. Essas portas e janelas, combinadas com estratégias bem ensaiadas, apontam efetivamente para este corpo solitário delimitado no espaço privativo do lar.

Roland Barthes, em seu livro *A Câmara Clara* (1984) divide a imagem fotográfica em duas partes: *studium* e *punctum*. O *studium* diz respeito ao deleite para os olhos, é sempre um “meio desejo, uma meia vontade”. O *punctum* por outro lado é o elemento que se sobressai como uma flecha, apreendendo subitamente toda a atenção.

O *punctum* se anuncia como um olhar, como um olhar de um predador que me observa, que põe em questão a soberania de meus olhos (...) ele marca uma fenda no olhar, um campo cego, A fotografia em que reside um *punctum* é também um esconderijo. Nisso consiste seu erotismo, sua capacidade de seduzir. (HAN, 2019. p. 55)

O *punctum* não tem intenção de chocar, ao contrário do choque, o *punctum* não é espalhafatoso, ele prefere o silêncio, mas apesar de sua quietude, se manifesta como ferimento. Findados todos os propósitos, opiniões e codificações da imagem o *punctum* se revela como o resto comovente da cena-imagem. O *punctum* se revela então como o elemento, não-dócil da fotografia, aquilo que resiste. Ele não é apreendido de imediato, mas amadurece no espaço da imaginação. Assim, Tsai organiza suas tomadas como quem separa o *studium* e *punctum*, enquanto nosso olhar domesticado passeia pela cena, o diretor esconde em campo aberto outros elementos de resistência que capturam nosso olhar e permanecem nele.

Além da estranheza e solidão aparente de seus personagens, outra característica marcante é a fisicalidade. Como notado por vários comentaristas, os personagens de Tsai em geral comem, bebem, urinam, defecam, transam, vomitam, arrotam, tomam banho, se masturbam, etc. A maioria, senão todos os filmes do diretor são bem devotos na exibição dessas situações fisiológicas, filmadas com precisão auditiva e detalhes visuais que extrapolam as demandas da economia narrativa.

O contato corporal representado através da atividade sexual ou da masturbação parecem ser o único jeito de superar a “desconexão”, estabelecer alguma intimidade e aliviar o trauma da pós-modernidade fragmentada e desequilibrada. Ainda assim, esse tipo de intimidade é momentânea, revelando a angústia dos personagens em seu desejo de alcançar algo além da alienação e abstração do mundo moderno. Em resumo, através do som e da imagem, o trabalho de Tsai expõe a irredutível dimensão corporal do ser humano.

A prevalência física dos personagens de Tsai é ainda corroborada por suas insinuações de animalidade. Características como linguagem, fala, pensamento e narrativa - são normalmente reduzidas ao mínimo. Na verdade, nós os ouvimos beber, comer, espirrar, tossir, gemer, grunhir, gemer, gritar, arrotar, etc., mas raramente articulando a fala como uma forma de comunicação. Seus movimentos e gestos se assemelham aos dos animais, principalmente dos insetos. Os personagens de Tsai se movem como insetos, agachados em torno de seus apartamentos, realizando gestos estranhos e exagerados e emitindo sons indecifráveis.

A complexidade desses personagens reside, de fato, em sua extrema individualização e animalidade resoluta. Como tais, eles não apenas desafiam e questionam noções de tipo, identidade pessoal e modelos de normalidade, mas, por vezes, desafiam a própria humanidade.

O cinema de Tsai parece ser uma exploração de novas possibilidades de ser na sociedade emergente, pós-industrial e culturalmente híbrida de Taipei, ao invés de lamentar nostalgicamente o passado.

Caracterizados por uma fisiologia extrema, por vezes desarticulação linguística e diversas manias e trejeitos, o corpo no cinema de Tsai está em discordância com os movimentos automáticos, mecânicos e diários, condicionados pelas convenções culturais e perpetuados pela lógica representacional. Em vez disso, exala animalidade e espontaneidade - corpos rastejantes, insaciáveis tomados por instintos primitivos e uma fisicalidade exuberante. É precisamente neste sentido, que estes são corpos em forte contraste com o que Foucault definiu como os “corpos dóceis” subjugados por técnicas de poder e dominação e, conseqüentemente, avaliados com base em sua eficiência, produtividade e submissão. Ele escreve:

O corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de do-

minação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso. (FOUCAULT, M., 1999, p.29)

Assim, a disciplina produz corpos sujeitos e praticados, corpos dóceis. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em contraste, os corpos em exibição no cinema de Tsai desafiam esses ditames disciplinares, e nisso reside seu valor político.

## Conclusão

O cinema de Tsai Ming-Liang nos oferece várias perspectivas de espaço e tempo, não se limitando à dimensão física.

Os protagonistas de seu filme transitam na fronteira entre suas singularidades e os modelos sociais mais provavelmente estabelecidos como nação, comunidade, família, capitalismo e até heterossexualidade.

Não há nada de típico e normativo em seus filmes, eles sempre encenam uma jornada para o novo, a criação do sentido contra o bom senso, contra a ética, moralidade e normalidade. Este é o aspecto político dos filmes de Tsai, que não é facilmente reconhecido, mas fortemente afirmado.

Estamos todos em algum grau representados pelos personagens de Tsai, escondemos diariamente nosso ímpeto animalesco, reservando-o para o privado, enquanto nos esforçamos para exibir a docilidade de nossos corpos. Através de seus personagens e seus espaços, Tsai aponta em nós o que escondemos dos outros e de nós mesmos.

## Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*: tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*: Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHENG, Anne. *História do Pensamento chinês*: Trad. Gentil Avelino Titton. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*: Visão e modernidade no século XIX. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*: Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc, 2018. p. 72-102.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.

HAN, Byung-Chul. *A Salvação do belo*: Tradução de Gabriel Salvi Philipson. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

MARTIN, Fran. *Introduction: Tsai Ming-Liang's intimate public worlds*, *Journal of Chinese Cinemas* 1:2, 2007, pp. 83-88.

REYNAUD, Bérénice. "Entretien avec Tsai Ming-liang", *Cahiers du Cinéma*, Paris, v. 516, 1997.

WOOD, Chirs. Realism, intertextuality and humour in Tsai Ming-Liang's *Goodbye Dragon Inn*, *Journal of Chinese Cinemas*, London, v. 1:2, 2007.



# Triste trópico: Antropofagia e a Peste de Artaud<sup>239</sup>

*Triste trópico: Anthropophagy and the Artaud's Plague*

Guiomar Ramos

(doutora ECO/UFRJ)<sup>240</sup>

**Resumo:** Análise do longa *Triste trópico*, Arthur Omar, trazendo à tona o procedimento antropofágico no contexto do Cinema Brasileiro Experimental dos 1970's, apontando para outro procedimento fílmico a partir da metáfora da peste de Antonin Artaud. Na intertextualidade proposta pelo filme destacar o percurso dessas duas grandes metáforas que norteiam a narrativa como imagem e método: da alegria do corpo antropofágico oswaldiano à peste artaudiana.

**Palavras-chave:** antropofagia cultural, cinema experimental, peste

**Abstract:** Analysis of the feature film *Triste trópico*, Arthur Omar, bringing to light the anthropophagic procedure in the context of the Brazilian Experimental Cinema of the 1970's, pointing to another filmic procedure based on the metaphor of the plague by Antonin Artaud. In the intertextuality proposed by the film, highlight the path of these two great metaphors that guide the narrative as image and method: from the joy of the Oswaldian anthropophagic body to the Artaudian plague.

**Keywords:** cultural anthropophagy, experimental cinema, plague

O longa *Triste trópico*, 1974, de Arthur Omar já foi muitas vezes estudado. Há uma pluralidade de opiniões e análises sobre esse filme considerado uma das mais importantes obras do cinema brasileiro, não obstante é desconhecido do grande público. Apesar de tantas abordagens críticas permanecem algumas questões a serem discutidas que me interessam trazer aqui, como a relação entre a metáfora da antropofagia e a metáfora da peste de Antonin Artaud presentes neste filme. Como o conceito/ideia de peste intervém de maneira mais contundente para extrair a força do sentido do filme? Como se dão as relações e as passagens entre a antropofagia e a peste? Como essa analogia com a peste funciona para o teatro e também para o cinema, através de *Triste Trópico*?

Volto a esta obra emblemática em um momento difícil da história do nosso país onde temas como eurocentrismo, dependência colonial retornam de maneira radical somados às consequências da pandemia da covid 19 apontam para um espaço de doença e miséria. Hoje faz muito sentido rever tanto a metáfora da antropofagia quanto a metáfora da peste, propostas pensadas a partir de uma visão anticolonialista. Me interessa retornar a *Triste trópico* como um filme que pertence ao contexto de um cinema experimental brasileiro do início

239 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão SEMINÁRIO TEMÁTICO: Cinema experimental: histórias, teorias e poéticas

240 - Professora Adjunta da Escola de Comunicações da UFRJ. Atualmente, realiza pesquisa de pós-doc junto a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

dos 1970's, representado pelo Cinema Marginal. Um cinema experimental político, marcado intensamente pelas ressonâncias ao Cinema Novo no que diz respeito à busca por uma identidade nacional. O processo de construção dessa identidade nacional através dos filmes nos 1970's se radicaliza com uma linguagem acionada pelo mecanismo da Antropofagia Cultural e, também, com a menção a imagens de índios antropófagos e corpos devorados, que pode ser chamado de Antropofagia Histórica (Ramos, 2008). Aqui a recorrência ao método canibal deve ser vista como um tipo de *found-footage*<sup>241</sup>. Nessa conjuntura retomo a importância do encontro da metáfora canibal de Oswald de Andrade com o universo da doença e da peste de Antonin Artaud em *Triste trópico* como norteadores da linguagem desse Cinema Experimental Brasileiro.

A metáfora da antropofagia que surge nos anos 1920 se diferenciava do canibalismo cultural dos artistas europeus (surrealistas, dadaístas) pois seu foco era a polarização ideológica/política existente na correlação de forças imposta pelo Colonizador ao Colonizado<sup>242</sup>. Esse Brasil modernista estava tomado por uma grave crise sanitária, onde doenças como a malária, doença de chagas, tifo, vermisose, lepra representavam o país dentro de um quadro desolador e sem saída. Autores como Paulo Prado, "Retrato do Brasil, ensaio sobre a tristeza brasileira" e Monteiro Lobato com a criação da figura do Jeca Tatu em "Urupês", descreviam de forma realista ou educativa esse cenário nacional. Já Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e outros autores da Revista de Antropofagia dos anos 1920, além de reverenciarem o índio canibal em contraponto ao índio bom e gentil de José de Alencar, reverteriam esse sentimento de tristeza e melancolia que nos identificava com um país taciturno e doente. Antonio Bitarães Netto chama esse mecanismo de Antropofagia por Higiene.

A Antropofagia por vingança presente na prática da absorção de valores estrangeiros daria sustentação à fase de autonomia nacionalista... Já na Antropofagia por Higiene o alvo da devoração não seria mais os estrangeiros, mas os próprios brasileiros. Nesse caso não comeria por desejo de assimilação mas de eliminação do que corrompe a integridade identitária do país.(Netto, 2006, p. 125)

Esse universo doente do Brasil dos anos 1920 habita *Triste trópico*. E representa o momento original da antropofagia modernista. O filme conta a história fictícia/documental sobre a trajetória de Dr. Arthur que, após estudar na Europa, volta ao país e acaba se transformando em uma figura messiânica. Em meio a grande variedade de expressões imagéticas vinhetas fotografias, filmes de família antigos, imagens de carnaval de rua, Dr. Arthur é identificado através de citações a Oswald de Andrade, Lévis-Strauss, Euclides da Cunha Alfredo Metraux e a cronistas do Descobrimento<sup>243</sup>. Toda narrativa é organizada a partir de uma visão anticolonialista, onde a relação Civilizado X Nativo, é sempre invertida. O protagonista

241 - O significado das apropriações nos filmes dos anos 1960/70 no Brasil deve ter esse viés em que os materiais escolhidos adquirem um sentido amplo e significativo de uma posição política.

242 - Esse imaginário canibal surge não só no Brasil mas também na América Latina. Escritores argentinos contemporâneos como Juan José Saer e Antonio di Benedetto resgataram esse tema ligando a antropofagia a ideia de fundação do país.

243 - Ao trazer a Antropofagia falamos também da metáfora do carnaval, cuja origem nos remete à Carnavalização proposta por Mikhail Bakhtin, em "Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais".

é também relacionado ao grande médico-cientista Oswald Cruz que enfrentou a grave crise sanitária brasileira através de uma política higienista. No filme vemos uma imagem de uma rua em Paris com o mesmo nome do médico sanitarista que é associado ao Dr. Arthur. O projeto de higienização é visto de maneira crítica pelo Modernismo de Oswald de Andrade e seus companheiros da revista Klaxon e da Revista de Antropofagia. No filme a relação do protagonista com o higienismo também é logo questionada pois este se mistura ao povo seus costumes inclusive o “hábito do canibalismo”.



O Brasil de *Triste trópico* configurado através de imagens de reclames de remédios antigos e de almanaques de farmácia se conecta com a metáfora da peste de Antonin Artaud. A analogia entre essa doença e o teatro presente em seu conhecido livro “O Teatro e seu Duplo” pode ser percebida do ponto de vista social, se pensarmos na enorme capacidade de infecção, contágio e conseqüente destruição em massa, derrubando a organização e a hierarquia das cidades.

Estabelecida a peste numa cidade, seus quadros regulares desmoronam, não há mais limpeza pública, nem exército, nem polícia, nem prefeitura; acendem-se fogueiras para queimar os mortos, conforme a disponibilidade de braços. Depois a madeira, o lugar e o fogo escasseiam, há lutas entre famílias ao redor das fogueiras, logo seguidas por uma fuga geral, pois os cadáveres já são em número excessivo. (...) É então que as casas se abrem, que pestíferos delirantes, com os espíritos carregados de imaginações pavorosas, espalham-se gritando pelas ruas. (Artaud, 1993, p. 17)

A antropofagia possui uma dimensão social, coletiva, ela é exercida como ritual de força e reintegração de uma tribo e nesse aspecto, o canibalismo indígena está ligado a um sentimento de comunhão justificado pela vingança que autoriza a devoração do inimigo. O corpo canibalizado assemelha-se também ao corpo grotesco carnavalizado pensado por Bakhtin. Robert Stam refere-se à maneira como Bakhtin aponta positivamente para esse corpo: “the life of the grotesque body is marked for three moments of spasms: the spasms of birth, the spasms of orgasmo the spasms of death. (Stam, 1992, p.160). As convulsões mencionadas por Bakhtin representam três momentos fundamentais da vida do ser humano. Os espasmos do corpo do pestífero são significativos da eminência da morte.

A peste de Artaud, pensada a partir de uma doença que se propaga facilmente dada a capacidade de contágio sobre grandes populações, não possui esse sentimento de comunhão. O autor concentra seu interesse em como a doença age sobre os órgãos dentro de um corpo deslocado de sua dimensão social.

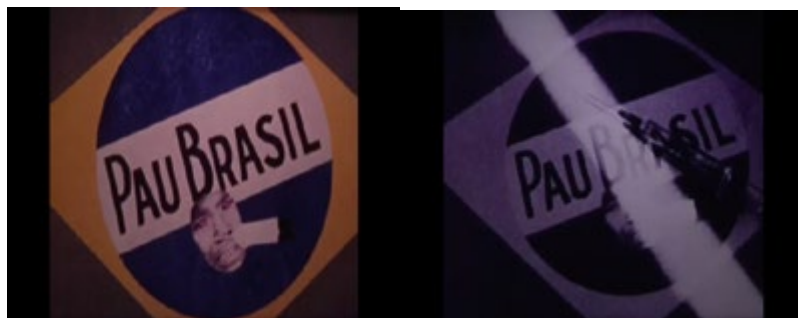
Antes de se caracterizar qualquer mal-estar físico ou psicológico, espalham-se pelo corpo manchas vermelhas, que o doente só percebe, de repente, quando se tornam escuras. Seu estômago se embrulha,

o interior de seu ventre parece querer sair pelo orifício dos dentes. (...) O pulso batendo através de golpes precipitados como seu coração, que se torna intenso, pleno, barulhento; o olho vermelho, incendiado e depois vítreo; a língua que sufoca, enorme e grossa, primeiro branca, depois vermelha e depois preta, como que carbonífera e rachada, tudo isso anuncia uma tempestade orgânica sem precedentes. (Artaud, 1993, p. 13)

Como esse corpo empestado aparece em *Triste Trópico*

A ideia da peste dada pela passagem de um corpo carnavalizado para um corpo empestado presentifica-se através da montagem e pode ser observada na maneira como o filme se apresenta materialmente. Parte do material fílmico está relacionado com mundo antropofágico/carnavalizador, a menção a viagem de Oswald de Andrade, a vanguarda francesa, aos cronistas do descobrimento, ao carnaval de rua do Rio de Janeiro, etc. Essa referência vai sendo negada frente a uma arqueologia infundável de doenças e medicamentos que se adensa até chegar ao teor trágico assumido em seu final.

Podemos observar essa passagem com a citação à colagem de Tarsila Amaral<sup>244</sup>, capa do livro *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade. A imagem está presente de duas maneiras diferentes. No início da trajetória de Dr. Arthur vemos a obra de Tarsila, com uma interferência do diretor sobre ela: a colocação do rosto de um carnavalesco sobre o centro da bandeira. Mais para o final do filme essa mesma colagem surge escurecida e com uma seringa atravessando o quadro. Essas duas imagens fixadas em dois momentos extremos da narrativa podem representar a transformação da metáfora carnavalesca canibal para a metáfora da peste.



A passagem do imaginário antropófago para o da peste também se dá através da maneira pela qual a impregnação do universo medicamentoso se desenvolve em relação a trajetória de Dr. Arthur. Primeiro para falar dos sintomas e dos diagnósticos das doenças que ele como médico sanitarista consegue curar. Depois o discurso pessimista do tipo clínico remete à sua própria doença ou loucura: “Malária, tuberculose e alcoolismo grassavam em Santa Cruz”. A voz over declara: “Dr. Arthur era feliz e sentia-se um inovador mas forças desconhecidas começaram a sabotar sua vida sentimental. Na semana seguinte Dr. Arthur piora, tremores generalizados, cólicas, perda de sentido, caimbras dolorosas e vertigens (...)” Até desembocar no fim trágico do protagonista representado por trechos retirados da descrição do cadáver de Antonio Conselheiro por Euclides da Cunha.

244 - Ver capa do livro *Pau Brasil*, cancionário de Oswald de Andrade, prefaciado por Paulo Prado, iluminado por Tarsila do Amaral, Paris, Impresso pelo Sans Pareil, 1925.

*“Removida a breve camada de terra, apareceu no triste sudário de um lençol, (...) o corpo do famigerado e bárbaro médico. Estava he-diondo...cabelos arrancados, a pele estava esfolada, as veias rasgadas, os nervos estirados, os ossos desconjuntados. Desenterraram-no cuidadosamente, fotografaram-no depois, resolveram porém cortar e guardar a cabeça, levaram aquele crânio para que a ciência dissesse a última palavra; ali no relevo de suas circunvoluções cerebrais, os cientistas constataram as linhas essenciais do crime e da loucura.”<sup>245</sup> (Ramos, 2008, p.64)*

Ao trazer à tona a tragédia de Canudos, a força do canibalismo cultural é desfeita e como outros filmes do cinema brasileiro dessa época, o fim e a destruição são assumidos<sup>246</sup>.

Sem a comunhão presente no mundo carnalizado ou canibalizado a dimensão social é significativa da morte da comunidade imaginada por aquele cinema. Em *Triste trópico* esta é representada pelas imagens de carnaval de rua. Os carnavalescos, força motriz da engrenagem do filme tem o som direto, retirado das ruas, emudecido e substituído pela voz de Hitler. O corpo empestado representa o fim. Um fim.

É com a dissolução do teatro (e aqui trazido para o cinema) que pode surgir uma outra encenação, através do corpo que se esgota e se transforma em grito e performance.

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. (Artaud, 1993, p.24)

A peste em meio às moléstias do Brasil dos anos 1920 é mais mortal e menos curável do que as doenças tropicais trabalhadas pelos modernistas como base para suas inversões antropofágicas. A peste no filme não aparece através da performance de um corpo atormentado como em outras obras da época. Poucas vezes o corpo surge de maneira visceral em *Triste trópico*. O embate entre o canibalismo e a peste é dado através da montagem. Faz contraponto a um modernismo que nos 70's não dá conta de reverter o diagnóstico de um Brasil atormentado pela ditadura. As ressonâncias desta obra e o olhar interpretativo sobre ela torna-se tarefa interminável a pensar conexões com nosso tempo sombrio.

## Referências:

ALBERA, F. *Modernidade e Vanguarda do Cinema*. RJ: Beco do Azougue, 2012.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago” in Jorge Schwartz, *Vanguardas latino-americanas*. SP: Iluminuras/FAPESP. 1995.

ARTAUD, Antonin, “O teatro e a peste” in *O teatro e seu duplo*. Antonin Artaud. SP. Martins Fontes, 1993.

NETTO, Adriano Bitarães, *Antropofagia oswaldiana um receituário estético e científico*, Anablume, 2004. RAMOS, Guiomar, *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-74)*, Fapesp,

245 - O que está em itálico representa o texto original presente em “Os sertões” de Euclides da Cunha.

246 - A imagem mais contundente dessa observação está no **close** de Helena Ignez vomitando sangue ao som da música de Vila Lobos, no plano final de *A família do Barulho*, de Júlio Bressane, (1970).



Annablume, 2008.

STAM, Robert Subversive Pleasures, Bakhtin, cultural criticism and film. Johns Hopkins Paperbacks edition, 1992.

# Rashomon e a imagem-movimento

## Rashomon and the movement-image

Guryva Cordeiro Portela

**Resumo:** Analise o ator Toshiro Mifune no filme *Rashomon* (Kurosawa, Akira, 1950) articulando entre filosofia e cinema. A partir da proposta por Gilles Deleuze na relação com a imagem-movimento e o reflexo na imaginação fabuladora na atuação do filme. Aborda-se a interpretação Deleuzeana da teoria de Bergson em duas direções: a. a imagem-movimento do ator e o seu predomínio como imagem cinematográfica b. proponho analisar o conceito de Fabulação no jogo do ator

**Palavras-chave:** Atuação; Fabulação; Imagem-movimento.

**Abstract:** Analyze the actor Toshiro Mifune in the film *Rashomon* (Kurosawa, Akira, 1950) articulating between philosophy and cinema. Based on the proposal by Gilles Deleuze in the relationship with the movement-image and the reflection in the fabled imagination in the performance of the film. The Deleuzian interpretation of Bergson's theory is approached in two directions: a. the actor's movement-image and its dominance as a cinematographic image b. I propose to analyze the concept of Fabulation in the actor's.

**Keywords:** Acting; Fabulation; Movement-image.

### A imagem fabulada e a relação com o corpo do ator

Entendo a relação do corpo com a imagem como algo refletido culturalmente, como uma reprodução que nos foi/é forjada dentro do espectro cultural. O corpo reflete os padrões sociais e culturais, ou fabulam estes padrões, criando relações que ao longo do tempo se tornam arquetípicas. O corpo japonês no cinema espelha as relações culturais do povo e sua cultura. No caso do Japão, alguns aspectos influenciam uma análise mais detalhada ao que se refere a identidade deste povo, que, historicamente, teve seus portos abertos ao euro-ocidente (especificamente Inglaterra e Estados Unidos) apenas em 1889. Adentrando no quesito de identidade e as influências sofridas a imagem do corpo japonês a partir das artes ilustrativas e nas imagens *fabuladas* pelos primeiros relatos sobre este país e seus habitantes. Nas narrativas dos primeiros exploradores, o corpo asiático-oriental foi, e ainda é transpassado, muitas vezes, para o puro entretenimento do público, este corpo transita entre o erótico, o exótico, o misterioso e o perigoso. Desde o início das incursões do euro-ocidente ao continente asiático, o corpo e os reflexos culturais deste povo gerou fascínio, várias experiências artísticas e históricas colaboraram para a difusão da imaginação de um corpo japonês, algumas reverberam até hoje instigando discussões sobre a relação desses corpos com outras culturas e os processos de intercâmbio gerados. Mas o que me chama a atenção neste circuito de filmes, e o aspecto que mais me interessa, é o modo como, as

gravuras (*ukiyo-e*), a fotografia, assim como o cinema, reconstitui imagens que lidavam com diferentes percepções do corpo e ajudaram a construir a ideia do corpo japonês. Mifune reforça esse estereótipo ao fixar o arquétipo a partir de suas atuações, seja no corpo do samurai, estilo que ele solidificou e transformou em arquetípico. O selvagem animalesco como no caso de *Rashomon* é um caso específico, a postura, o jogo de atuação, os movimentos e os gestos de Mifune trazem múltiplas possibilidades de análise, dentre elas eu destaco a relação com o devir animal e como a fabulação criada em torno do espectro do selvagem. Estas relações estão nas técnicas teatrais, especificamente no que diz respeito a dois *tipos físicos*<sup>247</sup>, o bandido temido (vilão) e o sobrenatural (fantasmagórico) que se enquadram as relações com os *devires* animais (raposa, tigre, lobo, serpente, pássaros etc.)

Principalmente no corpo no cinema, que identifico uma relação com a gravura *ukiyo-e*, além do teatro, especificamente *Noh* e *Kabuki*. O *ukiyo-e* foram fundamentais para a arte na Europa, especificamente a *art nouveau* e o movimento surrealista, o motivo deste deslumbramento tinha relação com uma abertura para novos olhares dos artistas europeus, sem preocupação com a representação realista/naturalista das paisagens e das pessoas. O corpo no cinema japonês opera dentro de registros que podemos traçar um paralelo com essas imagens do *ukiyo-e* (“Retratos do mundo flutuante” em tradução literal). Ao pesquisar estas imagens e o modo como funciona a ponte relacional entre essas artes, constatei que esses processos imaginativos estabelecem, de fato, todas as habilidades orgânicas que resultam numa relação do corpo na imagem fílmica com as gravuras do *ukiyo-e*, assim como com as relações dos tipos físicos do teatro.

Isso significa que existe uma instância de criação imaginativa, poderia até dizer que existe uma *falsidade deliberada*, que faz parte desses processos de criação deste corpo fabulado para o cinema. Deixo claro que não vejo o termo “falsidade” como uma mentira, mas entendo como um dinamismo sógnico que constituem a ação corporal no que concerne a criação de uma personagem ficcional. O corpo não incorre em uma essência imutável, ele busca modelos e reproduções de certa forma até miméticas, neste sentido a função fabuladora funciona como um estado corporal que se constitui a partir dos processos imaginativos mediados pelas referências e pelo ambiente de signos que ele transita e o que apreende e traz para o ofício.

Nesta abordagem trago como citação o corpo e o gesto citável de Mifune na análise do filme *Rashomon* (KUROSAWA, AKIRA. 1950), de antemão entender este corpo no cinema é perceber que ele é construído através de uma fabulação, ou mais precisamente, uma imaginação fabuladora, que começa com um gatilho de percepções das suas habilidades de retenção e as influências que reverberam nas funções corpóreas. O ator poderá trabalhar tanto na reafirmação desses signos, como na desestabilização dos padrões habituais, acredito que Mifune opere em ambas, abrindo novas possibilidades de uma ação corpórea e mesmo assim reafirmando um corpo fabulado. Essa ação tem um quinhão cultural, mas tem uma parcela maior, numa forma sógnica de ler e transmutar as possibilidades de jogo.

247 - A tipificação dos corpos nas atuações é uma prática em todas as artes cênicas asiáticas, assim como na *commedia dell'arte* italiana. São arquetípicos que tem estilo e formas específicas de se mover e agir, respeitando-se uma série de treinamentos, onde se encontram os gestos citáveis.



No caso do *Rashomon*, Mifune opera em uma transmutação de seu corpo para um registro que margeia o animalesco, sem se distanciar do que no jogo de atuação, traduz-se como os *estados emocionais*, não do ator, mas da personagem, não como algo que deve ser construído em uma linha temporal, mas como ação concreta do momento vivido pelas personagens, na história e registrado em forma fílmica no corpo do ator, nas suas expressões e falas. Os *estados* traduzidos em imagem pelo ator nos provocam, como espectadores, reações e que podem ser lidas em várias análises, portanto, não está longe do que aponta a filosofia, que segundo Deleuze, manteve, condições pré-cinematográficas, conferindo-lhe a percepção da *natura* do homem, ou seja, os estados básicos dos seres, um apontamento que cria uma linha relacional que faz com que o movimento siga ainda vinculado às *posturas*, sejam estas essenciais ou existenciais, ambas criam uma reação no corpo, que leva a um gesto e um movimento citável e qualificável, como exemplo dois estados básicos que são proeminentes no *Rashomon*, raiva e medo, os corpos que se contorcem e reagem traduzem o estado e é a partir daí que o movimento cinematográfico pode ser visto como imagem do pensamento, ao mesmo tempo infiel às condições da percepção e portador de um novo relato capaz de se acercar à percepção e ao mundo.

No capítulo IV de *A evolução criativa* (1907) que Bergson expôs uma análise sobre a forma, que na imagem cinematográfica do corpo do ator é criada uma relação da ação criadora na fabulação e a percepção da recepção desta forma. A forma não é mais que uma instantânea tomada sobre uma transição, sustentando que a percepção solidifica em descontinuidades formais a continuidade fluida e sensorial. O ator, ao fabular a personagem, cria uma linha de afeto e reações sensoriais e que define a forma como uma imagem instantânea que funciona como imagem média do movimento. Configura, assim, criticamente o caráter cinematográfico do nosso conhecimento das coisas através da percepção sensorial que criamos. Conhecimento sustentado na ideia de que toda percepção, intelecção (estudo) e linguagem operam como um movimento abstrato e simples, artificialmente criado (fabulado), que permite tornar instantânea uma permutação do devir interior das coisas. Tal mecanismo estaria situado no fundo do aparato do conhecimento com o fim de imitar (mimetizar) mecanicamente o devir, seja de coisas, animais, formas, elementos, ou mesmo, pessoas.

O corpo em ação no cinema segue, na maioria das vezes, o padrão de identificação com a realidade ao nosso entorno e a construção de uma ilusão do corpo cultural que Homi Bhabha traz em seu “o local da cultura” (1998). Bhabha demonstrou a ambivalência dos processos de colonização e a impossibilidade de se criar estas supostas zonas de isolamento culturais, trazendo a hipótese do imbricamento das realidades de cada estética. Além disso, analisou várias estratégias de mimetismo que costumam acontecer em muitos níveis, inclusive no mais profundo, quando não se tenta simplesmente imitar o outro, mas o processo quase de oposição, mimetizar internamente a imagem que o outro faz de nós. Assim podemos analisar como a imagem *fabulada* sobre o como esse “corpo” se movimenta, fala, age, olha etc., se forma e se fortalece nas narrativas cinematográficas, a partir da visão do dominante, no caso aqui o corpo no cinema, que se impõe sobre estilos de cinema diversos.

Entender as culturas e conseqüentemente a estética que as formam é entender como iremos traduzir e observar uma imagem/corpo na ação e no movimento do filme, seguindo o pensamento de olhar o outro não só através de nossa percepção, mas trazer para o debate o contorno cultural estético que o forma. Neste ponto o conceito bergsoniano acerca da imagem e da matéria dialoga com a proposta desta troca de influência constante, “Em geral, qualquer imagem influencia as outras imagens de uma maneira determinada, até mesmo calculável, de acordo com aquilo que chamamos leis da natureza.” (BERGSON, H., [1896] 1959, p. 179). Segundo esta afirmação de Bergson, as ideias são produzidas na mente e, ao mesmo tempo, a ideia ganha forma na imagem, é um estado de troca *continuum* entre corpo (mente) e ambiente. As imagens não são coisas dadas *a priori*, nem existem lugares/recipientes para as abrigar, é no corpo que se dá a concretude, a imagem mental existe no corpo e portanto, sofrerá das influências que determinado corpo físico as conceberá. No quesito da personagem que esta afirmação ganha força, o personagem, ‘entidade’ mental, se corporifica na ação e no movimento-gesto do ator.

O corpo produz em imagens e signos tudo que é produzido na instância da mente, tudo o que se presentifica no corpo é real, tendo em vista que tem existência corpórea, fisicalidade palpável. A noção de identidade do corpo através da imagem criada (ou *fabulada*) não só pode admitir a ficção, como uma possibilidade do real (ou seja, do qualificável, quantificável), como igualmente ativa movimentos desestabilizadores da concretude do naturalismo, ou seja, a reprodução de uma ação cotidiana na reprodução da imagem criadora. Essa ação fabuladora do corpo pode gerar outras multiplicidades de movimentos, de imagens em um fluxo que se distancia do gesto cotidiano e se aproxima do que defendo como “gesto teatralizado”, tanto proveniente do teatro em si, como das gravuras ou outras fontes de inspiração. O corpo fabulado, o gesto criado dentro desta fabulação cria uma série de conseqüências potentes, de movimentos e ações que impregnam, que criam multiplicidades e são geradores de diversidade.

O movimento e o instante que ele acontece cria a ação ilusória a partir de imagens estáticas, essas imagens que o cinema trabalha poderiam ser categorizadas como artificiais para provocar e atingir o movimento em si. E é nessas imagens que o corpo fábula e cria na busca identitária, cada gesto, cada posição física cria um plano de imanência, um recorte dentro do caos criativo, um condutor para uma nova realidade, como diz Deleuze em cinema 1 (2018), o movimento é como um condutor metafísico para uma nova realidade. Este condutor metafísico trabalha junto com a imagem *fabulatória* na personagem.

A imagem da personagem trabalhada sofrerá, inevitavelmente, influências diretas e indiretas do meio e, principalmente, do ator. No caso do corpo japonês, está personagem irá dialogar com o quesito cultural, econômico e político/social e me ancorando em Homi Bhabha no “o local da cultura” (1998), que afirma que:

“Reconhecer o estereótipo como um modo ambivalente de conhecimento e poder exige uma reação teórica e política que desafia os modos deterministas ou funcionalistas de conceber a relação entre o discurso e a política. A analítica da ambivalência questiona as posi-

ções dogmáticas e moralistas diante do significado da opressão e da discriminação. Minha leitura do discurso colonial sugere que o ponto de intervenção deveria ser deslocado do imediato reconhecimento das imagens como positivas ou negativas para uma compreensão dos processos de subjetivação tornados possíveis (e plausíveis) através do discurso do estereótipo. Julgar a imagem estereotipada com base em uma normatividade política prévia é descartá-la, não deslocá-la, o que só é possível ao se lidar com sua eficácia, com o repertório de posições de poder e resistência, dominação e dependência, que constrói o sujeito da identificação colonial (tanto colonizador como colonizado).” (1998:104)

As atuações cinematográficas japonesas dentro do período de ocupação dos EUA no pós-guerra, inevitavelmente seguem uma estereotipização tanto do corpo tradicional, como uma busca (seja impositiva ou não) do corpo ocidental, não estou aqui afirmando que os atores japoneses se deslocam em mimetizar o corpo ocidental deliberadamente, mas levantando um debate acerca da possibilidade de um enquadramento para que os filmes pudessem ser aceitos dentro das regras vigentes neste período. Claro que alguns corpos quebram com esses padrões e buscam uma expansão, eu não poderia afirmar que de forma consciente, mas ao observar a imagem fílmica, intuo que existe nestes corpos um sujeito de identificação. Buscar um deslocamento destes corpos estereotipados que jogam com a ideia de ambivalência e criam rupturas dentro do que poderia ser o esperado para um corpo padrão, criando uma ilusão fabuladora de um corpo japonês. Observo que alguns realizadores, atores e atrizes criam um movimento de distanciamento gradual, uma relação que, percebo gerar um abalo sísmico no modo de operar do cinema japonês, dentre esses artistas destaco Akira Kurosawa e Toshiro Mifune, e por isso me debruço nos filmes que ambos realizaram juntos. Mais uma vez afirmo que, não poderia categorizar como um movimento consciente, mas posso apenas pontuar como analista da imagem, do entendimento histórico e distanciado que me permite ter um olhar de estrangeiro e temporal para este fato.

No sentido da percepção e na criação fabulada, o ator trabalha na criação deste devir, o personagem surge como um devir, uma “evolução criativa” e a imagem que vemos da personagem refletiva virtualmente através do corpo do ator. A partir do filme, imagem parada que em repetição se torna imagem em movimento (DELEUZE, 2018), o corpo do ator ganhará outra leitura, que se afasta da base de análise teatral, por ser uma arte efêmera e presencial. Porém vejo como uma possibilidade rica criar relações que se desloque a análise do corpo do ator a partir do corpo (técnica) teatral.

Para finalizar tentei trazer e demonstrar esta impressão que observo e suponho: que Mifune transborda as noções de corpo naturalista, acredito e defendo que ele amplifica este corpo para um movimento aproximativo ao teatro e a dança, provocando uma possibilidade de análise e de reflexão acerca deste corpo fabulado e sobre a potência de expandir sua

atuação como uma estética particular. Nesta análise destaco três tópicos principais os quais observo pontos de contato com o programa gestual desenvolvido por Mifune e que são analisáveis tanto em *Rashomon* como em toda sua filmografia:

- História do ator e suas relações pessoais na cartografia, que formou e teorias do corpo que possam ser aplicadas a este corpo;
- Estudos da tradição teatral japonesa que decorrem em possíveis influências nas atuações;
- Os processos cognitivos (sobretudo aqueles referentes ao movimento corporal, à construção de imagens internas que criam signos e metáforas).

### **Bibliografia:**

BHABHA, H. O local da cultura. Belo Horizonte. Ed. UFMG. 1998.

BERGSON, H. A evolução criativa. São Paulo. Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. Matéria e Memória. São Paulo. Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, G. Cinema 1 - A Imagem-movimento. São Paulo. Ed. 34. 2018.

DELEUZE. GUATTARI. Mil Platôs 1,2 - Capitalismo e esquizofrenia 1,2. São Paulo. Ed 34 3ª reimpressão 2019.

# Luta e sonho yanomami. Davi Kopenawa em 6 documentários brasileiros <sup>248</sup>

Yanomami struggle and dream. Davi Kopenawa in 6 Brazilian documentaries.

**Gustavo Soranz**<sup>249</sup>

(Doutor – Universidade Federal do Pará)

**Resumo:** Notas sobre os documentários *Davi contra Goliath* (1993), *Napëpë* (2004), *Xapiri* (2012), *Urihi Haromatipë – Curadores da terra-floresta* (2014), *Gyuri* (2019) e *A última floresta* (2021), nos quais o líder e xamã Davi Kopenawa aparece com destaque, buscando identificar como a dimensão política e a dimensão cosmogônica dos Yanomami são representadas no cinema em paralelo aos eventos históricos enfrentados por seu povo.

**Palavras-chave:** Documentário, antropologia visual, povos indígenas, Yanomami.

**Abstract:** Notes on the documentaries *Davi against Goliath* (1993), *Napëpë* (2004), *Xapiri* (2012), *Urihi Haromatipë – healers of the earth-forest* (2014), *Gyuri* (2019) and *The Last Forest* (2021), in which the leader and shaman Davi Kopenawa stands out, seeking to identify how the political dimension and the cosmogonic dimension of the Yanomami are represented in cinema in parallel with the historical events faced by their people.

**Keywords:** Documentary, visual anthropology, indigenous people, Yanomami.

Os Yanomami são um povo que habita o Norte da Amazônia, na fronteira do Brasil com a Venezuela. Sua população é estimada em torno de 26 mil indivíduos em nosso país, vivendo em cerca de 300 comunidades no Amazonas e em Roraima<sup>250</sup>. Apesar dos primeiros contatos de grupos yanomami com populações não indígenas datar da década de 1910, eles permanecem, em sua maioria, relativamente isolados dos centros urbanos, em aldeias de difícil acesso, condição que têm garantido a preservação dos modos de vida tradicionais e de alguns de seus principais diacríticos culturais. São conhecidos seus modos de vida coletivos, sob uma mesma maloca circular plurifamiliar, com um amplo espaço no centro, usado sobretudo para festas e cerimônias ritualísticas. Nestas os xamãs atuam estimulados pelos efeitos da *yãkõana*, pó extraído de cascas de árvore e inalado por meio de um longo canudo de madeira, por onde a substância é soprada por um terceiro, diretamente para as narinas. Sob seu efeito, os xamãs yanomami entram em contato com o mundo espiritual dos *xapiripë*, imagens xamânicas de entes da floresta, na sua maioria seres do mundo animal, mas também de uma ampla gama de outros que abarcam o mundo vegetal, mineral,

248 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Cinema indígena, cosmopolíticas e xamanismo.

249 - Doutor em Múltiplos (Unicamp). Atualmente é professor visitante no PPGARTES da UFPA. Realiza pesquisas no campo do documentário e estuda o cinema na Amazônia e a Amazônia no cinema.

250 - Dados extraídos do site da [terrasindigenas.org.br](http://terrasindigenas.org.br).

cosmológico e mitológico. Para os Yanomami a floresta é “uma entidade viva, inserida numa complexa dinâmica cosmológica de intercâmbios entre humanos e não-humanos.” (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL). São conhecidas as imagens dos rituais onde os xamãs Yanomami entram em transe e passam a imitar os *xapiripë*, em coreografias e cantos alusivos a essas entidades do mundo invisível acessado pelos pajés. São elementos visualmente impactantes e que foram objeto de interesse das lentes de fotógrafos e cineastas nas últimas décadas, em diferentes contextos. Neste trabalho selecionamos os documentários *Davi contra Golias: Brasil Caim* (Aurélio Michiles, 1993), *Napëpë* (Nadja Marin, 2004), *Xapiri* (Bruce Albert, Gisela Motta, Leandro Lima, Laymert Garcia Dos Santos e Stella Senra, 2012), *Urihi Haromatipë – Curadores da terra-floresta* (Morzaniel Ramari Yanomami, 2014), *Gyuri* (Mariana Lacerda, 2019) e *A última floresta* (Luís Bolognese, 2021), filmes nos quais o líder e xamã Davi Kopenawa aparece com destaque, buscando identificar como a dimensão política e a dimensão cosmogonia dos Yanomami são representadas no cinema em paralelo aos eventos históricos enfrentados por seu povo.

## **Davi Kopenawa**

Uma das mais importantes lideranças indígenas brasileiras hoje. Reconhecido internacionalmente, vive na aldeia Watoriki, Terra indígena Yanomami, Amazonas. Possui uma história de vida singular. Viveu entre os brancos e se reincorporou aos seus para se tornar xamã, após uma formação iniciada por seu sogro. Sua história é contada no livro *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. Nas palavras de Eduardo Viveiros de Castro, (2015, p.27) “um pensador indígena com uma longa e dolorosa experiência ‘pragmática’ (mas também intelectual) do mundo dos Brancos, observador sagaz de nossas obsessões e carências.” Kopenawa se envolveu nas lutas políticas pela demarcação da Terra Indígena Yanomami em 1983, com papel decisivo para a conquista da demarcação em terras contínuas, e passou a denunciar a condição de degradação de seu povo e as violências sofridas em função do avanço do garimpo ilegal na região. Kopenawa participou de diversos filmes nas últimas décadas, nacionais e internacionais. Selecionamos trabalhos que nos parecem importantes para verificar como o xamã foi representado no documentário brasileiro, em paralelo aos eventos históricos enfrentados pelos Yanomami.

## **Davi contra Golias: Brasil Caim**

Dirigido por Aurélio Michiles, em 1993, é um curta-metragem que trata do caso conhecido como Massacre de Haximu, uma chacina de um grupo Yanomami por garimpeiros em Roraima, no mesmo ano. Até hoje o único caso brasileiro julgado como genocídio. O massacre ganhou repercussão mundial, com ampla cobertura midiática, e lançou luzes para as ameaças aos povos indígenas promovidas pela exploração ilegal de ouro em terras indígenas, uma ameaça histórica sofrida pelos Yanomami. Foi produzido pelo Centro Ecumênico de Documentação e Informações - CEDI, que funcionou de 1968 a 1994 e se desdobrou em outras instituições, entre elas o Instituto Socioambiental - ISA. O filme registra um discurso inflamado de Davi Kopenawa em Brasília, para onde este se dirigiu para cobrar do governo

federal ações concretas em relação ao massacre. O filme tem caráter de denúncia e um visual marcado por sobreposições de imagens graficamente impactantes, como fogo, osadas e sangue, associadas a imagens de pontos de vista subjetivos na floresta e matérias de jornal impresso e televisivo. Sua estética é marcada por uma saturação de referências, algo que podemos associar tanto ao discurso político contundente de Davi Kopenawa, que traz à tona traumas históricos sofridos por seu povo e ameaças concretas atuais, quanto ao período da produção, feita em vídeo e marcada por certa tendência encontrada nessa seara naquele momento, com experimentações visuais possibilitadas pelas então recentes plataformas de edição e manipulação de imagens. Aqui a luta histórica Yanomami encontra um meio expressivo dinâmico para dar visibilidade à suas demandas urgentes no enfrentamento às violências às quais são submetidos por omissão do poder público e Davi Kopenawa aparece como um líder político articulado e aguerrido na defesa do seu povo.

## **Napëpë**

Dirigido por Nadja Marin, em 2004, o documentário aborda um caso controverso relacionado aos Yanomami, relativo ao trabalho desenvolvido pelo antropólogo estadunidense Napoleon Chagnon e pelo geneticista James Neel, no final da década de 1960, quando o primeiro desenvolveu pesquisa de campo entre os Yanomami na Venezuela e o segundo uma pesquisa genética dedicada a comparar populações expostas à energia atômica, sendo os Yanomami um grupo de controle, com pouco contato à radiação, devido seu relativo isolamento. Ambos trabalharam conjuntamente na abordagem da população e na coleta das amostras. Posteriormente Chagnon e Neel sofreram acusações de problemas bioéticos pois a população Yanomami não foi adequadamente informada sobre a dimensão da pesquisa, sendo a coleta entre eles parte de um estudo maior. Chagnon publicou sua etnografia sobre os Yanomami, intitulada *Yanomamo: the fierce people* (1968), e posteriormente foi acusado de manipular e enganar os indígenas, descrevendo-os de modo preconceituoso como um povo selvagem e violento. No período de realização de *Napëpë* tais questões voltaram à tona pois as amostras de sangue colhidas na década de 1960 passaram a ser tratadas com uma nova tecnologia, que permitia a reprodução de seu material genético indefinidamente, quando vieram a ser usadas no Projeto Genoma Humano, esforço científico internacional que buscava mapear o genoma humano. No filme a polêmica obra de Chagnon também é lembrada como sendo motivadora de visões contrárias às demandas dos Yanomami em sua luta pela demarcação da Terra Indígena, que seria confirmada em 1992 de modo contínuo como demandavam os indígenas e não em pequenos territórios fragmentados como queria o poder executivo. O filme tem perfil informativo e estrutura expositiva, baseando-se em entrevistas formais diretamente para a câmera, imagens de arquivo e locução em voz *over*. Quatro indígenas Yanomami fazem declarações no filme: Davi Kopenawa, Geraldo Kopenawa, Brasileiro e Totô Yanomami. Os dois primeiros são lideranças Yanomami reconhecidas, de diferentes aldeias. Os dois últimos viveram o evento da coleta de sangue e relatam o ocorrido. Davi Kopenawa nasceu na região do Totootobi, onde ocorreu a coleta do lado brasileiro e relata no filme se lembrar do ocorrido. Além de ser também uma testemunha ocular, ainda que tivesse em torno de 12 anos na época, ele fala no filme como uma liderança

do seu povo. Além dos indígenas, o filme traz depoimentos de especialistas sobre os temas em questão, cientistas do campo das ciências naturais, que defendem o uso do sangue Yanomami no experimento em nome da ciência, e outros – antropólogos e ativistas – que defendem a visão tradicional dos indígenas e seu direito à autodeterminação, argumentando que se trata de um caso de biopirataria. Davi é o único dos 4 Yanomami que não se limita a rememorar ou criticar o ocorrido, mas explica a cosmogonia do seu povo e comenta as diferentes concepções sobre a vida entre os brancos e os Yanomami, ou seja, confirmando sua posição peculiar de liderança que conhece ambos modos de vida, condição que o destaca como liderança indígena na defesa do modo de vida tradicional de seu povo e sua visão de mundo original.

## **Xapiri**

Resultado de dois encontros de xamãs, organizados por Davi Kopenawa, em 2011 e 2012, na aldeia Watoriki, onde reuniram-se dezenas de xamãs de aldeias diferentes. O filme é uma experiência audiovisual que busca expressar esteticamente o processo xamânico dos Yanomami. Dirigido coletivamente por Bruce Albert, Gisela Motta, Leandro Lima, Laymert Garcia Dos Santos e Stella Senra, em 2012. Afasta-se de modelos convencionais de documentários narrativos ou filmes etnográficos descritivos e se aproxima do universo das artes visuais. Sua visualidade é inspirada primeiro em uma relação íntima dos Yanomami com a floresta e depois nos processos de transe e transmutação dos seus rituais em uma radicalidade formal, que explora os focos seletivos e altera a velocidade das imagens, apostando por vezes em câmeras lentíssimas, que indicam outra percepção da passagem do tempo, assim como alteram as composições e as cores, desnaturalizando a imagem do fenômeno real em favor de uma visualidade subjetiva. A sonoridade da floresta, das falas e dos cantos também comparece para tornar a experiência uma imersão sensorial no mundo dos xamãs. A montagem fragmentada promove por vezes uma sensação vertiginosa em uma experiência fílmica que busca dar forma ao que não é visível. Davi Kopenawa é o primeiro dos xamãs a entrar em transe e parece ser observado pelos demais participantes. É também aquele cujo processo acompanhamos por mais tempo em tela. Aqui acompanhamos uma experiência em que a dimensão xamânica dos Yanomami é colocada em primeiro plano, como que a valorizar essa posição entre mundos, possível para estes que são iniciados nessas práticas e exercem essa comunicação entre o visível e o invisível. Aqui Davi Kopenawa é o detentor de um saber milenar e líder espiritual de seu povo.

## **Urihi Haromatipë – Curadores da terra-floresta**

Único filme dirigido por um Yanomami e também o único a utilizar a língua indígena em seu título. Dirigido por Morzaniel Yanomami, em 2014, foi filmado em um dos encontros que gerou o filme *Xapiri*, contudo, é um filme radicalmente diferente. Apesar do fato de Morzaniel ser um cineasta em formação, sendo este seu primeiro trabalho, a proposta aqui é descritiva, com preocupação em apresentar o processo de obtenção do pó alucinógeno *yãkõana*, utilizado no ritual, obtido de cascas de árvore. Em língua indígena, Davi Kopenawa



explica em voz *over* o processo de tratamento da seiva até a obtenção do pó e sua importância para o xamanismo Yanomami. Acompanhamos a preparação do evento e então a explicação do que são os *xapiri* e sobre o xamanismo, novamente por Kopenawa em voz *over*, mas agora em português. A câmera observa o desenrolar das performances ritualísticas, os planos em geral são longos e em som direto. O interesse é documentar o evento e explicar o papel do xamanismo para os Yanomami para um público exterior leigo. Aqui Davi Kopenawa é o pajé, liderança política e espiritual do seu povo, que detém o saber da cura e da comunicação com o mundo espiritual.

## **Gyuri**

Longa-metragem dedicado à trajetória de Cláudia Andujar em sua relação com os Yanomami, dirigido por Mariana Lacerda, em 2019. Dedicar-se inicialmente a mostrar paralelos entre a história pessoal da fotógrafa e dos Yanomami, para depois registrar uma visita da fotógrafa à aldeia Watoriki, acompanhada de Carlo Zacchini, ex-missionário e antigo companheiro de militância na defesa dos direitos indígenas, além do filósofo húngaro Peter Pal Pélbart. Nessa viagem ela reencontra Davi Kopenawa e eles relembram os anos de aproximação mútua e do início da luta pela demarcação da Terra Yanomami. Um filme baseado em encontros e na memória de seus personagens. Apesar de o foco estar sobre Cláudia Andujar e sua dedicação à causa Yanomami, sua visita à aldeia e seu reencontro com Kopenawa trazem à tona a história da constituição da luta na defesa dos Yanomami, a partir de eventos vivenciados por ambos nesse percurso. Pelos depoimentos vamos conhecendo como o trabalho de Andujar vai fazendo a passagem de um trabalho artístico para um trabalho político. Por parte de Kopenawa vamos conhecendo sua aproximação e reconhecimento de Andujar como uma aliada. Juntas essas trajetórias compõem o núcleo central de uma história onde sonho e luta Yanomami estão misturados.

## **A última floresta**

Dirigido por Luiz Bolognese, em 2021, o longa-metragem propõe uma abordagem inovadora sobre a questão Yanomami. Com roteiro assinado conjuntamente pelo diretor e por Kopenawa, podemos dizer que aqui a proposta se reveste, em certa medida, de um caráter autoficcional. Com o interesse de apresentar aos brancos o pensamento dos Yanomami, como declarado pelo próprio Kopenawa no filme, acompanhamos o desenvolvimento da narrativa em parte como um documentário observacional, em parte como a reconstituição de eventos míticos. As estratégias fílmicas permitem ao cineasta dissimular a relação da equipe com os Yanomami, de modo a que a narrativa module sua estrutura narrativa e autoficcional em sintonia com seu teor documental. Há cenas prosaicas da rotina da vida na floresta e cenas dos eventos ritualísticos, já fartamente registrados em outros filmes. A fatura fílmica é original, resultante de uma colaboração estreita entre um cineasta de fora do grupo e um líder indígena. O recorte privilegiado é o da vida em sintonia com a floresta, de modo material e imaterial. Diríamos com foco no sonho Yanomami. Contudo a luta Yanomami não termina, como toda luta indígena no caso brasileiro, como a história insiste em nos lembrar, e

na cena final Kopenawa é mostrado em uma conferência na Universidade de Harvard, quando discursa sobre as ameaças do garimpo que voltam a rondar a Terra Indígena Yanomami e seu povo. Em sua jornada de resistência pelo direito de existir e viver em seus próprios termos, a luta e o sonho Yanomami caminham em paralelo.

## Referências

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. *Yanomami*. Disponível em: [https://pib.socioambiental.org/pt/P%C3%A1gina\\_principal](https://pib.socioambiental.org/pt/P%C3%A1gina_principal). Acessado em 19/01/2022.

GOMES, Ana Maria Rabelo; KOPENAWA, Davi. *O Cosmo segundo os Yanomami: hutukara e urihi*. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1.2, p. 142-159, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2743>. Acesso em: 19/01/2022.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL. *Massacre de Haximu*. Disponível em: <http://www.mpf.mp.br/rr/memorial/atuacoes-de-destaque/massacre-de-haximu>. Acesso em: 19/01/2022.

NOGUEIRA, Thyago (Org.). *A luta Yanomami / Claudia Andujar*. São Paulo: IMS, 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Prefácio. O recado da mata. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Pp. 11-41.

# A mulher prostituta no documentário *Mulheres da Boca*<sup>251</sup>

Prostitute women in the documentary *Mulheres da Boca*

Hanna Henck Dias Esperança<sup>252</sup>

(Doutoranda – Universidade de São Paulo)

**Resumo:** Este trabalho tem como proposta discutir o documentário curto *Mulheres da Boca* (1982), dirigido por Cida Aidar e Inês Castilho. O filme tem como temática as prostitutas localizadas no centro de São Paulo, região que abrigava, na época, tanto a chamada “zona do meretrício” quanto o polo cinematográfico da Boca do Lixo. Assim, o documentário relaciona e transita entre a performance característica da prostituição e o universo ficcional do cinema da Boca.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro; documentário; cinema da Boca do Lixo; prostituição.

**Abstract:** This work aims to discuss the short documentary *Mulheres da Boca* (1982), directed by Cida Aidar and Inês Castilho. The film has as its theme the prostitutes located in downtown São Paulo, a place which held both the prostitution zone as well as the cinematographic center of Boca do Lixo. Thus, the documentary relates and transitions between the characteristic performance of prostitution and the fictional universe of Boca do Lixo’s cinema.

**Keywords:** Brazilian cinema; documentary; Boca do Lixo; prostitution.

O documentário *Mulheres da Boca*, dirigido por Cida Aidar e Inês Castilho, é um curta-metragem filmado na cidade de São Paulo, mais especificamente nos arredores de Santa Ifigênia e Campos Elíseos, região que se convencionou chamar de Boca do Lixo. A origem do nome remete aos anos 1940 e 1950, quando prostitutas ocuparam o local após o fechamento da antiga zona do meretrício, localizada no bairro do Bom Retiro. De acordo com a pesquisadora Angela Teles (2006), a presença constante de sujeitos marginalizados na região, incluindo nessa categoria as prostitutas, levou a imprensa policial a nomeá-la de “Boca do Lixo”, que considerava que aqueles que ali viviam eram “seres comparáveis aos restos, à sujeira e aos dejetos produzidos cotidianamente na cidade”. (TELES, 2006, p. 35)

Foi apenas em fins dos anos 1960, com o aumento da cota de tela para filmes nacionais e a instituição do Prêmio Adicional de Bilheteria, que a Boca passou a ser um centro de produção e de convivência de profissionais de cinema (sobre a Boca do Lixo, ver GAMO; MELO [2018] e ABREU [2002]). Foi nesse cenário, portanto, que surgiu o que ficou conhecido

251 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: ST Cinemas mundiais entre mulheres: feminismos contemporâneos em perspectiva – Sessão 3.

252 - Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

como o cinema da Boca do Lixo, onde a produção rápida e barata era umas das principais características dos filmes realizados, enquanto a comédia erótica, rotulada nesse contexto de pornochanchada, um dos gêneros predominantes. É na dualidade do espaço que formava a Boca, em que coabitavam as figuras marginalizadas e o universo cinematográfico, que o documentário *Mulheres da Boca* se debruça. Focado sobretudo na prostituição, nos cafetões e cafetinas, o filme tem como proposta discutir a ambiguidade da profissão, da relação com seus exploradores e com o próprio ambiente de trabalho, onde realidade e ficção se sobrepõem.

Em uma das primeiras cenas do documentário, cafetão e prostituta protagonizam uma cena de ficção violenta. A mulher aparece despida, sentada em uma cadeira e o homem em pé, estabelecendo uma relação visual hierárquica de poder entre os dois, tanto pela altura quanto pela vulnerabilidade explícita por ela estar nua e ele vestido. Os dois discutem por dinheiro, em que o cafetão acusa a prostituta de esconder os ganhos. À medida que a cena progride, ele começa a ficar cada vez mais violento, gritando e xingando, enquanto ela tenta se defender, dizendo que o dinheiro, na verdade, é dela. Em determinado momento, o cafetão a empurra para a cama e, sobre ela, segura seus braços enquanto a prostituta se contorce e tenta desvencilhar o rosto. Ela se revolta e começa a gritar e chutá-lo para fora, até que a cena termina.

Nessa sequência, é interessante notar os elementos que apontam para a ficção. As falas, ainda que pareçam improvisadas, seguem um roteiro específico, enquanto a movimentação das personagens no quadro também é limitada ao que a câmera consegue captar. A montagem explícita a encenação, e no corte é possível perceber que há uma troca de atrizes. Nesse sentido e dentro do contexto de proposta de *Mulheres da Boca*, a simplicidade da construção da cena, constituída por apenas três planos sem grandes movimentações de câmera, limitados a uma ambientação e com diálogos improvisados, além da exposição da nudez feminina, parecem fazer uma alusão ao próprio meio cinematográfico presente na Boca do Lixo. É justamente essa construção ficcional que já tematiza as duas facetas da Boca no documentário, em que de um lado temos a prostituição e, do outro, a produção de um cinema de ficção.

Mais tarde, não mais no âmbito ficcional, o filme parte para o interior de um prostíbulo. Nesse espaço, a câmera está sempre na mão. Há certa atitude de tentar “capturar” as mulheres pelos corredores, que ora fogem da câmera, ora posam para ela. A maioria acha graça nessa presença, enquanto algumas parecem um pouco desconfortáveis. Seja qual for a reação, ela sempre existe. A câmera, portanto, se mostra um elemento estranho ao ambiente, não pertencente, e é desse lugar que o filma, com um posicionamento que é quase etnográfico, de diferença em relação ao outro, em que a partir dessa diferença se apreende “o sentido dos comportamentos em sua especificidade. Gestos, ‘maneiras de se comportar’ [...], que tornam claras as relações talvez existentes entre, por exemplo, certo modo de vestir, certo modo de se portar, e certo meio social ou étnico.” (ROUCH, 2015, p. 100) A trilha sonora reforça esse aspecto, que nos corredores do prostíbulo integra um coro de vozes murmurantes, batidas de tambores e risadas femininas. O tom é ritualístico, abate-se um ar

de mistério sobre os planos. Nesse caso, acreditamos que *Mulheres da Boca* representa a prostituição como uma prática que se estabelece, de certa forma, através de determinados rituais, de regras, contratos sociais e, sobretudo, de performances. Como afirma a antropóloga Elisiane Pasini (2000), as prostitutas, em vista de realizarem o programa, se investem de ações e significados, seja nos gestos, no modo de se vestir ou de se apresentar, para comunicarem socialmente a posição de prostituta que ocupam. É nesse rito de performance, que seduz, que negocia, que estabelece limites, que existe e acontece em lugares específicos, que o filme de Aidar e Castilho encontra um dos seus pontos de interesse.

O filme passa, então, para a sua primeira entrevista. Em clima descontraído, somos apresentados a uma cafetina e dona de prostíbulo. Sua primeira fala se refere às prostitutas que administra, em que diz em meio a risadas: “Elas não vivem sem meus gritos”, ao que uma das diretoras em *off* pergunta o motivo. A cafetina responde: “Porque de vez em quando elas são muito sem educação, né? Essa, por exemplo, é uma das mais indecentes que eu tenho, mas é completamente dependente de mim.” Vemos então a imagem da prostituta a que ela se refere, que ri e esconde o rosto com as mãos e, depois, de outra prostituta, também rindo. Uma música *calipso* marca presença na trilha sonora, enquanto a montagem insere um plano fixo da última mulher. Nele, a prostituta está no centro do quadro sentada em cima de uma cama, seminua, os braços apoiados para trás. Ela olha em direção à câmera com um sorriso sensual e a imagem remete às fotografias encontradas em revistas eróticas.

Retorna a cafetina, o plano um pouco mais aberto. Ela conta que as residentes pagam um milhão e meio de cruzeiros pelo quarto e as não residentes um milhão por dia. Nesse momento, a câmera passa a focar nas prostitutas que estão ao redor da cafetina, em planos extremamente próximos dos rostos, captando suas expressões. São inseridas então mais três imagens posadas de prostitutas, todas de composição parecida, deitadas ou sentadas na cama, de *lingerie* ou com os seios à mostra, mas sempre com o olhar direcionado para a câmera. A cafetina continua em *off*.

Eu sinto na minha obrigação de comerciante... fim de ano, o chefe de distrito, por exemplo, eu presentear espontaneamente uma camisa de seda, um litro de whisky de categoria. Isso faz parte da minha obrigação, que se eu tiver um imprevisto – que não é novidade eu bater um fio com o distrito – logicamente eu tenho uma equipe de segurança a minha disposição.

Nesse momento, a vemos novamente, mas dessa vez a câmera filma o depoimento em um plano aberto, mostrando as três prostitutas que estão sentadas ao seu lado. A mais próxima da cafetina tem a cabeça baixa, com o olhar fixo no chão, enquanto a que está ao seu lado sutilmente revira os olhos. Nenhuma, entretanto, se manifesta. A câmera destaca esse silêncio das prostitutas através do *zoom in*, que cada vez mais fecha o quadro na cafetina conforme sua fala se estende em um monólogo autocentrado.

Apesar disso, a brincadeira entre a cafetina e as prostitutas que sugere certa intimidade e amizade entre elas e a música *calipso* que ainda persiste, dá a essa sequência um tom bastante leve à primeira vista, muito diferente da relação apresentada na cena inicial de

*Mulheres da Boca*, em que cafetão e prostituta se relacionavam de forma violenta, em um jogo de poder o qual o cafetão sempre vence. Por qual propósito, então, o documentário se preocupa em criar e inserir uma cena ficcional que se opõe completamente da suposta realidade que filma? Ao ser colocada logo na abertura, essa cena tem certo peso, que por sua agressividade e violência é a perspectiva que esperamos ver refletida no cotidiano concreto da prostituição. Entretanto, não é isso o que ocorre e o que o filme nos dá é a apresentação de uma cafetina amena e amigável. A sequência, porém, não deixa de parecer deslocada, em que uma camada de estranhamento é construída sobre ela na forma em que é filmada e montada.

Maria Dulce Gaspar (1984), em um trabalho de entrevistas com prostitutas e clientes, chega à conclusão que a prostituição envolve uma constante teatralidade por parte das mulheres, em que mentir, representar e fingir são ações que estão altamente arraigadas no modo operacional da profissão:

Talvez as prostitutas, depois dos atores, exerçam a atividade mais caracterizada como teatral, marcada pela ideia de “transformação”. [...] O lado teatral é ainda enfatizado pela “representação” inerente à atividade. Ela se relaciona com a acusação de mentir constantemente e de fingir sentimentos que não são reais. (GASPAR, 1984, p. 29-30)

Nesse sentido, é esse viés teatral que a câmera de *Mulheres da Boca* parece desmascarar. A cafetina fala, mas o enquadramento recai nas expressões das prostitutas, na maneira como reagem e como ficam caladas. Através do *zoom* despercebido, vê-se aquilo que está além da performance. Não sabemos, assim, o que é mais representativo da realidade daquelas mulheres, a ficção da violência ou a realidade opaca das amenidades. As imagens posadas que são inseridas durante o depoimento da cafetina também sugerem essa relação. Fabricados, da posição dos corpos às expressões faciais, todos os elementos nos planos apontam para a teatralidade da sedução que envolve a prática do programa. São, portanto, também um modo de simular. A interrupção da imagem da cafetina para essas parece lembrar ao espectador de uma realidade que é construída, que coloca em cena as diferenças de poder entre as mulheres que ali estão, em que a cafetina brinca e é amigável, mas ninguém sequer abre a boca para falar.

Se pensarmos por esse viés, começamos a nos perguntar, então, se a ficção presente na cena inicial não seria um mecanismo utilizado para mostrar aquilo que não podemos ver, aquilo que a presença da câmera e da equipe de filmagem fazem omitir. Talvez não de forma tão violenta, mas há uma camada exploratória que é mascarada pelo riso e pela anedota e que não deixam de estar presentes no silêncio, na fala e, sobretudo, na expressão corporal, e é exatamente nesses detalhes que a câmera foca.

Já nos minutos finais do filme, ouvimos pela primeira e única vez o que as prostitutas tem a dizer. Na verdade, apenas uma fala e fala em voz *over*, sem que possamos vê-la. Ela reclama da polícia, da forma violenta com a qual as garotas de programa são tratadas na cadeia e por serem constantemente tomadas como alvo, mesmo que a prostituição não seja considerada crime:

A revolta é ficar quatro dias naquele chiqueiro, naquela imundice, sendo tratada como animal, que lá a gente não é vista como gente. Essa é minha revolta, porque lá os homens não encaram a gente como gente, como mulher. Aqui na rua eles vê a gente como mulher, lá dentro eles não veem a gente como mulher.

Podemos perceber, portanto, o quanto o depoimento contrasta com a imagem apresentada das prostitutas até então. A atitude sensual ou impassível é substituída pela revolta e pelo enfrentamento, ainda que o conteúdo da fala, que expõe diretamente a violência policial, possa colocar a vida das prostitutas em risco. Assim, existe uma preocupação com a vida dessas mulheres no âmbito externo ao filme que impede que o documentário as mostre no momento de acusação. Não apenas isso, mas *Mulheres da Boca* transforma em linguagem aquilo que não pode ser mostrado para explicitar tanto a questão ética do documentário em relação a figuras marginalizadas, quanto a própria forma pela qual as prostitutas são percebidas socialmente.

Nesse sentido, como citamos anteriormente, a prostituição é, no ponto de vista de Gaspar (1984) e Pasini (2000), uma prática composta por regras e performances, em que as garotas de programa insinuam, através da teatralidade e da representação, a posição de prostituta que ocupam. Para Pasini, compreender essas regras é “fundamental, pois, inseridas nos corpos, elas dão visibilidade tanto à performance dessas mulheres na prostituição como a algumas distinções em suas relações sociais.” (PASINI, 2000, p. 190) Se as regras da prostituição estão inscritas nos corpos, poderíamos dizer que tudo o que vimos até então se encontra no âmbito da performance? Vimos, afinal, como as trabalhadoras ao lado da patroa ou em frente à câmera estavam constantemente representando e como esse representar faz parte não só da comunicabilidade da prostituição, como também um modo de sobrevivência no meio. Não nos parece coincidência, portanto, que justamente no momento mais explícito de denúncia do filme, a palavra é passada para as prostitutas, mas nós não as vemos, apenas as ouvimos, acessando uma dimensão da vivência da prostituta que não está codificada em performance. Esse mecanismo de ausência se aproxima com a inserção da cena ficcional no documentário. Nela, a ficção é utilizada para dissertar sobre uma realidade a qual a câmera, dentro do espaço documental do filme, não consegue captar. De forma análoga, é a falta da câmera e, por consequência, a falta de um meio que as identifique e as exponha, que atribua regras e lugares sociais a elas, que permite que as prostitutas expressem sua revolta.

Portanto, para um filme que se propõe a falar sobre prostituição, parece estranho que o tempo de fala das prostitutas em tela seja tão curto e suas vozes sejam tão abafadas. Entretanto, é através desse estranhamento, da constante opacidade do plano e da ausência, que o filme consegue encontrar sua principal potência, em que o implícito escancara a

violência, a exploração, as condições precárias e a estigmatização social. A invisibilidade da prostituta não é apenas uma dimensão do documentário, mas uma realidade constante das mulheres que trabalham no meio, e é essa invisibilidade que é representada através do não dizer.

## Referências

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. 2002. 808 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

GAMO, Alessandro; MELO, Luís Alberto Rocha. Histórias da Boca e do Beco. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova história do cinema brasileiro: Volume 2*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

GASPAR, Maria Dulce. *Garotas de programa: um estudo sobre prostituição e identidade social*. 1984. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PASINI, Elisiane. Limites simbólicos corporais na prostituição feminina. *Cadernos Pagu*, v. 14, p. 181-200, 2000.

ROUCH, Jean. O filme etnográfico. In: LABAKI, Amir (Org.). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TELES, Angela. *Cinema e cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92)*. 2006. 236 f. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.



# Novos procedimentos: roteiro e encenação em *Moscou*<sup>253</sup>

New procedures: script and staging in Moscow

**Helena Oliveira Teixeira de Carvalho**<sup>254</sup>

(Doutoranda – Escola de Belas Artes/UFMG)

**Resumo:** O artigo pretende fazer um estudo sobre novos procedimentos de roteiro e encenação. Para tanto, será analisado o documentário *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho, que levanta questões sobre as fronteiras entre documentário e ficção, assim como a noção de roteiro e encenação. Pensaremos como o encenador trabalha a cena, levando em conta a interpretação dos atores, os espaços e a presença do aparato cinematográfico.

**Palavras-chave:** Roteiro, Encenação, Documentário, Eduardo Coutinho.

**Abstract:** The article intends to study new script and staging procedures. Therefore, the documentary *Moscow* (2009), by Eduardo Coutinho, will be analyzed, which raises questions about the boundaries between documentary and fiction, as well as the notion of script and staging. We will think about how the director works the scene, taking into account the actors' interpretation, the spaces and the presence of the cinematographic apparatus.

**Keywords:** Screenplay, Staging, Documentary, Eduardo Coutinho

O roteiro é considerado o primeiro estágio de um filme. Rafael Conde (2014) afirma que “o roteiro traz em si o projeto de interlocução do realizador cinematográfico com a construção da cena, com o desenho de um conflito, com a proposta de trabalho do ator e sua colocação no espaço e tempo do filme” (CONDE, 2014, p. 155). Diversos fatores interferem no grau de liberdade do roteiro, como questões industriais e econômicas, a subjetividade do realizador e o aparato técnico cinematográfico. De acordo com Conde (2014), no chamado cinema clássico industrial, ele é peça dominante e traz uma estrutura rígida, seguindo os padrões reconhecidos pela indústria, enquanto no cinema autoral é uma simples referência e carrega a subjetividade do autor, podendo ainda ser inexistente em dramas mais recentes.

Tanto em trabalhos com propostas industriais, quanto em obras autorais, “a encenação ou ‘projeto de representação’ presente no roteiro é que estrutura a grande maioria dos filmes” (CONDE, 2014, p.156). O crítico André Bazin (1991) trabalha a encenação cinematográfica como algo que envolve a matéria física – corpos, figurinos, cenários, luz – que

253 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CI Processos criativos, invenção e escrita audiovisual

254 - Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora e Mestre em Comunicação pela mesma instituição, atualmente é doutoranda em Cinema na Escola de Belas Artes da UFMG.

compõe a imagem/som no espaço determinado pela presença da câmera e do seu sujeito. Dentro dessa perspectiva, Fernão Ramos a define como a “relação entre o mundo (com pessoas agindo e coisas) e o sujeito que encarna a máquina câmera” (RAMOS, 2012, p.1). Ainda seguindo essa ideia, Ramos afirma que a imagem fílmica é construída dentro do quadro durante a tomada, que pode ser entendida como a circunstância da presença da câmera no mundo.

Em seu livro *From Plato to Lumière: narration and monstration in literature and cinema* (2009), André Gaudreault destaca os domínios percorridos pelo realizador de cinema durante a encenação, nos auxiliando a pensar como o encenador trabalha a construção da cena, a colocação do ator, a presença da câmera e os espaços. Segundo o autor, para compreender os diferentes tipos de narrativa cinematográfica, é preciso pensar o filme como resultado do encontro de três práticas narrativas – teatro, literatura e filme. Gaudreault nomeia como *mega-narrador* o agente que agrupa esses três modos narrativos e seus sub-narradores.

A partir dos diferentes campos da atividade cinematográfica, Gaudreault divide o *mega-narrador* em *monstrador* e *narrador*, uma vez que, para o autor, na produção de um filme há uma manipulação do que chama de *profilmico*, que é tudo o que está diante da câmera e é manipulado por ela, e do que caracteriza com *filmográfico* - tudo o que é especificamente cinematográfico e manipulado na edição.

Conde (2014, p.159/160) ressalta a colocação de Gaudreault de que o *mega-narrador* opera em três esferas no cinema: *putting in place* (mostração), relacionada aos procedimentos miméticos da encenação teatral; *putting in frame* (fílmica), ligada à encenação para o aparato técnico, a câmera; e o *putting in sequence* (montagem), o campo original da narrativa cinematográfica. É nesse processo de construir mundos imaginários no mundo real que está a essência do cinema e a construção do filme tem seu grande momento na encenação para a câmera.

## Roteiro e encenação no documentário

O roteiro de documentário pode assumir diversos formatos durante a produção. Pode se apresentar, na fase de pré-produção, como um argumento ou tratamento escrito; ou como uma escrita invisível, desmaterializada, durante as filmagens; retornando a forma escrita para auxiliar a montagem. Seguindo as palavras de Puccini, “o longo processo de escrita e re-escrita só encontrará seu fim quando o filme estiver definitivamente pronto” (PUC-CINI, 2010, p. 42).

Da mesma forma que o roteiro tem suas especificidades no cinema documentário, a encenação também tem. O modo de interação com o aparato cinematográfico apresenta variações nos diferentes tipos históricos do documentário. Para compreender melhor essa ideia, será trabalhada a classificação de encenação determinada por Ramos (2012), que a classifica como *construída* ou *direta*. Até meados da década de 1950, no chamado *documentário clássico* observa-se uma predominância da *encenação-construída*, que Ramos de-

fine como aquela que é “inteiramente construída, com utilização de estúdios e, geralmente, atores não profissionais. A circunstância da tomada está inteiramente separada (espacial e temporalmente) da circunstância do mundo que circunda a tomada” (RAMOS, 2008, p.40), isto é, ela trabalha com uma preparação prévia da cena, através de roteiros, envolvendo falas programadas, cenários construídos especialmente para o filme, fotografia sofisticada, preparada com antecedência, decupagem em planos prévios e movimentação ensaiada dos corpos. Esse modelo se assemelha com o cinema de ficção, entretanto, ao invés da ação ser representada por atores profissionais, ela é encenada por pessoas que vivem aquela realidade descrita, ou seja, as pessoas interpretam a si mesmas, encenando suas próprias vidas. Pode-se citar como exemplos que recorrem a esses procedimentos os filmes do norte-americano Robert Flaherty, como *Nanook, o esquimó* (1922) e *O Homem de Aran* (1934).

Na década de 1960, chega o Cinema Verdade/Direto, que revoluciona o cinema documentário, principalmente através dos procedimentos proporcionados pelas câmeras leves e ágeis e, especialmente, pelo desenvolvimento do gravador Nagra, que permite a captação do som direto. Nesse momento são inaugurados a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos, trazendo um novo tipo de encenação, a qual Ramos chama de *direta* e que se desenrola livremente no decorrer da tomada, englobando uma série de comportamentos provocados pela presença da câmera e do sujeito que a sustenta (RAMOS, 2008). A *encenação-direta* é composta pela *encena-ção*, que é apenas uma atitude, uma ação, e pela *encena-afecção*, que é expressão de afeto através das expressões faciais e gestuais.

Nesse contexto, pode-se afirmar que o conceito de encenação não pode ser aplicado de forma uniforme por todo o documentário, pois assim se coloca “no mesmo patamar uma encenação em estúdio e uma leve inflexão de voz do sujeito na tomada, provocada pela presença da câmera” (RAMOS, 2008, p.47). Observa-se ainda que tanto o roteiro quanto a encenação no documentário se abrem ao que Jean-Louis Comolli (2006) chama de “risco do real” e se deixam ser atingidos pelo acaso.

## **Moscou e os novos procedimentos**

O documentário *Moscou* (2009) de Eduardo Coutinho levanta questões sobre as fronteiras entre documentário e ficção, assim como a noção de roteiro e encenação, estudados anteriormente. O filme traz fragmentos das conversas do cineasta e do diretor de teatro Enrique Díaz com atores do grupo Galpão de Belo Horizonte (BH), junto com fragmentos de ensaios da peça *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov e de exercícios feitos pelos atores, rompendo com qualquer referencial de documentário e com o que Coutinho vinha fazendo em filmes anteriores – não traz entrevistas, nem o encontro entre diretor e personagem –, exigindo do observador uma atividade mental mais ampla para construir as significações.

Logo no início do filme, Coutinho explicita as condições de filmagem. Em uma mesa grande, com Coutinho, o diretor de teatro Enrique Díaz e sua assistente, Bel Garcia, sentados na ponta, e os atores do grupo, o cineasta explica a dinâmica das filmagens, que terão duração de três semanas e Enrique complementa, explicando a proposta do projeto, que não é

encenar a peça de fato, mas compartilhar o que é do humano, não apenas o “bonitinho”, mas da raiva, da inveja e da mágoa. A partir daí, uma das mulheres começa a ler o texto e por cima da sua leitura entra a voz *over* de Coutinho falando sobre a peça, o cenário, o contexto. Os atores seguem lendo o texto enquanto a narração de Coutinho continua.

A próxima cena é de uma mulher se olhando no espelho e, com um movimento panorâmico horizontal, a câmera vai mostrando várias fotos no espelho e outras duas mulheres. Uma delas começa falando da morte do pai e de Moscou. Enquanto isso, a outra mulher começa a cantar cada vez mais alto, o que faz com que a que estava falando antes chame sua atenção. Aqui percebe-se que a fala da mulher faz parte do texto da peça que estão ensaiando, entretanto, há a dúvida se o momento da cantoria também é do texto ou se é algo espontâneo da atriz. Com essa sequência já é possível observar que o documentário aposta em uma montagem fragmentada, seguindo a noção de conflito entre os planos ao invés da ligação linear, defendida por Eisenstein (2002). Tal característica é comum em quase toda obra de Coutinho, entretanto, o que diferencia *Moscou* é a ausência de entrevistas.

Mais para frente no filme vê-se a imagem de várias pessoas em um *coffe break*, mas a câmera foca em um homem (Eduardo Moreira) e uma mulher (Fernanda Vianna) que estão conversando e então depois de um tempo se percebe que é o mesmo texto da cena que veio anteriormente. A cena segue com a conversa entre eles e com instruções de Enrique que está fora do quadro, indicando que é o texto da peça de Tchekhov. Aqui, antes da intervenção do diretor, não se tem a definição se o que eles conversam são conversas espontâneas ou falas do texto da peça. Essa questão é trazida diversas vezes ao longo do filme, que pode ser observada a partir da indistinção espacial – espaço de encenação, como o palco e espaços comuns, de bastidores, que não são bem definidos, demarcados.

Tal indefinição também é construída a partir da disposição das cenas na montagem: na cena seguinte do *coffe break*, vê-se a imagem de uma mulher (Lydia Del Picchia) entrando correndo e presenteia outra moça (Simone Ordones) com uma fita crepe, dizendo que está atrasada, mas lhe deseja um feliz aniversário. A moça que é presenteada debocha e desfaz da mulher, que sai correndo seguida por um homem (Paulo André), que a chama de Natasha. Em seguida, vemos a cena em que várias pessoas tiram uma foto no local do *coffe break* e o homem que está tirando a foto fala para uma moça que trouxe algo para ela e então eles vão para outra sala (tudo em plano-sequência). A próxima cena é do homem interpretado por Paulo André tentando acalmar Natasha, que então abre a porta de onde ela está escondida, dando acesso à sala onde estão várias pessoas brincando com um objeto – mesmo objeto dado pelo homem que tirava a foto a mulher, na cena anterior. Nessa sequência é possível observar que a montagem também constrói essa indistinção entre o que é encenado para a peça e o que é espontâneo dos atores.

Em conversa, Eduardo Moreira, ator e diretor artístico do Grupo Galpão, conta que Coutinho não tinha roteiro para *Moscou*, apenas a ideia de que o grupo encenaria uma peça. Moreira conta ainda que Coutinho tinha apenas uma cena planejada - da reunião em que os atores receberiam o texto da peça que seria encenada - que se tornou uma das cenas iniciais do filme, como descrito no início da análise.

Anteriormente também foi afirmado que é comum documentários não terem roteiros definidos, mas que isso não significa que não tenham um planejamento prévio. O que chama atenção em *Moscou*, é que nem o planejamento prévio havia. O diretor iniciou as filmagens apenas com uma ideia - a encenação da peça de *Tchekov* - e uma cena planejada. Aqui pode-se ainda fazer um paralelo com a colocação de *Carrière* (2006), de que o roteiro vem só depois de uma longa imersão no universo que será abordado. Em *Moscou*, o que vemos é exatamente Coutinho fazendo essa imersão nesse universo do teatro, para então pensar no filme. Contudo, ele realiza as filmagens durante esse processo, que se torna o próprio filme.

Ao trazer o teatro para o documentário, *Moscou* leva ao limite o encontro entre o que Gaudreault chamou de *putting in place* e *putting in frame*. O texto base é uma peça dramática escrita para o teatro, então toda a encenação dos atores é pensada seguindo noções miméticas da encenação teatral. Entretanto, tal encenação não é apenas captada pela câmera, como se o filme fosse um *making of*, mas é direcionada e construída também para o aparato cinematográfico. Além disso, em determinados momentos, vê-se cenas feitas para a filmagem, como o momento do *coffe break*. Anteriormente foi destacado que nesse momento há uma indistinção entre o que é encenado e o que é espontâneo dos atores. Porém, pode-se dizer que tal espontaneidade dos atores, essa improvisação que fugia da encenação teatral, faz parte da encenação cinematográfica - ela foi feita considerando especificamente a presença do aparato cinematográfico.

Outro momento marcante em que se vê essa mesma característica, é quando a atriz Simone Ordones incorpora o hino da cidade de Divinópolis no texto de Tchekov. Bertin e Santos (2015) destacam o entusiasmo de Coutinho com a cena, que considerou o momento documentário puro: “[...] o hino de Divinópolis para mim é a glória absoluta! É extraordinário que em uma peça chamada *As três irmãs* tenha *Moscou* e Divinópolis” (COUTINHO *apud* BERTIN; SANTOS, 2015, p.269).

Com a ausência de roteiro, que comumente determina as diretrizes para a encenação, esta ficou livre em *Moscou*, sendo construída diante das câmeras. Dessa forma, pode-se afirmar que o que se vê é a encenação em construção, dinâmica que tradicionalmente é da ordem do processo inicial, dos bastidores. Todas as encenações vistas não se concluem, não alcançam uma completude de sentido. O *putting in place* e *putting in frame* trazem um filme em potencial e então observa-se que ele só acontece mesmo no *putting in sequence*, na montagem. Sendo assim, com essa montagem fragmentada e com a representação do processo de construção de uma encenação cinematográfica, pode-se dizer que *Moscou* é um filme sobre fazer filme.

. A análise de *Moscou* sob essa perspectiva de novos procedimentos de roteiro e encenação pode levar ainda ao pensamento de um espectro mais amplo do cinema a respeito das relações entre sua linguagem, técnicas e estratégias narrativas, permitindo uma maior exploração de possibilidades estéticas.

## REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo, Ed Brasiliense, 1991
- BERTIN, Juliana; SANTOS, Rosana. Moscou - memória e ficção, literatura e documentário. In: *Revista Letras*, v. 25, n. 51. Santa Maria, 2015, p.263-274
- CARRIÈRE, Jean Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Humanitas, 2008.
- CONDE, Rafael. Texto, encenação e cinema. In: *Revista Em Tese*, v.20, n.3. Belo Horizonte, 2014, p.154-162
- ENSEINSTEIN, Sergei. Fora de Quadro. In: EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. São Paulo: Zahar, 2002b, p. 35-48
- GAUDREAU, André. *From Plato to Lumière: narration and mostration in literature and cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- PUCCINI, Sérgio. Considerações sobre o roteiro de documentário. In: *Revista Científica/FAP*, v.6. Curitiba, 2010
- RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: Tradição e transformação*. São Paulo, Summus, 2004.
- \_\_\_\_\_, Fernão Pessoa. A 'mise-en-scène' do documentário. In: *Revista Cine Documental*, n.4, Venezuela, 2011. ISSN: 1852-4699.
- \_\_\_\_\_, Fernão Pessoa. A 'mise-en-scène' do documentário: Eduardo Coutinho e João Salles. In: *Revista Rebeca. Socine*, v.1, n.1, 2012.

# Estilo e fusão sonora de Christopher Nolan<sup>255</sup>

Christopher Nolan's style and sound fusion

Ian Costa Cavalcanti<sup>256</sup>

(Doutorando - UFPE/UFCG)

**Resumo:** Este estudo aborda o fenômeno da dissolução fronteiriça entre as camadas de música e efeitos sonoros, tratando da constituição dos elementos da banda sonora, divisão da cadeia produtiva cinematográfica, estilo e instâncias híbridas entre música e efeitos sonoros. Para tanto, analisa o filme *Dunkirk* (2017), relacionando o fenômeno em questão como prática estilística ligada à interação colaborativa entre o diretor Christopher Nolan, o *sound designer* Richard King e o compositor Hans Zimmer.

**Palavras-chave:** Hibridismo sonoro, Trilha Sonora, Música, Efeitos sonoros, Dunkirk.

**Abstract:** This study addresses the phenomenon of frontier dissolution between the layers of music and sound effects, dealing with the constitution of the elements of the soundtrack, division of the cinematographic production chain, style and hybrid instances between music and sound effects. To do so, it analyzes *Dunkirk* (2017), relating the phenomenon in question as a stylistic practice linked to the collaborative interaction between director Christopher Nolan, the sound designer Richard King and the composer Hans Zimmer.

**Keywords:** Sound hybridity, Soundtrack, Music, Sound effects, Dunkirk.

A cadeia produtiva do som no cinema se desenvolveu a partir de uma divisão entre edição, mixagem e composição musical. Esta segmentação abarcou nuances de experimentação e replicação de esquemas na consolidação de suas linguagens e de seus grupos expressivos dentro da dimensão sonora, estabelecendo papéis bem definidos ao uso das vozes, ruídos, músicas e silêncios a partir de contextos e problemas que variam do caráter cultural ao status tecnológico. O estilo da música e desenho de som acabou se cruzando em diversos momentos ao longo da história do cinema, unindo composições originais e sons diegéticos, integrando esquemas que, à luz do Paradigma do Problema/Solução (Bordwell, 2008), sanaram questões de representação, expressão ou mesmo orçamentárias, como é possível observar na prática do *mikeymousing* ou na obra de Ennio Morricone junto aos filmes de Sergio Leone. A fusão dos elementos sonoros passou por um processo de continuidade intensificada (CARREIRO, 2018) a partir da consolidação do desenho de som em suporte digital, sobretudo na década de 2000. Um dos expoentes dessa prática é o trabalho conjunto entre o diretor Christopher Nolan, o *sound designer* Richard King e o compositor Hans Zimmer, em que podemos notar que todas as obras em que o trio atuou em conjunto, houve fusão de elementos da banda sonora, sobretudo dos efeitos sonoros e da música. Isto

255 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Poéticas e estilos sonoros

256 - Doutorando pelo PPGCOM - UFPE. Professor de Áudio e Tecnologia da UFCG.

denota não apenas um processo de replicação de esquemas, mas de uma prática estilística conjunta, bem como uma possível mudança do processo de construção sonora a partir da parceria do trio, tornando desenho de som e composição organizada entre fronteiras tênues.

Este estudo analisa sob o prisma estilístico o hibridismo entre música e efeitos sonoros em *Dunkirk* (2017), compreendendo que o filme se torna um expoente deste recurso estético ao ter sua construção sonora pautada pela simbiose entre melodias e sons diegéticos e/ou extradiegéticos. Este fenômeno incide num conjunto de escolhas estéticas que pode ser apontado como possível tendência estilística do cinema das primeiras décadas do Século XXI.

## Efeitos sonoros, música, estilo

É relativamente simples diferenciar o que vêm a ser a voz e a música, até mesmo silêncio em uma trilha sonora. Talvez por esta razão seja corriqueiro o entendimento de que os efeitos sonoros são, por eliminação, todo o conjunto de sons que não pertencem aos demais grupos. Opolski (2018) divide os efeitos sonoros em três categorias: *backgrounds*, entendidos enquanto as ambiências; *hard effects*, decorrentes de ações dentro do universo narrativo; *sound effects*, sons indiciais, não representativos das ações. Para a autora, enquanto os *hard effects* conferem credibilidade e realismo às ações, pelo sincronismo *on frame*, os *sound effects* “ocupam a mesma função que a música: são sons criados com objetivo dramático e narrativo para determinada montagem de imagens” (OPOLSKI, 2018, p. 206-207).

Embora a figuração musical não seja necessariamente uma novidade, a recente incorporação da fusão dos elementos de expressão sonora e a intensificação do seu uso na última década se mostrou uma escolha estética que pode ser apontada como traço estilístico contemporâneo. O desenvolvimento da linguagem hodierna se deu por base em suas práticas estilísticas forjadas na resolução de problemas. Tais soluções se dão em conjunto a partir de “uma primeira categoria, aproximada e pouco rígida, que aos poucos se estreitará para adaptar-se à forma a ser reproduzida” (GOMBRICH, 1995, p. 78) denominada *esquema*.

O fator da resolução através do esquema dá a luz ao que Bordwell (2008, p. 320) denomina como *paradigma do problema/solução*. Carreiro (2011, p. 28) explica que “determinada solução, usada com sucesso para resolver um problema de representação, tende a ser integrada aos esquemas circulantes dentro da atividade cinematográfica”.

Compreendemos que o hibridismo sonoro se dá pela utilização de esquemas que têm como fonte a música eletroacústica, ou mesmo da utilização de elementos significativos que pode ser encontrada mesmo nas peças de Heitor Villa-Lobos, assim como combina elementos de esquemas de sincronismo e significação da audiovisualização cinematográfica. Entretanto, diferente de momentos em que os esquemas eram utilizados por barreiras expressivas, sobretudo pautadas na tecnologia de suas épocas, a fusão dos elementos neste caso se dá por uma escolha poética que caracteriza uma prática estilística. Para Carreiro (2013, p. 99), “estilo seria, então, um conjunto de padrões de forma e conteúdo recorrentes na obra de



um artista ou grupo”. Adotamos então a diferenciação entre estilo e prática estilística, sendo esta o conjunto de ferramentas que constituem a vertente estilística da poética (CARREIRO, 2011, p. 27). Como veremos a seguir, a recorrência do hibridismo sonoro nas obras do trio Nolan-King-Zimmer caracteriza uma prática estilística coletiva recorrente.

## Fusões e instâncias

Christopher Nolan é um diretor estadunidense que ganhou notoriedade por imprimir traços autorais em filmes considerados *blockbusters*. Um dos aspectos que lhe podem ser atribuídos enquanto marcador estilístico é o uso simbiótico entre música e efeitos sonoros em seus filmes: Tendo assinado direção de onze filmes, em cinco destes é marcante o hibridismo entre música e efeitos sonoros que aqui dividiremos em três instâncias: 1) Efeitos sonoros com função musical; 2) Música com função de efeito sonoro; 3) Fusão perceptiva das camadas musical e de efeitos sonoros, configurando uma amálgama sensorial do espectro sonoro.

Não necessariamente estes cinco filmes contemplam as três instâncias, mas em todos estes ocorrerá pelo menos incidência de uma. Nos cinco, entretanto, Nolan fez parceria com o *sound designer* e supervisor de som Richard King e o compositor Hans Zimmer. Além da constatação que nestes filmes a dissolução das fronteiras é presente nas citadas instâncias ao contar com a parceria do trio, faz-se imperativo destacar que em *Batman Begins* (2005) dirigido por Nolan e com composição de Zimmer, porém sem King na equipe, as instâncias não se manifestam, embora presentes no segundo e terceiro filmes. O mesmo ocorre em *Tenet* (2020), em que King esteve na equipe e Zimmer ficou de fora.

O marcador estilístico do hibridismo entre música e efeitos sonoros nos filmes em que os três trabalham juntos, assim como a ausência do mesmo na ocasião da incompletude do trio, nos fornecem o indício da colaboração estética e criativa entre seus respectivos setores da cadeia produtiva. Conforme elucidado por Kira Pereira (2020), a dissolução dos blocos setoriais e sua interação com a direção, bem como entre si, favorecem a concepção conceitual das obras. Evidentemente, estamos diante também do que a autora denomina como parcerias frequentes, de volumosos orçamentos e prazo adequando às experimentações e concepções detalhadas, fatores essenciais para criação de uma obra com coesão e complexidade sonora.

## Efeito como música e vice-versa

Em *Dunkirk* a narrativa de se divide em três linhas temporais e físicas: *O molhe*, mostrando a angústia dos soldados na praia à espera de navios que os tirem dali; *O mar*, que trata a Operação Dínamo, quando barcos civis ingleses foram convocados a atravessar o Canal da Mancha e resgatar os soldados; *O ar*, sob a perspectiva de pilotos que combatem os ataques alemães à praia e aos barcos. Respectivamente, cada uma destas perspectivas tem duração de uma semana, um dia e uma hora, retratadas e entrelaçadas ao longo do filme. Para cada uma destas linhas o tempo é fundamental, a evidência e rememoração disso

funciona como um elemento de condução da tensão. O som do relógio só se esvai quando os soldados chegam ao trem que os levará para suas casas. Isto demonstra que o perigo haveria passado e o tempo não é mais um elemento de conflito. Compreendemos que neste aspecto o som extradiegético do relógio utilizando a *Escala de Shepard* funciona como um *score* que envolve praticamente toda a narrativa.

Outro ponto em que é possível observar o uso de efeitos sonoros exercendo um papel associado à música, porém de maneira distinta, é quando funcionam como um leitmotiv. Por toda a extensão de *Dunkirk* a figura inimiga é imagetivamente ocultada, tomando por metonímia os tiros e torpedos também restritos ao campo sonoro do supracampo. Os aviões da Luftwaffe são a única representação visual nazista. Porém é na anunciação do som de sua chegada que reside o terror: quando os soldados aguardam o embarque em meio a um molhe completamente lotado de combatentes desarmados, enfileirados em perspectiva, um som acusmático ganha notoriedade, crescente em intensidade e altura. Os soldados começam a perceber o som e alguns passam a olhar para cima. Ainda não se vê a fonte sonora, mas se torna cada vez mais perceptível sua presença. É revelado então se tratar de um avião inimigo que mergulha em direção à praia para atingir a multidão e os navios ancorados. Este som é repetido diversas vezes ao longo do filme. O anúncio da ação inimiga em Efeito Doppler vem sempre do supracampo, caracterizando o reconhecimento e a antecipação de uma ação, funções típicas atreladas ao leitmotiv. A utilização mais significativa neste recurso ocorre durante o clímax da obra, quando existe a fragmentação entre as linhas temporais do molhe e da água, sendo ambas as ameaças traçadas a partir da antecipação do som do mergulho dos aviões.

A cena que melhor demonstra a prática estilística da fusão entre os elementos da banda sonora ocorre quando um navio em que o soldado inglês e o francês clandestino estão embarcados zarpa com destino à Inglaterra. Assim que o navio liga os motores para saída um torpedo inimigo é disparado em sua direção e o acerta em cheio. O tique-taque extradiegético que perdura por praticamente todo o filme ganha nuances metalizados assim que há o impacto, mas já se acelera desde que o torpedo é visto vindo de encontro. O soldado inglês se encontra no refeitório do navio e, após o impacto, tenta escapar em direção à única porta, que está fechada. O francês está no convés e tenta abrir a escotilha para que os soldados presos no restaurante não morram afogados, uma vez que a embarcação inunda e tomba rapidamente. Após o choque, ora o som metálico se mantém em ritmo acelerado, ora o timbre característico do relógio fica mais evidente, sobretudo no momento em que os soldados presos entendem que têm que sair do refeitório. A partir deste momento se alternam os sons metálicos e os muito graves causados pela refração dos urros já submersos dos soldados. Os períodos de oscilação destes gritos com a música lembram a hélice do navio que começa a falhar, emergir e girar cada vez mais lenta. Neste trecho também é possível notar uma música extradiegética, igualmente metalizada, densa e seca que se confunde em diversos momentos com o ritmo e timbre das fontes sonoras, não sendo mais possível distinguir com exatidão as camadas de música e efeitos, diegéticos ou não. Existe um som

muito presente que lembra metal retorcendo, mas sem a confirmação imagética da fonte se torna impossível determinar, pelo contexto do naufrágio de um navio metálico, se advém da música, se é *hard* ou *sound effect*. Em todo caso, cai muito bem como contraponto.

A rarefação fronteira entre efeitos sonoros e música demonstra um controle da obra. Dadas as diversas instâncias possíveis da ocorrência deste fenômeno, seria imprudente conceber que a união entre estes conjuntos sonoros (no aspecto perceptivo ou funcional) seja fruto solo da ação do compositor ao aproveitar os efeitos sonoros de maneira a interpô-los sem que haja qualquer ajuste, sem alteração de sentidos anteriormente concebidos pelo *sound designer*. Da mesma maneira, pensar que o detalhamento de todo o desenho de som, equalizações, interação entre *hard* e *sound effects*, ajustes de timbres e que tudo se moldariam à composição anteriormente gravada seria leviano. É evidente que para que haja este hibridismo entre os conjuntos sonoros nos moldes que encontramos em *Dunkirk* e em outras produções do trio existe o contato entre os setores de criação e a direção.

Neste recorte, a fusão dos elementos sonoros enquanto um esquema utilizado para a resolução do paradigma de Bordwell não possui amarras expressivas, técnicas ou orçamentárias. A resposta talvez nos seja dada pelo mesmo autor ao nos apresentar o conceito de *continuidade intensificada* (Bordwell, 2006) ligada às hipérboles narrativas, gradativamente intensificadas ao passar dos anos, utilizada neste caso e em outros similares compreendidos na contemporaneidade, visando à imersão do espectador.

Evidente ressaltar que embora existam aproximações com o cinema independente ou artesanal conforme Pereira (2020), em que muitas vezes há centralização ou coesão de uma equipe reduzida por ausência de recursos, *Dunkirk* está inserido em um universo do cinema de finalidade comercial, com aporte técnico e financeiro robustos. A quebra da “norma” de não intercessão setorial se torna possível a partir da figura reconhecida do diretor, de seu “diferencial de estilo”, das exigências e flexibilidades contratuais que o permite bancar tais interações e largos prazos. Evidentemente as contribuições entre o compositor e o *sound designer* se mostram assertivas dentro de uma proposta de unidade conceitual sonora. O trabalho conjunto, contudo, só é possível graças à anuência da direção, bem como o reconhecimento de que tal interação pode ser benéfica à obra.

## Referências

BORDWELL, D. *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

\_\_\_\_\_. *Figuras traçadas na luz*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

CARREIRO, R. *Era uma Vez no Spaghetti Western: Estilo e narrativa na obra de Sergio Leone*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

\_\_\_\_\_. “O problema do estilo na obra de José Mojica Marins”. *Galáxia*, São Paulo, v. 1, n. 26, dez. 2013.

\_\_\_\_\_. Notas sobre a estética sonora dos filmes. In CARREIRO, Rodrigo, (Org.). *O som do filme: uma introdução*. Curitiba: Ed. UFPR, Ed. UFPE, 2018a. p. 19- 34.

\_\_\_\_\_. Continuidade intensificada no som dos filmes: seis tendências e um estudo de caso. *Famecos*, Porto Alegre, v. 25, n. 2. Maio/Agosto, 2018b.

DUNKIRK. Direção de Christopher Nolan. Estados Unidos da América: Warner Bros, 2017. 1 DVD.

GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução: Raul de Sá Barbosal. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

OPOLSKI, D. O som na pós-produção cinematográfica. In CARREIRO, Rodrigo (Org.). *O som do filme: uma introdução*. Curitiba: Ed. UFPR, Ed. UFPE, 2018. p. 181- 219.

PEREIRA, K. *Relações entre montagem e som: Processos criativos e modos de produção no Cinema brasileiro*. Tese (Doutorado) - UNICAMP, Campinas, 2020.

# Cinema de ficção científica pernambucano: uma análise de *Carro Rei*<sup>257</sup>

Science fiction cinema made in Pernambuco: an analysis of *King Car*

Inana Maria Sabino Fernandes da Silva<sup>258</sup>

**Resumo:** O trabalho busca realizar uma análise do filme de ficção científica pernambucano *Carro Rei* (2020) de Renata Pinheiro. O filme dialoga com o fantástico proposto por Todorov (1980) e também com os conceitos de distopia e utopia. Além disso, também será analisado como o filme se relaciona com o conceito de *novum* proposto por Darko Suvin (1979).

**Palavras-chave:** Cinema, pernambucano, ficção científica.

**Abstract:** This article aims to analyse the science fiction film *King Car* (2020) made in Pernambuco and directed by Renata Pinheiro. The film dialogues with the fantastic proposed by Todorov (1980) and also with the concepts of dystopia and utopia. It will also be analysed how the film engages with the concept of *novum* proposed by Suvin (1979).

**Keywords:** Film, Pernambuco, science fiction.

## Introdução

Nos últimos anos, tem crescido a produção do cinema de ficção científica no Brasil, mostrando que a concepção elitista do gênero como necessariamente caro e melhor representativo de países de antiga industrialização está mais do que equivocada (SUPPIA, 2007). Esse movimento está ligado à crescente apropriação dos gêneros fílmicos pelo cinema brasileiro de maneira geral e não apenas restrita à ficção científica. No cinema pernambucano, que tem uma importância considerável na cinematografia nacional, gêneros como a ficção científica começaram a ser mais produzidos por cineastas que até então ainda não tinham se aventurado no gênero, como é o caso de Renata Pinheiro e sua estreia na Ficção Científica com o seu mais recente longa *Carro Rei* (2021).

No cinema pernambucano também cresceu a produção de filmes de gênero e especificamente de ficção científica. Podemos citar *A seita* (2014) de André Antônio, *Brasil S.A* (2015) de Marcelo Pedroso, *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles, *Divino Amor* (2019) de Gabriel Mascaro. Todos os longas possuem a similaridade de serem distopias, refletindo o contexto político e social brasileiro que as gerou com o clima de grave crise política que o país vem passando. As distopias mostram um tipo de sociedade ainda pior

257 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão Cinema pernambucano e as máquinas do tempo.

258 - Bacharelada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco e mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco.

do que a atual sociedade do leitor ou do espectador e são ferramentas críticas para refletir sobre os problemas atuais, algumas inclusive apresentam as distopias para poder pensar em uma possibilidade de utopia. O hibridismo da ficção científica e a sua relação com o fantástico é uma marca nesses diversos filmes mencionados e que também será analisada adiante.

## **Ficção científica, fantástico, utopias e distopias**

A abordagem crítica em relação à definição de ficção científica é entendê-la como um gênero híbrido e ligado ao fantástico, apesar dos autores reconhecerem o aspecto mais realista da ficção científica em relação a gêneros como o horror e a ficção científica. Por isso, faz-se necessário também tentar compreender melhor o que seria o fantástico.

O fantástico é uma denominação que surge na literatura para se referir a histórias aparentemente realistas que são confrontadas com o sobrenatural. Um dos principais teóricos associados à definição do fantástico na literatura, Todorov (1980), discute a dúvida que persiste até o fim da narrativa entre uma explicação natural ou sobrenatural dos fatos narrados. “A ambiguidade subsiste até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão?” (TODOROV, 1980, p. 15)

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1980, p. 15-16)

No cinema, a concepção de fantástico tem sido alargada pois nem sempre o cinema considerado fantástico possui essa disputa entre real x sobrenatural. Fabrício Basílio (2018) reconhece que existem diferenças entre o horror, ficção científica e a fantasia, mas que esses gêneros são tratados como parte de uma macrocategoria geral fantástica. “David Roas, (2014, p.148), por exemplo, pondera como no cinema existe “certa vaguidade nos limites entre gêneros como o *horror movie*, o filme fantástico e até a ficção científica”, apontando como, normalmente, esse *locus* estabelecido no cinema tem pouca relação com as classificações estabelecidas pela literatura” (apud BASÍLIO, 2017, p. 3248). Basílio (2020) destaca que “um filme não precisa carregar algum elemento sobrenatural para ser classificado como fantástico” (apud NUNES, 2020, p. 51).

Para Darko Suvin (1979) a ficção científica é a literatura do estranhamento cognitivo e do *novum*. Galileu definiu estranhamento como “uma representação que nos permite conhecer o objeto, mas que ao mesmo tempo o desfamiliariza.”(apud SUVIN, 1979, p. 6) “A ficção científica é então um gênero cuja presença de estranhamento e cognição são necessárias e cujo recurso formal central é uma estrutura imaginativa alternativa ao ambiente empírico do autor” (SUVIN, 1979, p.7-8).

No *novum*, para Suvin:

A inovação postulada pode ser de graus de magnitude bastante diferentes, indo do mínimo de uma nova “invenção” discreta (dispositivo, técnica, fenômeno, relação) ao máximo de um cenário (*locus* espaço-temporal), agente (personagem principal ou personagens), e/ou relações basicamente novas e desconhecidas ao ambiente do autor (SUVIN, 1979, p. 64).

As distopias são consideradas um dos subgêneros da ficção científica. Thomas Moylan e Tom Moylan (2000) discutem que após as utopias dos anos 60 e 70, os escritores de ficção científica começaram a desenvolver distopias que falavam da terrível realidade trazida pela reestruturação capitalista da economia e a guinada conservadora na política para a direita que dominou os anos 80 e 90.

Ao longo da história do cinema brasileiro de ficção científica podemos citar algumas distopias como *Parada 88: limite de Alerta* (1977) de José de Anchieta e *Abrigo Nuclear* (1981) de Roberto Pires, que foram especificamente eco distopias. A animação *Uma história de amor e fúria* (2013) de Luiz Bolognesi. *Branco Sai, Preto Fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2016) de Adirley Queirós, *A seita* (2014) de André Antônio, *Brasil S.A* (2014) de Marcelo Pedroso, os longas de Tavinho Teixeira como *Batguano* (2014) e *Sol Alegria* (2018) e os mais recentes *Bacurau* (2014), *Divino Amor* (2019) de Gabriel Mascaro e *Carro Rei* (2021) de Renata Pinheiro. O curta *Chico* (2016) dos Irmãos Carvalho. E as séries *3%* (2016-2020) e *Onisciente* (2020) criadas por Pedro Aguilera.

Uma das definições de distopias e utopias mais amplamente aceitas é a de Sargent (1994) citada por Claeys (2016):

Em ‘The Three Faces of Utopianism Revisited’ (1994) de Sargent, ‘distopia’ é um ‘lugar ruim’ que normalmente é uma extrapolação do presente que envolveu um aviso’. ‘Distopia’ ou ‘utopia negativa’ é ‘uma sociedade inexistente descrita em detalhes consideráveis e normalmente localizada no tempo e no espaço que o autor pretendia que um leitor contemporâneo visse como consideravelmente pior do que a sociedade em que esse leitor vivia’. Recentemente, ele definiu a utopia, amplamente concebida, como ‘sonho social’ que imagina uma sociedade boa ou significativamente melhor, que proporciona uma vida geralmente satisfatória e plena para a maioria de seus habitantes”. (CLAEYS, 2016, p. 429-430)

Outros autores também compartilham das mesmas considerações de Sargent (1994) em relação às definições dos conceitos. Para Suvin (1979) a utopia é um subgênero sócio-político da ficção científica. “Utopia é uma “comunidade quase humana onde as instituições sociopolíticas, normas e relações individuais são organizadas em um princípio mais perfeito do que na comunidade do autor”(CLAEYS, 2016, p. 431). Nesse contexto, deve-se levar em conta que utopias e distopias também são conceitos subjetivos baseados no que é considerado como “bom” ou “ruim” por determinada pessoa ou grupo. Para Moylan: “O totalmente utópico deve ser um coletivo engajado em condições e possibilidades concretas que busca a realização em um contexto social radicalmente transformado que ainda não foi alcançado”(MOYLAN, 2021, p. 5).

## **Utopias, distopias e a relação com o fantástico em *Carro Rei*.**

*Carro Rei* se passa no interior de Pernambuco, em Caruaru. Uma lei impõe que apenas carros novos possam trafegar na cidade. O protagonista, chamado Uno, é um jovem que consegue falar com os carros desde criança e escolhe cursar agroecologia a contragosto do seu pai, que possui uma frota de táxis antigos que gostaria que o filho tivesse escolhido administração. Quando a nova lei entra em vigor e o pai de Uno acaba sendo hospitalizado, recorre a seu Tio, um mecânico muito talentoso para transformar um fiat uno antigo da frota de seu pai mas que estava abandonado na oficina. Transformado, o carro se torna o Carro Rei. O tio acaba conseguindo criar um dispositivo para que o pensamento e fala do Carro Rei sejam amplificados e compreensíveis para ele e para todas as pessoas. Um movimento chefiado pelo Carro Rei para transformar os outros carros velhos, dando-lhes aparência de novos começa a se formar. As pessoas que participam acabam tornando-se ciborgues totalmente manipuláveis pelo Carro Rei, sem pensamentos próprios ou autonomias as suas decisões.

No filme, os carros pensam, falam, manipulam, se apaixonam, desenvolvem relações sexuais. Essa característica do filme pode ser relacionada ao fantástico proposto por Todorov. Ao mesmo tempo, o tratamento de ficção científica dado ao filme torna essa característica menos sobrenatural e mais de acordo com a quebra de fronteiras entre os humanos e máquinas proposto pelo gênero da ficção científica e pelos subgêneros como o *cyberpunk*.

Porém, diferente da ficção científica tradicional e do próprio lema do *cyberpunk* “*hi tech, low life*”, não são carros altamente tecnológicos que por alguma invenção e ou inovação tecnológica foi concebida uma espécie de inteligência artificial, mas no filme essa habilidade é natural e inerente aos carros, todos eles. Então, um carro que fala por uma inovação tecnológica não é sobrenatural, mas um carro que fala porque possui vida própria e essa habilidade é inerente é sobrenatural inclusive nos termos de Todorov (1980).

Zé Macaco (o tio de Uno) cria dispositivos para que os carros possam se comunicar com as pessoas. Esses dispositivos podem ser considerados *novum*, nesse caso representados por um dispositivo tecnológico. É interessante perceber que esse *novum* surge a partir de uma premissa do campo do fantástico que é o fato dos carros falarem. Outro *novum* do



filme é também a lei Okm que impede que carros antigos possam trafegar gerando o tipo de diferença e estranhamento cognitivo em relação ao mundo real que Suvin discute como fundamental ao gênero de ficção científica.

A distopia é representada pela lei que impede os carros com mais de 15 anos de trafegarem, uma ação que torna o mundo representado pelo filme ainda pior do que o atual, já que impede que toda a camada mais pobre da população use seus carros, tornando o uso destes viável apenas para os ricos que podem comprar carros novos e não com objetivo de proteção ambiental ou algo do tipo. Essa é uma lei extremamente elitista e capitalista que beneficia apenas aos vendedores de carros e aos ricos que não irão dividir as mesmas estradas que os pobres. Um pensamento segregacionista, egoísta e elitista que ainda domina no Brasil.

*Carro Rei* apresenta uma distopia para poder pensar em uma utopia. A utopia no senso comum é tratada como algo impossível de ser alcançado. Mas na verdade o conceito se refere a uma sociedade melhor do que a que vivemos, como discutem Sargent e Suvin. No filme, a proposta de mundo melhor é mostrada no filme através da Agroecologia que segundo Caporal, Costabeber e Paulus (2011) é um campo do conhecimento que propõe um desenvolvimento de agricultura sustentável através do cuidado e a preservação da natureza, e se nutre de saberes dos povos tradicionais como camponeses, indígenas e quilombolas sendo capaz de contribuir para o enfrentamento da crise socioambiental da nossa época. Ao final do filme, os membros da Agroecologia, pedalando em bikes, sugerem meios de transporte mais ecológicos que os carros e plantam sementes dentro dos automóveis mostrando a potência da natureza contra a indústria de destruição e poluição criada pela humanidade.

A crítica social sempre tão presente no cinema brasileiro contemporâneo, encontra no gênero de ficção científica uma potencialização, devido a características próprias de subgêneros da ficção científica como o *cyberpunk*: “um poder unido por minorias que se rebelam na camada mais *underground* da sociedade” (ELIAS, 2009, p. 21, tradução minha).

Porém, não se trata exatamente do *cyberpunk* como vemos na grande maioria dos filmes americanos que mostram cidades super tecnológicas com carros voadores, replicantes, inteligências artificiais e alterações climáticas. A insurgência contra o sistema, característica dos protagonistas do subgênero *cyberpunk*, no filme surge como uma aparente “revolução” que supostamente traria justiça para as pessoas mais pobres quando elas têm seus carros antigos impedidos de trafegar e transformam seus carros antigos para que pareçam novos. Entretanto, esse movimento acaba tornando os humanos ciborgues totalmente manipuláveis capazes de seguir quaisquer ordens do Carro Rei, através do uso das extensões e das ferramentas tecnológicas. Se inicia como uma suposta família, se ajudando e trocando alimentos, que se torna uma seita, com os seguidores ciborgues fiéis ao Carro Rei e fanáticos. Zé Macaco acaba inclusive por sincronizar os próprios pensamentos do Carro Rei aos seus e é capaz de sequestrar e prender o próprio sobrinho.

Os ciborgues usam macacões com as cores da bandeira e fazem uma performance com dança de robô ao som do hino nacional. Carro Rei é um líder perverso apenas com a aparência de novo, mas com a carcaça velha, só para enganar, que manipula as pessoas e as transforma em ciborgues sem consciência crítica. São metáforas para mostrar um tipo abusivo de poder e de lideranças nocivas que reflete muito a guinada conservadora que o país tem atravessado (e que precisa urgentemente sair) justamente a partir de um discurso fajuto de suposta “renovação” mas que na verdade é só mais da velha (e pior) política brasileira.

## Referências Bibliográficas

BASÍLIO, F. *Não pode ser, mas é: fronteiras do sobrenatural no cinema brasileiro contemporâneo*. Dissertação de mestrado. UFF, Niterói, 2018.

BASÍLIO, F. “As problemáticas de uma abordagem híbrida: o fantástico enquanto gênero literário e cinematográfico”. *Anais Abralic*. 2017.

CLAEYS, Gregory. *Dystopia: a natural history. A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*. United Kingdom: Oxford University Press, 2017.

CAPORAL, F; COSTABEBER, J; PAULUS, G. “Agroecologia como matriz disciplinar para um novo paradigma de desenvolvimento rural.” *In: III CONGRESSO BRASILEIRO DE AGROECOLOGIA.* , 2005, Florianópolis, SC.

ELIAS, H. *Cyberpunk 2.0: fiction and contemporary*. Covilhã: University of Beira Interior, 2009.

MOYLAN, T. MOYLAN, T. *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*. New York: Westview Press, 2000.

NUNES, R. *O cinema fantástico no Rio Grande do Sul (1960-2020)*. Dissertação(mestrado). PUCRS, Porto Alegre, 2021.

SUPPIA, Alfredo. *Limite de alerta! Ficção Científica em atmosfera rarefeita: uma introdução ao cinema brasileiro de Ficção Científica e outras cinematografias off hollywood*. Tese (doutorado), Unicamp, Campinas, 2007.

SUVIN, D. *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. México: Premia editora de livros, 1980.

# Do ponto de vista ao ponto de ver: camerar o cinema para sair de si <sup>259</sup>

From point of view to point of seeing: camérer the cinema and coming out of yourself

**Isaac Pipano**<sup>260</sup>  
(Doutor – Unifor)

**Resumo:** Central nas teorias do cinema, o ponto de vista é um conceito que concebe o lócus privilegiado daquele que vê, a partir de um lugar estável e controlado, como epicentro do processo da criação cinematográfica. Questionar sua predominância e sua ênfase autoral parece-nos importante para a elaboração de conceitos renovados que possam melhor lidar com a produção de imagens e sons em ambientes educativos, nos quais a criação, com frequência, escapa à hipercentralidade individual e à centralidade da visão, em detrimento dos demais sentidos do corpo.

**Palavras-chave:** Ponto-de-vista; ponto de ver; teorias do cinema; cinema e educação.

**Abstract:** In Film Theory, the point of view is a central concept that concerns the spot where one sees and controls the world as an image. In other words, this point is the epicenter of filmmaking. Then, to question its emphasis over the authorial state is significant in our demarche to recreate fresher concepts that are much more flexible to articulate images and sounds featured in educational contexts. Schools are places where the creation is regularly escaping from self dictatorship and vision centrality.

**Keywords:** Pont of view; point of seeing; film theory; cinema; education.

Esta pesquisa se inscreve no âmbito de um novo traçado que encontra suas primeiras pistas na finalização da tese de doutorado “Isso que não se vê: pistas para uma pedagogia das imagens” (PIPANO, 2019), defendida no PPGCOM da Universidade Federal Fluminense (UFF) e as recentes pesquisas ligadas à revisão de alguns dos cânones das Teorias do Cinema. Portanto, trata-se de um trabalho em curso, e aqui são expressas as inquietações e suspeitas, entendendo-as enquanto gestos de interrogação e interpelação do campo cinematográfico, em fricção com a educação, de modo indiscernível. Nesse sentido, a pesquisa se dirige pela elaboração de cartografias, linhas, tessituras, entremeadas por imagens que envolvem uma cena pedagógica - mesmo quando não se referem à sala de aula ou mesmo à instituição escolar -, o uso dos aparatos de produção de imagens e sons e seus modos de devolução à uma comunidade qualquer. Um tríptico entre as imagens, aquelas ou aquelas que as produzem e outros que as veem e ouvem - com frequência, há uma confusão entre

259 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: ST Cinema e Educação – Sessão 4 – Ver, escutar e montar.

260 - Doutor em Comunicação (PPGCOM UFF | Bolsa PDSE Capes | Paris 3) e professor da Universidade de Fortaleza (UNIFOR). É um dos idealizadores do programa “Inventar com a Diferença: cinema, educação e direitos humanos”. Desde 2010, desenvolve pesquisas em torno de dispositivos audiovisuais e processos de formação. É co-autor do livro *Cinema de Brincar*.

os pólos da produção e recepção, muitas vezes compartilhados pelos mesmos indivíduos. Esse gesto de criação, que temos entendido como parte de uma pedagogia das imagens, não separa o cinema da vida, ainda que não sejam a mesma coisa: prática imanente que vincula o corpo, o território e a produção das imagens e sons, num gesto inalienável e, por isso mesmo, também ético-estético-político.

A supracitada tese de doutorado e seus desdobramentos são marcados por uma forte interrogação: sob o império da representação, indagou-se vastamente a respeito de “o que é o Cinema?” ao invés de se especular sobre como, de que modo, em que condições, sob quais premissas – velocidades, intensidades, saltos, estabilizações, estruturas, cadeias – o Cinema chegou no lugar onde está. Quais forças investiu e sobre quem ou o quê foram armados seus estatutos condicionantes? Com que direito veio a afirmar a representação como universal e seu regime de encenação realista como uma ideia homônima ao próprio dispositivo cinematográfico? Em que medida o cinema constituiu seu modelo hegemônico, cujo paradigma é a visão, tornando menores outros gestos de criação, excluindo assim os demais sentidos do corpo e outras alternativas de relação com os espectadores? (ELSAESSER; HEGENER, 2019).

Na forma, é o código de escalonamento e a decupagem que forjam toda uma “gramática” com seus raccords, a dualidade campo-contracampo, o plano-sequência e a montagem proibida, submetidos às dinâmicas espaço-temporais da realidade; é o ponto de vista, como instância privilegiada do corpo, na centralidade do regime escópico cartesiano. Enquanto modo de produção, a hierarquia das equipes, a verticalidade das funções, a linha de montagem introjetada. Como modo de distribuição, são os festivais, mecanismos concentrados de distribuição, bilheteria como valor de mercado, atribuições de notas e economias baseadas em rankings, títulos e premiações. No nível discursivo, o lugar de enunciação demandante da presença do autor, a invenção de uma mirada heteronormativa, a relação espectador-obra enquanto lócus de passividade, a primazia do inconsciente redutível aos esquemas homem-mulher, mocinho-bandido, cowboy-indígena, cultura-natureza. Às imagens não-ficcionais, foi a utópica objetividade e a epistemologia moderna que engendraram uma relação de factualidade e toda uma lógica do verídico que amarrou o documentário a uma síndrome da verdade do real. Como percebemos, o círculo vicioso do fundamento trata de estabelecer todas as linhas sob as quais as imagens são tratadas. Se nos ocupamos do fundamento, finalmente, é porque nos interessa explicitar como a representação se expande como uma força plasmática que cria as condições de possibilidade para a inoculação do devir de todas as outras demais forças.

## O ponto de vista

Na edição *Le point de vue* do material didático para docentes que integra a coleção *L'Eden cinema*, Alain Bergala (2009) escreve que o ponto de vista é essencial à toda pedagogia do cinema. É ele quem permite aproximar diferentes níveis da forma cinematográfica – os planos, as sequências e o filme, integralmente –, além de ser a maneira como o espectador se identifica aos personagens e à ficção. E, sobretudo, é uma questão de moral: o tratamento

do ponto de vista num filme é um critério de avaliação da ética do cineasta em relação ao espectador. Finalmente, o ponto de vista é, sem dúvida, afirma Bergala, a questão que atravessa a totalidade das fases de criação de um filme. A cada instante do processo de criação, o cineasta faz escolhas relativas ao ponto de vista, decisivas para o que o filme será e qual o lugar desejado para o espectador: “a reflexão sobre o ponto de vista articula, sem artifício ou esforço, a forma e o conteúdo do filme, sua estilística e seu discurso, a análise do detalhe e a análise do todo” (BERGALA, 2009, p. 9). Sinteticamente, “uma inteligência completa do filme” (idem). Mais adiante no mesmo texto, Bergala confirma que, embora o ponto de vista adquira essa importância nos estudos cinematográficos, os trabalhos seguem emprestando seus conceitos das teorias literárias sem considerar a especificidade do contexto cinematográfico e igualmente sem distinguir o ponto de vista tratando-se ora no campo da ficção (onde é uma escolha definitiva e controlada pelo realizador); ora do documentário, no qual o ponto de vista estaria sob a contingência do real, sendo por ele atravessado. Para Bergala, as teorias falham à medida que definem o ponto de vista em função quase que exclusivamente do eixo da câmera, sem considerar os outros inúmeros fatores que lhe compõem. Para atacar o problema, Bergala oferece em seu material uma curadoria de filmes e sequências que tratam de pensar a questão do ponto de vista a partir dos extratos – entretanto, sem tratar os fragmentos como ilustrações do que a teoria almeja demonstrar. A diferença é de tamanho, Bergala escreve: entre o desejo de provar as ideias já elaboradas convocando os extratos adequados ao seu uso; ou aquele de procurar, de maneira aberta e viva, isso o que os fragmentos do filme nos dão a ver como ideias e conceitos: “Num caso, parte-se da ideia ao extrato; no outro, caminha-se da experiência direta dos fragmentos à ideia”

Estimulados por esse método de partir dos filmes para, com eles, forjar novos conceitos, gostaríamos de tomar o gesto de um filme realizado no contexto das ocupações escolares de 2015, na cidade de Guarulhos, região metropolitana de São Paulo. Trata-se do curta *Conselheiro Crispiniano* (2015), de Yudji Oliveira, disparador de toda uma outra reflexão que complexifica o modo como as teorias têm argumentado sobre o ponto de vista, incluindo aqui uma revisão crítica que contraria os pressupostos teóricos que orientam a abordagem de Alain Bergala.

Para tanto, partimos de uma sequência do filme, bastante simples, na qual um grupo de estudantes anda de skate pelos corredores escuros da escola ocupada enquanto passam, de mão em mão, uma câmera. Não sabemos efetivamente quem é a pessoa que filma, nem sequer sabemos se um deles é aquele que assina como diretor do curta-metragem. A sequência, que ocupa uma porção longa do curta, nos implica no jogo e sua espécie de brincadeira de “pega-pega”. A cada nova rodada um garoto com-posiciona-se articulado à câmera, assumindo um ponto de onde se vê a travessia. Atrelada ao corpo, é ela quem nos permite acessar a brincadeira, sem que jamais saibamos se o que vemos é efetivamente o que deseja mostrar aquele que a empunha ou se é simplesmente o que se torna possível ver, na difícil administração de andar de skate, transitar pelos corredores com curvas ágeis,

correr atrás ou fugir de um colega e, ainda, filmar o espaço à sua volta. Mais do que um enquadramento ordenado, a câmera se torna uma extensão, um acoplamento, mais presença do que fotograma.

## O ponto de ver

Lucrecia Martel nos oferece um argumento crítico e uma renovada saída ontológica para conciliar o ponto de vista como lugar de produção igualmente produzido pelas condições de ver e pelos regimes de visibilidade do mundo que há. Quer dizer, longe de subordinar-se apenas à linguagem cinematográfica, sabemos que o ponto de vista no cinema é nada mais que o modo como o “caos de sensações” que é o mundo se vê administrado pelo “nosso corpo, educado, muito educado” (MARTEL, 2013). Neste sentido, o ponto de vista é pedagógico por “educar” o corpo a administrar o transbordamento afetivo da existência. Assim, mais do que desejar o ponto de vista, trata-se de estar consciente do movimento conjugado entre ser produção de mundo e produto de formas instituídas de olhar, num mesmo movimento. Parece banal, mas, explicitamente, Lucrecia concorda com a perspectiva de que um ponto de vista jamais é a coincidência entre um olhar individual de um corpo que vê, desimplicado, e o mundo. Essa concepção sugere que a produção subjetiva só o é – produção e subjetiva – na medida em que a subjetividade não corresponde somente a algo que é da ordem do interior de um indivíduo: trata-se da atualização de fluxos, de um modo de ser propriamente maquínico. Entramos em fase, nos individualizamos, atravessados por forças que nos excedem, nos escapam e, também, nos determinam, codificam. Nesse caso, estamos próximos de Fernand Deligny quando ele nos provoca a pensar que a imagem é aquilo que permanentemente “escapa ao conhecimento”. Quer dizer, assumir um ponto de vista jamais será coincidir com a externalização de um saber, mas somente a busca que não se realiza sem o custo de estar sempre tomando forma à medida que se deixa de ser. É por isso que, também para Deligny, a imagem não pode ser capturada, apenas percebida por um ponto de vista que implica no desmoronamento perpétuo da terceira pessoa do singular – o pronome “on”, em francês. Esse pronome pessoal indefinido, invariável, que ocupa sempre a função de sujeito, um sujeito eternamente indeterminado. É o que repete insistentemente Deligny: *on filme*, em português, filmamos. De quem se fala quando se recorre a essa designação verbal? Para Deligny, como vimos, fala-se de “a gente” quando o que se está mesmo a filmar é a câmera – como outro. Outro que com o meu corpo indeterminado entra em relação para, juntos, sermos afetados pelo mundo que olhamos e também nos vê e afetarmos o mundo alterando-o, recompondo-o, inventando-o na mistura desse corpo-máquina, corpo em trânsito, como trans, como escreve Leda Maria Martins: não o ponto de vista organizado do eu, mas um ponto de ver indeterminado do “a gente”.

Como coloca Sandra Alvarez de Toledo (2018), aquele que tem um ponto de vista ocupa uma posição – posição esta que só pode ser localizada no mundo da linguagem. É por isso, então, que ela sugere uma substituição, a partir da mesma preferência pelo uso dos infinitivos adotada por Deligny. Em vez da “ditadura” do ponto de vista, o agenciamento de um ponto de ver. Se o ponto de vista se define em função do posicionamento unívoco,

mesmo quando é múltiplo; o ponto de ver pode abrir-se finalmente à multiplicidade, sem reservas. Com o ponto de ver, a imagem deixa ser a produção do olhar desde um sujeito para o mundo, para ser definitivamente algo que escapa ao encontro do sujeito com o mundo e a câmera. Forças e acoplamentos, fluxos de produção sensual, fora da ordenação que assume o ver como condição privilegiada da experiência com o sensível, modulada pela linguagem cinematográfica.

Seguindo as pistas de Peter Pal Pélbart (2013), entendemos que, em Deligny, a imagem assume um lugar de raridade, jamais deduzido pela linguagem. É a linguagem quem a recobre a todo tempo com suas injunções, finalidades, comandos, encadeamentos, sentidos. “Portanto, reencontrar a imagem quase que à revelia da história do cinema que a curvou aos seus desígnios. Contra o filmar, o ‘camerar’. Dispensável dizer que no camerar se ejeta precisamente aquilo que está no centro do filmar: o diretor, ou seu projeto, sua intenção, a obra final, o sentido. No fundo, a imagem é justamente aquilo que costuma ‘fazer falta’ em um filme, a imagem é o que falta a nós” (PELBART, 2020, p. 2).

Triste fim do sujeito para o brotar da imagem. O que a sequência de Conselheiro Crispiniano parece descrever é um movimento no qual a própria questão do ponto de vista se vê retorcida, a ponto de questionar a lógica do cinema como princípio ético, na companhia dos jovens e seus skates, performando pontos de ver, nos abrindo às formas da imagem numa ética sem fundamento. Escorre-se o tempo livre com a escola suspensa em pista de skate, com a câmera-intensidade do corpo que explora o espaço e permuta sua perspectiva a cada novo movimento, num jogo onde o brincar, em sua dimensão performática, refuta seu lugar como endereçamento a um fim objetivado. Nesse sentido, a passagem do ponto de vista para o ponto de ver não é meramente lexical, mas ontológica.

Anita Leandro escreve que, no princípio, não era o verbo no cinema, mas o ponto de vista (2010). Deligny retorna ao princípio, ao verbo, para retirar a imagem do sujeito almejando um ponto de ver não essencialista ou universal, porém, provisoriamente geolocalizado, eticamente implicado. Um ponto de ver não-correspondente ao olhar de um sujeito, mas em fase com a câmera, acoplado. Não restritivo ao regime do olhar, mas engajando igualmente o corpo e todas as suas partes. Se a câmera sai em busca da imagem, não significa que vá encontrá-la, encoberta que está há tanto tempo pelas imagens domesticadas, cultas, legitimadas, cuja função, aliás, consiste entre outras coisas em abolir as imagens ‘verdadeiras’. Não se trata, através do camerar, de reencontrar algum objeto perdido, porém um movimento persistente, desmotivado, a não ser pelo próprio exercício de percorrer. Como os jovens que andam de skate nos corredores de uma escola ocupada.

## Referências

- BERGALA, Alain. *Le Point de vue*. Scéren-L'éden cinéma, 2009.
- BERGALA, Alain. *A hipótese-cinema*. Trad. Mônica Costa Netto; Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008. (Coleção Cinema e Educação).
- DE TOLEDO, S. A. “Point de Vue / Point de Voir”. *Cadernos Deligny*, v. 1, n. 1, p. 88-98, 2018.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro : São Paulo: Paz e Terra, 2018.

ELSAESSER, T.; HAGENER, M. *Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos*. Campinas: Papyrus, 2018.

LEANDRO, A. "Posfácio - uma questão de ponto de vista". *Revista Contemporânea de Educação*, v. 5, n. 10, p. 80-86, 2010.

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

MIGLIORIN, C.; PIPANO, I. *Cinema de brincar*. Belo Horizonte: Relicário, 2019

PIPANO, I. *Isso que não se vê: pistas para uma pedagogia das imagens*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

PELBART, P. P. *O avesso do nihilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

\_\_\_\_\_. "Contra os limites da linguagem, a ética da imagem". *Veritas - Revista de Filosofia da PUCRS*, v. 65, n. 2, p.1-6, 2020.



# Sobre a Estética da Aproximação<sup>261</sup>

About Aesthetics of Approach

Isabel Alencar de Castro<sup>262</sup>

(Doutora em Comunicação Social – ESPM)

**Resumo:** Este texto é sobre dois filmes, *Casa Grande* e *Que horas ela volta?*, é uma reflexão estética, através da análise de cenas. É uma associação entre imagens em movimento e pintura, entre o campo da Comunicação e das Artes Visuais. Não é uma tradução literal de formas. É sim, uma associação entre o cinema e uma pintura estática pela “*simetria de procedimentos visuais*”, que o diretor e o pintor lançam mão, que nomeei Estética da Aproximação.

**Palavras-chave:** Comunicação, Artes Visuais, Estética da Aproximação, análise de imagens, cinema.

**Abstract:** This article is about these two films, *Big House* and *Second mother*, it is an aesthetic reflection, through the analysis of scenes. It is an association between moving images and painting, between the field of Communication and Visual Arts. It is not a literal translation of shapes. Rather, it is an association between cinema and a static painting through the “*symmetry of visual procedures*”, which the director and the painter use, which I named Aesthetics of Approximation.

**Keywords:** Communication, Visual Arts, Aesthetics of Approach, image analysis, movies.

O olhar sobre esses dois filmes, *Casa Grande* e *Que horas ela volta?*, é uma reflexão estética, através da análise de cenas. Assim, parto da impressão que tive ao vê-las pela primeira vez, ampliando suas camadas de leitura. Além de uma escolha como localização urbana, estes lugares têm reverberados não somente sentidos sociais, como também estéticos. A ênfase deste texto é uma associação entre imagens em movimento e pintura, entre o campo da Comunicação e das Artes Visuais.

De início, vale esclarecer que não é uma tradução literal de formas, em que tenha que aparecer elementos da mesma cor como as roupas ou que os atores devam ter cabelos curtos numa e outra imagens comparadas. É, sim, uma associação de imagens em movimento e uma pintura estática pela “*simetria de procedimentos visuais*”, que o diretor e o pintor lançam mão. Compreendendo que procedimentos visuais sejam ações selecionadas e feitas pelos criadores das respectivas imagens. Em outras palavras, são decisões artísticas toma-

261 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: MESA - CASA GRANDE E QUE HORAS ELA VOLTA? EM TRÊS OLHARES DIFERENTES.

262 - Isabel Alencar de Castro. Porto Alegre (RS), 1958. Doutora em Comunicação Social, PUCRS, 2017. Mestre em Artes, ECA-USP, 1992. Bacharel em Artes Plásticas, UFRGS, 1982. Autora do livro “Estética da Aproximação, análise de imagens em três minisséries de Luiz Fernando Carvalho”, Curitiba, Appris, 2020.

das no momento da criação que são deduzidas depois da obra pronta, entregues ao público. Ou melhor dizendo, não serão discutidas as motivações que levaram à concepção de tais filmes e telas.

## As bases estéticas

Para tanto, inicio essa breve argumentação com uma afirmação de Alain Badiou (2002, p. 104) que diz: “[O cinema] é o mais-um das seis outras artes”, referindo-se à impureza de linguagens atribuída ao audiovisual. Ele defende que não é a soma resultante de música + texto + imagem, por exemplo, e sim, uma arte à parte que sintetiza as relações entre as muitas outras. Para ele, a síntese denota uma tensão, uma questão a ser pensada, um problema filosófico.

Unido ao filósofo francês, coloco Hans U. Gumbrecht (2014, p. 32) e o conceito de *Stimmung*, traduzido para o português como ambiência (porém não muito aceito por todos, por isso mantenho o termo original). O *Stimmung* não é apreendido pela lógica, somente pela realidade afetiva e a sua presença é sentida por “ambientes com substância física, que nos tocam ‘como se de dentro’”. O pensador alemão segue esclarecendo que o *Stimmung* é uma epifania, como uma presença, como uma atmosfera, porém, ao se perceber a presença, também temos a ausência, desta presença que não pode ser apreendida (GUMBRECHT, 2014, pp. 15-16).

Ao ver as cenas eleitas dos filmes em questão *in continuum*, pude sintetizá-las em uma imagem única com uma ligação profunda com a sequência visualizada, e ao mesmo tempo, vivenciar o movimento da cena pintada na tela como um *continuum*. “No entrelaçamento dessas produções, é possível inferir uma ação construtiva comum, que eu chamo de procedimento visual tanto na cena como na imagem associada e assim, nesse movimento pendular de uma a outra e vice-e-versa, estabelece-se a “Estética da Aproximação” (CASTRO, 220, p. 106).

As duas cenas se desenrolam na piscina das casas e à noite. Do filme “*Casa Grande*” (2015), de Fellipe Barbosa, escolhi a primeira cena em que se desenrolam os créditos. O pai, Hugo, sentado na Jacuzzi ao lado de piscina, associa à tela do pintor francês Paul Delaroche, intitulada *Napoleão abdicando em Fontainebleau*, do ano de 1845.

Do outro filme, *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, elegi a de Val, a empregada doméstica da casa, que se dirige à escada da piscina. E a tela correspondente é do artista britânico David Hockney, com o título de *Retrato de um artista (piscina com duas figuras)*, de 1972.

## Análise Aproximada de Audiovisual 1: cena Jacuzzi, do filme *Casa Grande*

O filme *Casa Grande*, de Barbosa (2015) é um retrato de uma família abastada do Rio de Janeiro que vai à falência. Além do conflito econômico, o drama se desenrola focado no adolescente mais moço, Jean, em plena passagem para a vida adulta tendo que elaborar o que acontece à sua volta. Vemos o pai e a mãe, Hugo e Sônia, tentando mascarar a situação através de muitos segredos e constrangimentos para os amigos, empregados e, principalmente, para os filhos.

A cena eleita é a abertura do filme numa panorâmica do lugar, em que vemos o pátio dos fundos da mansão de três andares com um paisagismo impecável, a piscina e à direita inferior da cena, temos Hugo sentado na Jacuzzi, conforme a Figura 1 abaixo:



Figura 1: Audiovisual - cena *Jacuzzi*, do filme *Casa Grande*, de Felipe Barbosa.  
Fonte: DVD, Globo, 2015.

Os créditos vão surgindo discretamente, ao longo de toda a cena. É noite e todas as luzes da casa e do pátio estão acesas. O áudio é ambiental e ouvimos também um solo de trompete arrastado. Sem pressa, Hugo coloca os óculos, sai da água, veste o roupão, pega o copo de uísque e sai de cena pelo canto esquerdo. Paulatinamente, a iluminação das áreas aquáticas, do pátio e dos três andares da casa é apagada por ele. Neste momento, a luzinha do quarto superior direito é acionada. Visualmente, temos a graça das cores neutras da casa, do roupão e da noite; junto às cores frias dos verdes do jardim e do azul das águas, num cenário equilibrado e relaxante. Esta cena é considerada por mim, uma síntese pontual e bem elaborada da derrocada do *status* deste pai de família. A resistência em aceitar a situação é representada no ostensivo momento de relaxamento do chefe de família, acostumado à turbulência da Jacuzzi no próprio corpo sarado e ouvindo a sua música a altos brados para toda vizinhança perceber, em contraposição à lentidão de seus gestos e passos. Vemos a figura masculina num local de relaxamento, mas notamos o cansaço, quando esfrega os olhos e se levanta lentamente. Está sozinho e não há comunicação entre ele e a família que dorme.

A dessincronia de todas as luzes apagadas com o acender de uma luzinha em seguida é a alusão do começo da crise. O rei está nu e alcoolizado, não enxerga bem a realidade e veste um roupão simples para encarar o *Stimmung* do ocaso de sua carreira.

O apagar das luzes e a noite são a metáfora da perda, da presença-ausência da decadência e remete à pintura de Paul Delaroche, *Napoleão abdicando em Fontainebleau*, do ano de 1845.

### **Análise Aproximada de Obra Visual 1: Napoleão abdicando em Fontainebleau (1845)**

Paul Delaroche<sup>263</sup> é considerado pela crítica um pintor acadêmico e romântico. O artista discordava abertamente do estilo adotado oficialmente pela corte francesa, especialmente da obra de David<sup>264</sup> que denotava solenidade e heroísmo. Delaroche representou o imperador na véspera de quando é obrigado a abrir mão da liderança da nação, em 04 de abril de 1814, reproduzida a seguir na Figura 2.

Acredita-se que houve uma pesquisa minuciosa do vestuário e do cenário para que a imagem contemplasse a graça e a autenticidade do evento, porém a escolha do tema da queda de Napoleão é romântica. A opção pelo tratamento realista da imagem revela que não houve pressa nesses gestos, gestos, assim, a passagem das luzes às sombras se fazem suavemente em veladuras delicadas.

263 - Paul Delaroche (1797-1856) – O verdadeiro nome era *Hippolyte* para ser diferente do próprio pai.

264 - Jacques Louis David (1748-1825) – Representante do Neoclassicismo francês, pintor da corte e de Napoleão Bonaparte.



Figura 2: Obra visual: *Napoleão abdicando em Fontainebleau*, de Paul Delaroche, 1845.  
Fonte: disponível em <https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:DelarocheNapoleon.jpg>. Acesso em 20 out. 2021.

A tela é uma imagem de um homem sentado numa cadeira, porém a posição dele está enviesada, o espaldar é um apoio para o braço direito, não é para as costas. O corpo está levemente curvado à frente e as botas estão empoeiradas. A expressão do rosto é séria, o cenho franzido demonstra preocupação e o cabelo está desarrumado. O ambiente é ricamente decorado com detalhes dourados, o punho da espada, o chapéu bicorne e o uniforme são uma alusão ao poder perdido. O *Stimmung* da decadência que se aproxima da cena da *Jacuzzi* através de procedimentos artísticos simétricos, que analiso a seguir.

### **Análise Estética da Aproximação 1 – Decadência: Cena escolhida Jacuzzi / Obra visual *Napoleão abdicando em Fontainebleau* (1845)**

Assim, percebo o procedimento executado no filme que transformou a cena *Jacuzzi* na pintura de *Napoleão*. A cena mostra Hugo resistindo em entregar seu trono/*status*/piscina através de seu andar lento e cansado diante da crise irreversível, assim como Napoleão de olhar contrariado sentado numa cadeira decorada de seu império caído. O *Stimmung* da decadência. O drama é dado pela contenção das cores e sobriedade da pintura dada em veladuras minuciosas e lentas para traduzir os tons saturados da cor. O *Stimmung* é o sofrimento da perda, da queda. Os procedimentos adotados pelo diretor da cena e o pintor de Napoleão são simétricos, através da graça, gestos e alusões caracterizando a Estética da Aproximação - Decadência, tanto no audiovisual, quanto na pintura. Depois desta análise, passo ao próximo filme.

## Análise Aproximada Audiovisual 2: cena *Piscina*, do filme *Que horas ela volta?*

O filme *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert (2015) é um retrato de uma família abastada de São Paulo que recebe a filha de Val (empregada), Jéssica. Além do conflito de classes, o drama se desenrola focado na concorrência à vaga na universidade por Jéssica e Fabinho, o filho dos patrões, que tem uma relação próxima com Val. Vemos Dr. Carlos (pai) e D. Bárbara (mãe) com reações opostas à nova visitante.

A cena eleita se passa na vista panorâmica dos fundos da casa, onde se localiza a piscina proibida aos subalternos, como vemos na Figura 3 abaixo:

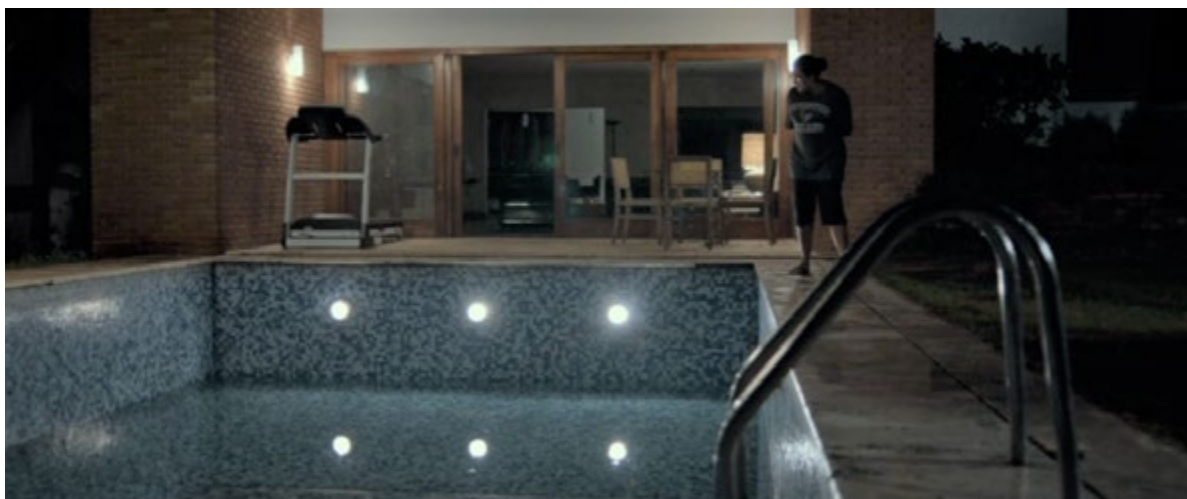


Figura 3: Audiovisual - cena *Piscina*, do filme *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert, de 2015. Fonte: DVD, Globo, 2015.

É noite, Val aproxima-se pela borda direita, debruça-se na escada, desce cuidadosamente, degrau por degrau, até a água rasa e liga para Jéssica. Sussurrando matreiramente, conta para a filha de onde fala, depois brinca e refresca-se com a água, saindo de cena. Predomina a graça da neutralidade das paredes da varanda envidraçada e a vista de pastilhas azuis da piscina com a camada rasa de água. A escada está à direita em primeiro plano. Quando a empregada se dirige pela margem, antevemos sua intenção ao dirigir seu olhar para água discretamente até o gesto de debruçar-se na escada, percebemos o desejo e a alusão à transgressão que virá a seguir. Esta cena é considerada por mim, uma síntese pontual e bem elaborada da emancipação da personagem, ambicionar e transgredir algo proibido. Vemos os três pontos de luz branca darem vivacidade aos gestos de Val brincando com a água atirando-a para cima, apesar da contensão tentando se manter fora do olhar dos patrões. Val sai de cena batizada por sua autonomia, como que iluminada! O *Stimmung* é o do desejo enrustido pela água daquele espaço negado a ela e à sua filha.

O curvar-se à margem da piscina é a metáfora do desejo, da presença-ausência da proibição e remete à pintura de David Hockney, *Retrato de um artista (piscina com duas figuras)*, de 1972.

## Análise Aproximada Obra Visual 2: Retrato de um artista (piscina com duas figuras), 1972

David Hockney<sup>265</sup> é considerado pela crítica um pintor moderno, tendo criado obras cubistas e Pop significativas, em pintura, fotografia, cenografia e gravura. Nos anos de 1960 passou a residir na Califórnia, apaixonado que estava pela luz da localidade. Em suas pinturas e desenhos, encontramos cores vivas e perspectivas inusitadas.

A tela é a imagem de um homem levemente curvado na borda de uma piscina, olhando um outro homem mergulhado vindo em sua direção em primeiro plano, vista na Figura 4 adiante.

Montanhas em cores frias têm a graça de seus perfis recortados no plano de fundo. O homem da borda está sério, vestido com calça, camisa, paletó e sapatos, não está preparado para o banho, mas está interessado na água e no homem imerso. Seu gesto curvado é comedido e faz alusão à proibição de se unir ao outro homem na água.



Figura 4: Obra visual: *Retrato de um artista (piscina com duas figuras)*, de David Hockney, 1972.

Fonte: Disponível em [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/a/a5/Hockney<sup>a</sup> Pool<sup>a</sup> Figures.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/a/a5/Hockney%20Pool%20Figures.jpg), Acesso em 20 out. 2021.

A vivacidade da água se reflete nas linhas brancas sobre as manchas azuis, aludindo ao movimento. O *Stimmung* é do desejo enrustido pela água daquele espaço que o homem vestido não está preparado para desfrutar, embora possa mergulhar de roupa e tudo. O *Stimmung* do desejo se aproxima da cena *Piscina*, através de procedimentos artísticos simétricos, que analiso a seguir.

265 - David Hockney (1937) – Pintor, fotógrafo e gravador moderno britânico, muito conhecido por obras que contemplam a Pop Art, como as piscinas, retratos e paisagens.

## **Análise Estética da Aproximação 2 – Desejo: Cena escolhida *Piscina* / Obra visual *Retrato de um artista (piscina com duas figuras)*, 1972**

Assim, percebo o procedimento executado no filme que transformou a cena *Piscina* na pintura do *Retrato de um artista (piscina com duas figuras)*. A cena mostra o gesto comedido de cobiça de Val até o debruçar-se na escada prestes a realizar seu desejo de entrar na água azul, assim como o gesto do homem curvado olhando o outro homem mergulhado na piscina. O *Stimmung* é o da proibição contida. Temos o fundo neutralizado por cores saturadas na cena audiovisual da diretora correspondendo à simetria do procedimento do pintor ao escolher cores frias e equilibradas nos perfis das montanhas. A área iluminada no interior da piscina cobiçada por Val corresponde simetricamente à pintura das linhas brancas na tela de Hockney. Os procedimentos adotados pela diretora e o pintor são simétricos, através da graça, gestos e alusões caracterizando a Estética da Aproximação – Desejo.

### **Uma conclusão aproximada**

Como finalização, defendo ao nomear Análises Aproximadas, que me refiro a especificidade incerta da arte:

“A impermanência das percepções não invalida a sua legitimidade” que, embora o procedimento visual possa ser visto com mais ou menos força, a configuração da obra não é alterada e o legítimo é o que ela carrega como marca. Não existe uma palavra final sobre uma obra, ela poderá ser revisitada e poderá trazer infinitos questionamentos” (CASTRO, 2020).

Espero assim, contribuir para a ampliação da leitura de imagens artísticas nos campos de criação e, principalmente, na Comunicação como forma de destaca-las.

### **Referências**

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTRO, Isabel Alencar. *Estética da Aproximação: análise de imagens em três minisséries de Luiz Fernando Carvalho*. Curitiba: Appris, 2020.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.



# O Anjo Exterminador no Mundo de 2020<sup>266</sup>

*Between Soylent Green and The Exterminating Angel*

Ivan Capeller<sup>267</sup>  
(ECO/UFRJ)

**Resumo:** *No mundo de 2020*, a Pandemia nos revela o conteúdo histórico concreto d'O *Anjo Exterminador*. O caráter classista do autoisolamento imposto pela burguesia ao mundo - isolamento este que assume o caráter sacro de um interdito religioso no filme de Buñuel - tornou-se cada vez mais evidente, desvendando o verdadeiro sentido histórico do filme e permitindo que as suas tradicionais leituras, simbólica e alegórica, sejam definitivamente superadas por uma leitura sócio-metabólica revolucionária.

**Palavras-chave:** Cinema, Surrealismo, Buñuel, Pandemia, Anjo.

**Abstract:** In the year 2020, the Pandemic has revealed to us the concrete historical content of *The Exterminating Angel*. The class character of the self-isolation imposed by the bourgeoisie on the world - an isolation that assumes the sacred character of a religious interdict in Buñuel's film - has become increasingly evident, revealing the true historical meaning of the film and allowing its traditional readings, symbolic and allegorical, to be definitively overcome by a revolutionary socio-metabolic one.

**Keywords:** Cinema, Surrealism, Pandemic, Buñuel, Angel.

De todos os filmes de ficção científica distópicos e apocalípticos que já foram feitos, um se destaca atualmente pela sombria previsão contida em seu próprio título - ao menos na versão brasileira. Trata-se de *Soylent Green* (1973), de Richard Fleischer, uma produção norte-americana que ficou conhecida entre nós com o título de *No Mundo de 2020*. Esta agourenta previsão histórica não precisa ser considerada como obra fortuita do mero acaso, pois este filme é um *whodunit* típico que se situa em um (então) "futuro não muito distante" no qual as contradições provocadas pela desigualdade social e econômica geradas pelo capitalismo atingem um grau máximo de intensidade, provocando simultaneamente a miséria generalizada da população e a destruição ambiental do planeta. À sinistra presciência deste filme falta apenas o elemento histórico concreto da pandemia viral, pois suas consequências mais funestas também estão presentes no abominável desfecho da história, em que aparecem elementos (ainda) nazistas de extermínio e destruição em massa e métodos (já) neoliberais de gestão "asséptica" do suicídio coletivo.

Pode o cinema de ficção prever a história da humanidade, ao menos em suas linhas mais gerais? Assim como "a anatomia do homem é a chave da anatomia do macaco" (Marx), podemos afirmar que certas tendências históricas mais ou menos marcantes encontram-se

266 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: SONS E AURAS DO ESTRANHO: ALIENS, MULHERES E ANJOS.

267 - Ivan Capeller é técnico de som direto para cinema e televisão, doutor em comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e professor da Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

presentes em certos filmes, de forma embrionária, parcial ou mesmo metafórica, antes de emergirem na cena histórica de forma autônoma e consciente. De forma inversa, certos fatos históricos conferem, retroativamente, o sentido potencial de alguns filmes de ficção capazes de se conectar, subterraneamente, às tendências históricas subjacentes a fatos e eventos ainda por vir.

É assim que, em pleno mundo de 2020, a emergência da pandemia provocada pela COVID-19 mostra-se capaz de nos desvelar o conteúdo histórico concreto de um dos filmes mais marcantes, enigmáticos e instigantes da história do cinema - *O Anjo Exterminador* (1963), de Luis Buñuel. Sessenta anos após a sua realização, um filme que rapidamente adquiriu a aura sagrada de “filme clássico” revela-se também incrivelmente atual e urgente: com uma narrativa que se desenvolve em torno de um grupo de burgueses incapazes de abandonar o recinto em que se encontram por motivos desconhecidos, *O Anjo Exterminador* coloca em cena o autoconfinamento e a segregação social como tendências históricas da alta burguesia como classe dominante na sociedade capitalista. À época de lançamento do filme, tais tendências mal se discerniam nos discursos e ações patrocinadas por essa classe - ainda às voltas com o último ciclo de prosperidade e crescimento econômico proporcionado pelo capitalismo fordista do pós-guerra. Com o advento da pandemia em 2020, porém, o caráter político e classista do autoisolamento imposto pela burguesia a si mesma tornou-se cada vez mais evidente, permitindo uma reavaliação do sentido histórico deste filme que vá além das limitações conceituais características a suas tradicionais leituras simbólica e alegórica.

Nas leituras de caráter simbólico, inevitavelmente baseadas em um simbolismo de origem sexual legitimado pelas estreitas relações entre o surrealismo e a psicanálise freudiana, *O Anjo Exterminador* ilustraria a contradição civilizacional inerente à necessária renúncia pulsional presente em qualquer processo de socialização. Nestas leituras, a classe social dos personagens do filme só importa na medida em que ressaltaria a universalidade abstrata contida na ideia de uma condição humana essencialmente contraditória, portanto absurda e irremediável; as “verdadeiras causas” do confinamento autoimposto a que se submetem os personagens principais do filme residiriam na própria estrutura psíquica dos seres humanos, independentemente das suas condições históricas e sociais específicas. Entendido como um estudo surrealista das “profundezas da psique humana”, *O Anjo Exterminador* seria um filme aparentado ao teatro do absurdo (de autores como Beckett e Ionesco) em suas considerações acerca da inexorabilidade trágica e desprovida de sentido da condição humana.

Não há dúvida de que há algo de Godot no Anjo de Buñuel, pois ambos aparecem apenas no título de suas obras - jamais em cena! - mas o parentesco estético deste filme com o teatro do absurdo não é muito mais revelador dos seus possíveis sentidos e implicações do que o parentesco apontado por Bráulio Tavares (TAVARES, 2002) entre Buñuel e o realismo mágico latino-americano: embora sejam esteticamente pertinentes, essas comparações ensejam leituras “artísticas” e “estetizantes” de um filme feito por um cineasta que teria declarado, segundo Glauber Rocha, que

(...) “cinema ‘artístico’ é o pior que pode existir. Eu creio que o cinema deve ter uma forma clara e direta para temas misteriosos. Fotografia não me interessa. Minha atitude é destrutiva e negativa. Não procuro valorizar nada. As coisas se revelam por seu próprio mistério. Sou um irracional. Não penso em símbolos, em significados...” (ROCHA, 1987, 142).

Se a primeira parte desta declaração desautoriza as leituras “fracas” d’*O Anjo Exterminador* por serem demasiado vagas e baseadas em paralelos estilísticos externos ao discurso do próprio filme, sua última parte é uma verdadeira “ducha de água fria” para as leituras “fortes” que pretendem encontrar uma chave de leitura alegórica de origem igualmente externa, porém considerada precisa e exata em sua potencial decifração do sentido supostamente textual que poderia ser encontrado neste filme. As leituras alegóricas d’*O Anjo Exterminador* se estabelecem a partir de paralelos inseridos no seu enredo com certos elementos messiânicos da tradição teológica judaico-cristã que o filme evoca de forma obsessiva e blasfema, como a questão da virgindade da mãe de deus. Nestas leituras, a ênfase recai sobre os aspectos teológicos do filme, repleto de referências e citações mais ou menos explícitas a temas apocalípticos e escatológicos de origem bíblica. *O Anjo Exterminador*, neste caso, poderia ser interpretado como uma espécie de comentário cinematográfico do *Livro do Apocalipse* e/ou do *Livro do Êxodo*, como já o sugeriu Maurice de Gandillac (ALQUIÉ, 2012, 427-430). Porém, além de reforçar as habituais platitudes acerca do caráter metafísico universal da condição humana entendida como condenação existencial remissível apenas pela promessa de uma “providência divina”, as leituras de caráter alegórico deste filme apresentam a dificuldade adicional de exigir uma correspondência pontual a mais exata e precisa possível entre a narrativa d’*O Anjo Exterminador* e os textos canônicos da tradição messiânica, supostamente capazes de revelar o “verdadeiro sentido oculto” deste filme.

É preciso, portanto, resolver conceitualmente a dicotomia entre simbolismo e alegoria na qual a exegese d’*O Anjo Exterminador* tradicionalmente se enreda ao oscilar constantemente entre leituras simbólicas mais ou menos “fracas” acerca do seu sentido geral e leituras “fortes” que tendem ao alegórico, sem jamais encontrar uma correspondência plena entre os diversos elementos que compõem a narrativa do filme e os supostos elementos ocultos ou esotéricos a que a sua simbologia faria referência. Esta limitação básica das principais formas de interpretação d’ *O Anjo Exterminador* só pode ser superada por uma leitura que leve em conta a ambiguidade essencial de sua narrativa, logicamente construída sobre o estreito fio epistêmico que une/separa a descrição naturalista<sup>268</sup> de processos psicopatológicos de inibição neurótica e autossugestão coletiva, de outro tipo de narrativa: a fábula fantástica (de caráter abertamente alegórico) acerca de uma interdição “sacra” a ser eternamente repetida em ciclos (ou surtos) sucessivos de autoconfinamento burguês - fábula esta que se

268 - A inserção de um barbeador em algumas cenas, por exemplo, é “uma preocupação típica da mentalidade **realista** de Buñuel. Ele se sente na obrigação de tornar plausível o fato de, ao longo dos muitos dias que dura o enclausuramento dos seus personagens, não ficarem todos com a barba por fazer (o que, como é sabido, causa problemas de continuidade numa filmagem). A simples existência de um barbeador anula de saída uma infinidade de questionamentos que um “idiota da objetividade”, no dizer de Nelson Rodrigues, poderia começar a formular” (TAVARES, 2002, 50).

faz igualmente presente na narrativa do filme através de seus vários elementos significantes (visuais, verbais e sonoros) – insinuando-se ironicamente como uma espécie de “mensagem oculta” à espera de decifração apropriada.

Estamos diante de um filme com discurso abertamente críptico e uma simbologia enigmática e alusiva. Interpretações simbólicas tradicionalmente freudianas como a de Fernando Cesarman (CESARMAN, 1976), por exemplo, consideram o fenômeno psíquico do anjo exterminador como um devaneio subjetivo dos personagens. Para Cesarman, é o desejo libidinal adúltero e reprimido da personagem Letícia por seu anfitrião, jocosamente chamado de Nobile, que provocará este intenso devaneio - espécie de fantasia compensatória em que todos os outros convidados têm suas vidas regulares perturbadas por um fenômeno misterioso e incompreensível, capaz de ameaçar a própria estabilidade política e social da civilização burguesa, apenas como um meio de satisfazer imaginariamente as frustrações de uma única personagem. Também chamada de “Valquíria” devido ao seu notório apego à própria virgindade (“possivelmente, uma perversão” segundo o texto do filme) Letícia iniciaria seu devaneio durante a audição de uma sonata para cravo do compositor Paradisi (!), e só o terminaria após o “sacrifício” de sua virgindade com Nobile. Com efeito, é Letícia que se encarrega de “resolver o mistério” do enclausuramento coletivo logo após reaparecer por detrás das cortinas que escondem o piano nos fundos do aposento com Nobile - até porque os demais convivas estão a ponto de matá-lo, pois, na qualidade de anfitrião, ele é paranoicamente considerado como o principal suspeito de estar por trás da “causa secreta” que teria provocado o confinamento.

No entanto, não há qualquer sugestão concreta, no filme, de que os episódios subsequentes à audição da sonata de Paradisi sejam efetivamente um devaneio de Letícia ou de qualquer outro personagem. Nenhum tipo de fusão de planos, superposição ótica ou efeito visual ou sonoro aparecem, neste momento do filme, para corroborar uma sugestão sobre a qual repousa todo o cabedal freudiano de interpretações proposto por Cesarman. Além disso, como que antevendo a possibilidade deste gênero de interpretação simbólica “subjetiva”, Buñuel não deixa de inserir neste filme uma sequência abertamente onírica e delirante - a sequência da “mão sem corpo” explicitamente encenada como um delírio noturno da personagem Ana Maynar.

É claro que não há como negar a centralidade da personagem Letícia, a Valquíria Virgem, no filme de Buñuel. Sua função de virgem mãe salvadora está ironicamente assegurada pela cena em que ela “liberta” os demais personagens do seu encantamento ao conduzi-los magicamente aos mesmos lugares que ocupavam anteriormente no salão em que escutam a sonata de Paradisi. Porém, o próprio filme dá indicações mais do que suficientes de que o encantamento que atinge os convivas deste jantar não só é um sintoma de classe que atinge apenas a elite social e seus lacaios (como o personagem tão característico do mordomo o comprova), como também já estava presente em sua ação narrativa bem antes do sarau musical - o que se constata já nas primeiras cenas do filme, quando os serviços da casa inventam diversas desculpas esfarrapadas para se ausentarem do trabalho em cima da hora, presentindo assim os efeitos da presença do anjo exterminador nas proximidades.

Também as cenas finais do filme são eloquentes a este respeito, demonstrando o efeito de enclausuramento encantatório do anjo exterminador como um sintoma recorrente do pânico certamente neurótico e necessariamente classista que as elites burguesas costumam experimentar diante do espaço aberto das ruas e da presença revolucionária do povo. *O Anjo Exterminador* é uma metáfora acerca do medo burguês ao contágio, medo este que provoca uma série de fobias irracionais e acirra as contradições civilizacionais ao ponto da ruptura social iminente - representada, na cena final do filme, pelo espectro da revolução popular nas ruas. A dimensão política e revolucionária de sua narrativa se situa além de qualquer psicologia simbólica das profundezas que pretenda ver neste filme uma representação abstrata de tendências existenciais humanas universais.

Esta mesma dimensão política d'*O Anjo Exterminador*, no entanto, o situa em um distanciamento crítico simetricamente oposto às leituras alegóricas que pretendem ler neste filme uma metáfora hipercodificada da literatura apocalíptica judaico-cristã. O que escapa inteiramente às exegeses d'*O Anjo Exterminador* em que este é lido como uma alegoria cinematográfica do apocalipse e do fim da civilização ocidental é o fato de que as inúmeras referências ao caráter messiânico e apocalíptico da religião, feitas neste filme, são de caráter blasfemo, satírico e irônico, não podendo ser levadas "ao pé da letra" a não ser como paródias mordazes e maliciosas do material bíblico e de suas tradicionais interpretações de cunho religioso, moralista e rasteiro.

Não há como não pensar, portanto, no esquematismo e na artificialidade de interpretações que supõem (como o faz Henri Gouhier no mesmo colóquio em que Maurice de Gandillac referencia *O Anjo Exterminador* ao *Livro do Êxodo*) que a cena em que Leticia/Valquíria atira um objeto raivosamente pela janela, demonstrando assim a sua consciência da impossibilidade de sair daqueles aposentos, seja uma referência direta a um trecho do capítulo XVIII do *Livro do Apocalipse* em que "um anjo pega uma rocha e a atira no mar para significar que a Babilônia desaparecerá, como a rocha, sem deixar traço" (ALQUIÉ, 2012, 430).

Uma leitura alegórica realmente coerente deste filme ainda está para ser feita. Porém, apenas uma leitura classista desta obra-prima pode ser capaz de desvelar o caráter radicalmente sócio-metabólico<sup>269</sup> de uma crítica cinematográfica radical à "civilização" capitalista e à burguesia como classe dominante: sessenta anos depois de sua realização, a pandemia de COVID-19 surge como a contraprova historicamente empírica de uma nova possibilidade de leitura - política, classista e sócio-metabólica - do filme mais importante de Don Luis Buñuel.

## Referências

ALQUIÉ, Ferdinand (Org.). *Le Surréalisme*. Paris: Éd. Hermann, 2012.

CESARMAN, Fernando. *El Ojo de Buñuel*, Psicoanálisis Desde una Butaca. Barcelona: Editorial Anagrama, 1976.

MÉSZÁROS, István. *Para além do Capital*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

269 - Para uma crítica marxista e revolucionária às condições sócio-metabólicas de reprodução da existência humana civilizada na sociedade capitalista globalizada, ver MÉSZÁROS, István. *Para além do Capital*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002, pp. 249-266.

OMS, Marcel. *Don Luis Buñuel*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1985.

ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Alhambra, 1987.

TAVARES, Braulio. *O Anjo Exterminador*. Rio de Janeiro: Rocco Editora, 2002.

# Sobre lugares, fronteiras e afetos<sup>270</sup>

About moral places, borders and affections

Janie K. Pacheco<sup>271</sup>  
(Doutor – Espm/Poa)

**Resumo:** O presente artigo lança algumas reflexões de caráter sócio-anropológico sobre dois filmes brasileiros recentes *Casa grande* (2015) e *Que horas ela volta* (2015). Tais considerações dar-se-ão a partir dos lugares morais, fronteiras e afetos que sinalizam situações de hierarquia ou igualdade nas relações mantidas os personagens em vista dos acontecimentos que conduzem ambas as narrativas.

**Palavras-chave:** Hierarquia; igualdade; lugares morais; afetos.

**Abstract:** This article launches some socio-anthropological reflections on two recent Brazilian films *Casa grande* (2015) and *Que horas ela volta* (2015). Such considerations will take place from the moral places, borders and affections that signal situations of hierarchy or equality in the relationships maintained by the characters in view of the events that lead both narratives.

**Keywords:** Hierarchy; equality; moral places; affections.

## Introdução

Os filmes *Casa Grande* e *Que horas ela volta?* assemelham-se em registrar, com distintas nuances, colisões e aproximações a convivência entre classes sociais marcadamente díspares: classe média alta e classe trabalhadora. Tal convivência tem como pano de fundo as mudanças efetivadas no país há pelo menos duas décadas mediante iniciativas governamentais e políticas públicas que propiciaram inclusão de inúmeros brasileiros como consumidores, o acesso ao ensino superior (financiamento estudantil e cotas) e, acima de tudo, a ampliação dos horizontes frente à vida de segmentos sociais outrora fortemente marginalizados. Neste sentido, meu propósito é tecer algumas considerações, de forma comparativa, mediante a seleção de algumas cenas desses dois filmes que manifestem ou sugiram, por um lado, a igualdade e seus impasses e, por outro, a hierarquia e suas fronteiras, existentes entre os personagens.

270 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: ESPAÇOS ESTÉTICOS, MORAIS E DE GÊNERO EM CASA GRANDE E QUE HORAS ELA VOLTA?.

271 - Doutora em Comunicação Social (PUCRS), mestre em Antropologia Social (UFRGS), licenciada em Ciências Sociais (UFRGS) e bacharel em Jornalismo (PUCRS).

Em *Casa Grande*, o jovem Jean tem a oportunidade de conhecer um outro mundo com o descenso financeiro da família. Por conta disso, sua rotina é profundamente afetada, o que inclui, por um lado, o afastamento de certos empregados da casa com os quais mantinha vínculos mais estreitos (Severino, motorista, e Rita, doméstica), e, por outro, propiciará sua iniciação amorosa com Luíza, aluna de escola pública, que conhece numa viagem de ônibus.

Em *Que horas ela volta?* a ordem na casa dos patrões é abalada com a chegada de Jéssica, filha de Val, empregada da casa, que veio prestar vestibular na USP. Mãe e filha não se veem há muitos anos, são como duas estranhas, por outro lado, Val e Fabinho, filho dos patrões, compartilham há muito tempo um afeto genuíno. O comportamento curioso e questionador de Jéssica deixará todos aparvalhados, sobretudo, sua própria mãe.

## Os espaços da casa e da rua

Os espaços privado e público nos quais os personagens desses dois filmes circulam podem ser tomados como *casa* e *rua*, na acepção consagrada por DaMatta (1985). No contraste entre *casa* e *rua* não há somente uma separação física, há os comportamentos esperados dos sujeitos que por eles transitam, há os valores que são por eles incorporados em vista das rotinas efetivadas, bem como as expectativas depositadas nas interações mantidas com os demais sujeitos. Assim, *casa* e *rua* são, acima de tudo, *lugares morais* e mantêm uma relação de complementaridade entre si.

Na *casa* as relações que ali se fazem presentes estão marcadas por dimensões sociais relevantes como a divisão por sexo e idade e por certas hierarquias, pais e filhos, por exemplo, não estão no mesmo patamar. Se agregarmos a presença de serviçais na *casa*, determinadas fronteiras e atitudes esperadas far-se-ão presentes a fim de garantir a manutenção da hierarquia social, pois as mesmas serão as balizas que assinalam material e simbolicamente o espaço dos patrões e o dos empregados. Assim, no âmbito da “*casa*”, em vista dessas particularidades, os sujeitos são considerados primordialmente *pessoas*.

Por outro lado, ainda que a manutenção da hierarquia social se verifique nesse contexto, podem ser encontradas brechas nas quais essas fronteiras, ainda que não sejam plenamente transpostas, fiquem no mínimo borradas. Tal transgressão sugere que a presença de elementos fundantes da vida social como a empatia, a gratidão e o afeto (Coelho, 2006) se efetiva mesmo em situações de diferença social muito acentuada.

Se a *casa* se ampara na hierarquia entre seus membros, a *rua* contrabalança com outro valor social importante: a igualdade. Na *rua* os sujeitos se tornam indivíduos, se veem como iguais uns aos outros e são livres para realizar escolhas para sua vida. Tomamos aqui a *rua* como o espaço público no qual essas premissas têm efeito universalizante e estão legalmente amparadas.



Para tecer meus comentários, elenco as cenas escolhidas nas duas obras com o propósito de identificar e comparar situações de hierarquia e igualdade vivenciadas pelos personagens.

Em *Casa grande*, que é uma espécie de *filme de formação* (em analogia ao que em literatura se chama *romance de formação*), em versão reduzida, acompanhamos o despertar de Jean e seus passos e descobertas no mundo da rua com a declínio financeiro enfrentado por sua família. Neste sentido o que está em destaque é a trajetória do rapaz que busca se afirmar perante o mundo adulto, público e masculino. Essa procura envolve também alcançar a completude de sua iniciação sexual. Ou nas palavras do próprio Jean: “Como passar do beijo?”. E é em vista desse propósito que o quarto de empregada ganha contornos lascivos, contrastando com cena destacada em que *Que horas ela volta?*, a ser comentada oportunamente.

A cena que destaco é aquela em que Jean vai novamente ao quarto de Rita e conta sobre Luíza, a garota que conheceu no percurso de ônibus no deslocamento para a escola. Sentados no sofá, diante da tevê que exibe um filme com cenas angustiantes, os dois conversam. Rita quer saber mais. Para tanto, entrega o tubo de creme que tem nas mãos a Jean e este começa a passar creme nas pernas dela. Na sequência o rapaz tenta beijá-la. Mas Rita o repele, diz para fazer isso com a garota que conheceu. Jean responde que ela poderia lhe “ensinar algumas coisas”. Ele faz nova investida e, num primeiro momento, Rita aquiesce ao seu gesto, mas depois o rejeita e pede para que se retire dali. Ele fica desconcertado. Na saída do quarto, ela ainda faz troça: “Pode sonhar comigo que amanhã eu vou trocar os lençóis”.

À primeira vista, a situação sugere que os comportamentos dos personagens vão estar atrelados à hierarquia social por conta das posições sociais de ambos: o filho dos patrões e a empregada da casa. Todavia, na leitura que faço dessa cena, há um encontro furtivo, de alcova, diria, entre um homem e uma mulher e, por conseguinte, um jogo de sedução entre os dois. Rita, mais velha e mais experiente, mantém uma conduta coquete para com Jean, que, inexperiente, não sabe como proceder. Entendo que a recusa de Rita às investidas de Jean faz parte da sedução, da conquista amorosa. Enquanto indivíduo, Rita realiza suas escolhas não se submetendo à posição social de Jean enquanto filho dos patrões. Jean, por sua vez, aceita retirar-se do quarto de Rita, ainda que a contragosto.

A segunda cena apontada é aquela em que Jean vai em busca de Severino, o ex-motorista, na favela após os percalços e desapontamentos que vivenciou: a discussão áspera com o pai, o rompimento abrupto com Luíza no quarto de motel, a desistência da prova durante o vestibular. O reencontro dos dois é intenso. Jean e Severino se abraçam. O rapaz envolve o homem num abraço comovido. Embora sua estatura seja diminuta, Severino o ampara.

Nesta cena, de maneira similar à primeira, não se trata do encontro entre o filho dos patrões e o motorista, mas sim o encontro de dois homens com experiências de vida distintas, um jovem e outro velho, mas que mantêm um laço de amizade genuíno, em suma, dois *indivíduos*. E daí o vigor do abraço de Jean, encontrando em Severino abrigo e conforto em vista das contrariedades vivenciadas.

Já em *Que horas ela volta?* o foco é outro. Como observa José Geraldo Couto (2015) acerca desta obra, “Tudo, no fundo, é uma questão de arquitetura”. A protagonista da narrativa é Val e as mudanças operadas com o inesperado reencontro com a filha. A chegada de Jéssica na casa onde Val trabalha, desestabiliza o que parecia “sólido e imutável” (COUTO, 2015): ou seja, os espaços sociais previamente estabelecidos e seus respectivos limites, bem como as hierarquias pré-existentes. Nesse sentido entendo que o filme gira em torno do desequilíbrio/ questionamento à ordem instituída, desequilíbrio este que atinge em cheio as figuras femininas da casa: Val e Bárbara. E não sem razão os espaços da casa ganham ainda mais relevo na condução dessa narrativa, pois boa parte da história é contada também por intermédio deles. Dentre esses ambientes destaco dois: a cozinha e o quarto de Val.

Se olharmos o filme com atenção, veremos que a cozinha é o cômodo da casa onde estão as cenas que revelam relações horizontais (entendidas como mais igualitárias) e verticais (isto é, mais hierárquicas) mantidas entre todos os personagens: no primeiro caso, podem ser incluídos os momentos em que Val e outros empregados ali estão e numa posição próxima, e assentada no laço afetivo de quase amor materno, há a cena em que Fabinho conta à Val que levou o fora de uma garota. No caso das relações verticais estão o vínculo laboral entre Val e Bárbara e Carlos, pais de Fabinho, os lugares sociais postos em xeque mediante duas transgressões distintas: o suco de lima da Pérsia feito por Bárbara para Jéssica e o consumo do *sorvete de Fabinho* por Jéssica; e a reafirmação da autoridade de Bárbara perante Val, dentre outras.

Trago aqui a cena em que Jéssica, de maneira furtiva, aproveita a ausência de sua mãe na cozinha, retira o “sorvete de Fabinho” do freezer e começa a tomá-lo. Em seguida Barbara entra na cozinha e a flagra no ato transgressor da hierarquia doméstica. Quase que imediatamente Val retorna à cozinha e retira o pote de sorvete da filha, reiterando mais uma vez a interdição imposta a este objeto e a violação cometida por Jéssica.

Não podemos perder de vista que na casa há limites e fronteiras são simbólicos, os quais estão atrelados à autoridade feminina desse espaço, no caso, Bárbara, uma vez que ela é a “dona da casa”. Val é, por sua vez, mantenedora, ou ainda, uma guardiã de tais limites e fronteiras. Todavia o ato transgressor de Jéssica faz com que Bárbara assuma de forma mais explícita, o seu desconforto diante da presença de Jéssica e a perturbação por ela causada – o que resultou numa mudança de posições e lugares (como a ocupação do quarto de hóspedes), somada à atenção dispensada por Carlos, seu marido, à filha da empregada. Val, por sua vez, por sua vez, tenta reacomodar objetos e posições, mas o estrago já está feito – e a

cobrança acerca da alça quebrada da bandeja de prata da avó feita em sequência é somente o pretexto para Bárbara determinar a regra que vai vigor a partir de agora, ou seja, por onde e até onde Jéssica pode transitar na casa.

A segunda cena escolhida, embora na cronologia dos acontecimentos da narrativa, ela seja anterior, sua seleção se dá tão somente com o fito de destacar o contraste com o disciplinamento hierárquico que ocorre na cozinha envolvendo as três mulheres como *pessoas* com a afetuosidade que se faz presente no encontro de Fabinho e Val, quando este vai até o quarto da empregada e diz que não consegue dormir. Deitados na cama, os dois conversam sobre Jéssica. O filho dos patrões e a mãe da jovem vestibulanda nordestina estão aturdidos com segurança que ela demonstra. Ao final da cena, os dois adormecem na mesma cama. Aqui o laço afetivo, quase materno-filial, é imperioso.

## Considerações Finais

Neste artigo buscou-se tecer algumas considerações acerca dos lugares morais, fronteiras e afetos em vista dos valores da hierarquia e igualdade presentes nos filmes *Casa grande* e *Que horas ela volta* a partir das relações estabelecidas entre os personagens e os acontecimentos que conduzem ambas as narrativas.

Na leitura que faço entendo que no primeiro, embora as hierarquias sociais vigentes entre patrões e empregados se façam presentes, sobretudo pelo uso de uniformes no desempenho das tarefas laborais, as relações que Jean mantém com Rita, a lânguida e sedutora empregada, e com Severino, espécie de conselheiro nas manhas da sedução masculina, reforçam os elementos igualitários entre os indivíduos que se fazem presentes no entre amantes ou entre amigos.

Por outro lado, no segundo os traços hierárquicos são frisados e conseqüentemente há poucas brechas entre as fronteiras sociais. Ainda assim, ainda que tais fronteiras não sejam plenamente transpostas, essa possível ultrapassagem para existir se ampara em empatia, gratidão e afeto, como se denota especialmente nas cenas entre Val e Fabinho.

Cabe chamar a atenção para a recorrência de certos espaços domésticos nos dois filmes, como a piscina, a cozinha, a sala e o quarto de empregada. E há algo também muito surpreendente: as cenas iniciais e finais se passam na piscina e na favela, respectivamente, embora as circunstâncias das mesmas sejam muito distintas nas duas obras.

## Referências

COELHO, Maria Cláudia. *O valor das intenções: dádiva, emoção e identidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

COUTO, Jose Geraldo. *Que horas ela volta?*, a arquitetura como drama. Blog do IMS. Disponível em <https://blogdoims.com.br/que-horas-ela-volta>. Acesso em 16 de outubro de 2021.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

# Recursos do horror: uma introdução ao olhar de descontinuidade sobre o gênero e seus artifícios<sup>272</sup>

Horror resources: an introduction to the discontinuity look at the genre and its artifices

João Antonio Ribeiro Neto<sup>273</sup>  
(Mestrando - UNESP)

**Resumo:** Este artigo tem como finalidade analisar os artifícios presentes no cinema de horror, partindo do apontamento feito por Steve Rose sobre o “Pós-Horror”, utilizando da genealogia, arqueologia e descontinuidade propostas por Foucault. Para tal, lançamos um breve olhar sobre o cinema, o cinema de horror e sua manifestação no público, o horror artístico, conceito proposto por Carröll pensando nas reações do público diante dos filmes de horror.

**Palavras-chave:** Cinema, horror, descontinuidade, pós-horror.

**Abstract:** This article aims to analyze the artifices present in horror cinema, starting from the note made by Steve Rose about the “Post-Horror”, using the genealogy, archeology and discontinuity proposed by Foucault. To this end, we take a brief look at cinema, horror cinema and its manifestation in the public, artistic horror, a concept proposed by Carröll thinking about the public’s reactions to horror films.

**Keywords:** Cinema, horror, discontinuity, post-horror.

## Introdução

No ano de 2017, o crítico do portal The Guardian, Steve Rose, sugeriu em um artigo intitulado “How post-horror movies are taking over cinema”, que o cinema de horror passava por um período de ruptura com o surgimento de um novo subgênero, chamado por ele de Pós-Horror. Em seu texto, Rose afirma que alguns cineastas começavam a repensar o gênero, se livrando das amarras convencionais que foram consagradas ao longo das décadas. Para ele, os filmes de horror convencionais estão estagnados, com produções que se orientam a partir de uma determinada “cartilha” que regulamenta certos recursos utilizados nesse tipo de produção.

272 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Histórias de Fantasmas Para Gente Grande

273 - Formado em jornalismo, mestrando do Programa de Comunicação da Unesp Bauru.

Assim sendo, coube então revisitar períodos históricos distintos, não apenas com a finalidade de olhar diretamente para as obras cinematográficas, mas também os discursos que povoavam aquele recorte de tempo e espaço, influenciando à vista disso a maneira como o cinema e suas particularidades foram vistos e incorporados. É fazer dessa incursão uma elaboração que se dispõe a operar a partir da genealogia e arqueologia de nosso objeto, como definiu Foucault (2005).

## **Genealogia, arqueologia e descontinuidade como meio**

Operar um estudo que parta do artigo de Rose requer uma abordagem que não se limite a uma perspectiva estabelecida e aceita como grande verdade. Logo, é necessário assumir uma ótica que privilegie um estudo que não se contente em se subordinar aos fatos como estão dados, mas que se submeta a um processo que possa, ao mesmo tempo em que se aprofunda tematicamente, também questionar determinadas noções basilares.

A genealogia a qual Foucault se refere, parte de uma noção de que o termo é a união entre conhecimentos já estabelecidos, que podem ser entendidos como pertencentes ao mundo letrado, e daquilo que ele chama de “memórias locais”, que está intimamente ligado a um entendimento de saberes que não foram reconhecidos historicamente por serem considerados inferiores a um conhecimento culto (Foucault, 2005). Dessa junção entre duas fontes de conhecimentos conflitantes, uma reconhecida e aceita formalmente, a outra escondida na esteira da história, a genealogia se põe como resultado.

Quanto a arqueologia, Foucault (2005, p. 16) a define como “o método próprio da análise das discursividades locais”. Ou seja, a ideia de colocar o objeto diante de uma análise que se baseia na pesquisa arqueológica foucaultiana é um processo de interpretação das discursividades presentes no recorte realizado, um entendimento acerca desses conhecimentos descreditados, mas que existem e que ajudam a constituir o objeto de nossa pesquisa.

Foucault então une os dois conceitos, genealogia e arqueologia, junto da descontinuidade. Aqui tomamos a descontinuidade histórica, que passou de uma reprodução da qual o historiador tentaria escapar – pensando no termo como um fato desordenado, um acontecimento acidental – para uma ideia de que não deve existir uma busca por uma verdade original de um ocorrido, pelo contrário, entender um determinado evento de acordo com sua relação temporal e espacial. (Foucault, 2008)

## **O entendimento de gênero, o horror e o “horror artístico”**

Estabeleceu-se por estudiosos, seja da sétima arte ou mesmo da literatura, de que o cinema de horror é herdeiro da literatura gótica do século XVIII. A exemplo, Noel Carröll (1999) inicia seu estudo sobre o gênero em *A Filosofia do Horror* deixando estabelecido essa ideia de uma continuidade entre as mídias. É fato inegável que a literatura tem realmente uma relação bastante própria e próxima com o cinema, tanto dentro quanto fora do horror.

Ainda assim, o próprio cinema me parece ser naturalmente um campo disposto a gerar um certo horror por suas capacidades de reprodução de imagens. Há um choque nessa relação de captura de um acontecimento, para em seguida, apresentá-lo novamente, como uma máquina capaz de absorver um momento selecionado e, quase que magicamente, devolvê-lo ao presente, mas encarcerado diante dos limites de reprodução de seu sequestrador.

Olhando para o cinema de atrações, como lembra Costa (2006), citando Tom Gunning, essas primeiras manifestações cinematográficas, vão contra uma concepção de que o que se apresentava nesse momento era um cinema ainda em processo de formação, inacabado, um “pré-cinema”.

Para o historiador Tom Gunning, o cinema da primeira década em uma maneira particular de se dirigir ao espectador, que configura o que ele chamou de “cinema de atrações”. Inspirado no trabalho teatral de Sergei Eisenstein nos anos 1920, Gunning propôs que o gesto essencial do primeiro cinema não era a habilidade imperfeita de contar histórias, mas, sim, chamar a atenção do espectador de forma direta e agressiva, deixando clara sua intenção exibicionista. (COSTA, 2006, p. 24)

E essa aptidão de espantar as massas não se manifesta só nesse primeiro momento, mas se perpetua e aparece, com determinada constância, em outros momentos no cinema, mesmo diante de uma mídia que já havia se segmentado a partir de gêneros.

De qualquer forma, o cinema desenvolveu-se com o passar do tempo e acabou por dividir-se em categorias, o que acabamos conhecendo por gênero. A ideia de gênero pode ser descrita como “uma categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou temáticas.” (NOGUEIRA, 2010)

Nos deparamos com uma dimensão mercadológica que não busca atender uma diligência meramente artística, mas que supre, com essa etiquetagem, um arroubo que ajuda a criar uma demanda e, conseqüentemente, ter campo para conseguir ofertar e atender a necessidade forjada.

A produção de filmes, num momento em que os grandes estúdios dominavam, o que se deu em grande escala a partir da década de 1930, mas antes disso igualmente, também é marcado pela presença estimulante de alguns jornais e revistas que incutiam no público o estímulo ao consumo de determinados filmes, gêneros ou produções protagonizadas por determinados atores e atrizes. (COUSINS, 2013)

Carröll (1999) faz distinção entre o horror, o terror e o pavor, entendendo o primeiro como filmes que essencialmente possuem e apresentam de maneira personificada monstros, aberrações que geram repulsa no público; o segundo como filmes que não possuem necessariamente monstros, mas que tem normalmente pessoas como figuras ameaçadoras; e o último, o pavor, que acaba se diferenciando do horror por não ter necessariamente um sentimento de aversão causado pelo filme, mas um medo e espanto simplesmente.

Já Nogueira (2010, p. 38) afirma que “trata-se de um gênero cuja lógica efetiva e afetiva assenta, em qualquer circunstância e grau, na experiência negativa, mas distante, do espectador através da penúria ou atrocidades vividas pela vítima.”

Como aqui não pretendemos adentrar efetivamente nas motivações que levam o público a consumir um produto que vai lhe causar algum tipo de desconforto, vamos aderir ao termo horror, englobando não apenas as figuras monstruosas, anormais, como pertencentes ao gênero.

Já a segunda conceituação, mais generalista, aponta para uma experiência distanciada do público, o que também será abolida em nossa tentativa de pensar os termos por nós mesmo. Essa escolha se dá porque, mediante as diversas possibilidades dentro do cinema, há casualmente momentos de certo paralelismo, em que o espectador e o protagonista da história podem dividir sentimentos que não são idênticos em relação à ameaça, mas muito próximos.

Logo, o que vamos observar e entender como horror nesse caso é todo filme que apresentar intencionalmente um estímulo que provoque o sentimento de medo e repulsa. Tendo definido o cinema de horror do qual falamos, vamos também relacionar nossa abordagem nos situando diante da reação que ela nos provoca. Iremos então tomar como verificável o horror artístico.

A emoção do horror artístico é gerada, em parte, pela apreensão de algo que desafia a categorização, em virtude de nossas maneiras em vigor ou comuns de conceituar a ordem das coisas. (...) A meta do gênero horror, se a primeira parte deste livro estiver correta, consiste em exibir, descobrir e manifestar aquilo que é, supostamente, em princípio, desconhecido e não cognoscível. (CARRÖLL, 1999, p. 186)

Assim, olharemos então para alguns filmes tendo em mente o que estabelecemos como horror; analisando se atende a ideia de uma reação que podemos chamar de horror artístico; e pensando os filmes e os usos de seus recursos, aparentemente inerentes ao gênero, tendo sempre como norte a percepção da descontinuidade histórica.

## **Os artifícios do horror em três momentos**

A escolha dos filmes se deu a partir de duas perspectivas: um espaçamento histórico considerável, para que, em diferentes momentos, os artifícios estabelecidos como pertencentes ao horror pudessem ser observados, com suas propostas conversando diretamente com seu público e obedecendo determinadas pré-disposições de seu tempo, além de uma variedade de temática. Essas duas condições então nos levaram ao Nosferatu (1922), de F.W. Murnau, Sangue de Pantera (1942), de Jacques Tourneur, e Corral!, de Joran Peele.

Começando por *Nosferatu*, o longa é uma adaptação de *Drácula* de Bram Stoker, e acompanhamos as dificuldades de um corretor de imóveis em vender o castelo do conde Graf Orlock. O conde é uma figura excêntrica e, secretamente, é um vampiro que vem causando perturbações na região de Bremen, na Alemanha. Orlof acaba se apaixonando por Ellen, esposa do corretor, o que acaba gerando um grande conflito.

*Nosferatu* é um proeminente filme de sua geração, não apenas por atender um senso estético de estilização que o coloca dentro do que ficou conhecido como Expressionismo Alemão, mas por utilizar de maneira bastante intuitiva seus artifícios para provocar o seu público para muito além das possibilidades de sua imagem somente. Há um apelo recorrente em sua execução que está muito mais ligado ao assombro da figura do antagonista, que causa um estranhamento desde sua primeira aparição. Murnau faz de suas escolhas de *mise-en-scène*, com composição de plano, iluminação e enquadramento, ferramentas que estendem desse sentimento de completa estranheza, uma aversão propícia pela ameaça que a figura de conde Orlock representa.

Em *Sangue de Pantera* (1942), temos uma moça sérvia misteriosa que acredita que é descendente de uma linhagem antiga de mulheres-pantera. Em sua crença, essas mulheres quando sexualmente excitadas, se transformam em monstros assassinos.

O filme é marcado por uma constante sugestão de um perigo iminente, mais uma vez, um sentimento de estranheza que parece acompanhar os personagens e, principalmente, reforçar a teoria de que Irena, a protagonista, é realmente descendente de uma raça de mulheres dotadas de poderes de transformação.

O principal recurso aqui está então não exatamente no que é registrado pela lente de Jacques Tourner, mas por um perigo que ronda e se faz presente em pequenos incidentes. Depois de exaurir as situações insinuantes da presença pavorosa da figura mitológica da mulher pantera, sua aparição confirma os temores que antes pareciam duvidosos e registra no campo do palpável essa aberração.

Neste caso específico, o horror artístico incutido no público diante do filme está relacionado ao recurso de seleção por parte da câmera, que mostra tanto quanto é necessário para apenas possibilitar uma dedução possível. O medo vem, com a presença do sinistro configurado a partir da mulher pantera, mas também dessas elipses visuais que selecionam somente aquilo que deve ou pode ser visto.

*Corra!* (2017), o mais recente dos filmes, acompanha um jovem negro fotógrafo que vai conhecer a família de sua namorada branca em um fim de semana. Durante o período na casa dos sogros, ele sente que há algo de errado naquele ambiente e que sua vida pode correr perigo real.

Neste caso, Jordan Peele também opera seu filme a partir de um estímulo que inicialmente também não pode ser confirmado, mas que está posto em tela de alguma maneira. Os recursos presentes em *Nosferatu* (1922), de uma figura que gera uma repulsa pelo simples



fato de se fazer presente, é utilizado aqui também, mas aliado aos artifícios de Sangue de Pantera (1942), que o mal está sempre à espreita, sem que se possa categorizá-lo de maneira tangível. É a união de dois apelos, aparentemente separados pelo tempo, mas que surgem aqui, reconfigurados a partir de uma nova necessidade que se mostra diante de uma nova abordagem. Não que ocorra uma causalidade simplista, mas é notável que não há de fato uma renovação dos recursos, eles irrompem em determinados filmes para atender o emprego feito deles pelo diretor.

Há evidentemente uma estilização dos recursos, mas que se faz necessária para que, de tempos em tempos, essas mesmas artimanhas possam dialogar com seu público de acordo com o momento distinto no qual ela está inserida.

## Considerações finais

Este trabalho não tem como objetivo encerrar ou estabelecer uma medida acabada sobre as relações dos recursos utilizados pelo cinema de horror. Pelo contrário, a ideia é apontar caminhos diferentes e, a partir de meios heterogêneos, suscitar uma posição de constante alerta sobre as fatalidades anunciadas diante de uma possível “reformulação”, seja de um gênero específico, seja do cinema de forma mais generalizada.

Apoiado pelas observações e esquematizações feitas por Foucault, fica manifesto que há uma tendência para observar certos acontecimentos a partir da percepção histórica linear e que, por assim dizer, não consegue abarcar de maneira plena as condições que cercam determinados elementos.

Fica então como registro as comparações estabelecidas dentro da perspectiva da descontinuidade, somada ao que se espera encontrar no cinema de horror e que foi determinado por Carröll como horror artístico. Dentro dessas balizes, as determinações a respeito de cada manifestação de recurso de estilo e propósito de horrorizar, é possível identificar indícios de que o gênero horror vive em constante resignificação de seus aparentes instrumentos de provocação diante do público.

## Referências

- BORDWELL, David. Sobre a história do estilo cinematográfico. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013;
- CARRÖLL, Noel. A filosofia do horror ou paradoxos do coração. Campinas, SP: Papirus Editora, 1999;
- COSTA, Antonio. Compreender o cinema. São Paulo, SP: Globo, 2003;
- COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando. História do cinema mundial. Campinas, SP: Papirus Editora, 2006.
- COUSINS, Mark. *História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2013;
- ELSAESSER, Thomas. *História do cinema como arqueologia das mídias*. In: Cinema como arqueologia das mídias. São Paulo, SP: Edições Sesc, 2018. P. 72-102

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro, RJ. Editora Forense Universitária, 7ª edição, 2008;

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo, SP. Martins Fontes, 5ª edição, 2005.

NOGUEIRA, Luís. *Gêneros cinematográficos*. LabCom Books, 2010, disponível em: <http://labcom.ubi.pt/page/books>

ROSE, Steve. *How post-horror movies are taking over cinema*, The Guardian, 2017, disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-storyit-comes-at-night>

# Cenografia e Videografia na TV Cultura<sup>274</sup>

## Scenic Design and Broadcast Design at TV Cultura

João Paulo Amaral Schlittler<sup>275</sup>

(Livre Docente – Universidade de São Paulo)

**Resumo:** Esta apresentação tem como objetivo compartilhar minha experiência de trabalho na emissora TV Cultura entre 2011 a 2013, onde tive a oportunidade de trabalhar como diretor de arte do canal, sendo responsável não só pela videografia, mas também pela cenografia, comunicação impressa, efeitos especiais e projetos interativos, trazendo para a universidade informações e técnicas que podem enriquecer o ensino e pesquisa em design.

**Palavras-chave:** Direção de arte, Cenografia, Televisão Brasileira, Motion Graphics, Design Audiovisual.

**Abstract:** This presentation has the objective to share my experience as a designer acting as the Art Director of a Broadcast TV Station from 2011 to 2013, bringing to our students and colleagues practical and technical information that can enrich teaching and researching production design in an academic setting.

**Keywords:** Art Direction, Production Design, Brazilian Television, Motion Graphics, Audiovisual Design.

### O departamento de arte da TV Cultura

De 2011 a 2013, atuei como diretor de arte do departamento de arte da TV Cultura, emissora pública com fins educativos da Fundação Padre Anchieta, gerenciando os setores de cenografia, videografia, artes gráficas, efeitos especiais, fabricação de cenários, figurino e maquiagem. Nessa função, fui responsável não só pela direção de arte dos programas da Cultura, mas também pela identidade visual da Fundação como um todo, da Rádio Cultura e dos canais digitais Multicultura, Univesp e TV Rá Tim Bum.

O departamento de arte de um canal de TV desenvolve projetos em diversas especializações do campo do design:

- Identidade visual da emissora e das marcas associadas (*website*, publicações e produtos).
- Direção de arte dos programas (cenografia, figurino e videografia).

274 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Seminário Temático - Estética e teoria da direção de arte audiovisual – Sessão 2 Direção de arte e cenografia.

275 - Professor Associado do CTR ECA USP e do PPGDesign FAU USP, possui livre-docência em Design Audiovisual (ECA USP), doutorado em Design (FAU USP) e mestrado em Interactive Telecommunications (TISCH-NYU).

- Publicidade, promoção e marketing no veículo TV, na internet e na mídia impressa.

No caso da Cultura, o departamento é responsável por criar, produzir e manter cenários, vinhetas, figurino, objetos de cena e elementos gráficos para programas da grade televisiva, eventos institucionais, assim como dar suporte na criação e produção visual de projetos de outras áreas, como o portal de internet *C-mais*, a "House " (agência interna de criação) e o departamento de Captação e Marketing.

## Uma amostra da produção no período

Como exemplo deste trabalho, falarei sobre a direção de arte dos programas *Metrópolis*, *Manos e Minas* e *Cultura Livre*, que tiveram seus cenários, logotipos, vinhetas e figurino totalmente reformulados, buscando uma unidade de linguagem que compusesse uma identidade visual adequada ao conteúdo dos programas.

### **Metrópolis**

No caso do *Metrópolis*, construiu-se um cenário que incorporou a estrutura do cenário do programa *Roda Viva*, uma vez que ambos dividem o mesmo estúdio. As "costas" da arquibancada do *Roda Viva* foram utilizadas como elemento visual, servindo como fundo de um palco. O novo cenário do *Metrópolis* foi projetado de modo a permitir a ocupação de múltiplos ambientes: uma sala para entrevistas, um palco para apresentações musicais e uma bancada para os apresentadores. Na construção, foram utilizados materiais reciclados, entre eles a madeira do piso, aproveitada do antigo cenário do *Sr. Brasil*, e as luminárias confeccionadas com copinhos plásticos dos bebedouros de água. A paleta cromática e as formas do mobiliário produzido em fibra de vidro deram inspiração visual para a sequência de abertura. Manteve-se a tradição de exibir obras de arte do acervo da Cultura como parte do cenário, buscando desta vez procurar peças tridimensionais que ocupassem o estúdio e dialogassem com o mobiliário e os objetos de cena. Para a estreia do novo cenário, foi criada uma nova vinheta de abertura, com uma paleta cromática e volumes que remetem ao mobiliário em fibra envoltos por resina, desenvolvido por alunos do IED (Instituto Europeo di Design).



Figura 1: Cenário e vinheta de abertura do programa *Metrópolis*, TV Cultura, 2011.  
 Cenografia: Célio Inada e Leonardo Predomo; Videografia: André Toldo.  
 Fotos e capturas de tela do autor.

## **Cultura Livre**

Já o programa *Cultura Livre*, apresentado por Roberta Martinelli, nasceu como um programa de rádio, buscando alcançar um público jovem. No início, o programa transmitia ao vivo as gravações do estúdio da Cultura FM em um *stream* de vídeo de celular. A experiência ganhou aceitação do público e em 2012 passou a incorporar a grade oficial da TV Cultura. Com o objetivo de manter a informalidade de um programa de rádio, criamos um cenário minimalista, resgatando elementos de um estúdio de gravação musical retrô com inspiração nos anos 1960 e 1970. A realização do projeto com baixíssimo orçamento foi viabilizado com o “restauração” de um pequeno estúdio subutilizado na TV, de onde retiramos as tapadeiras que cobriam uma grade acústica eletrostática, pintando com pistola, e cobrimos o piso com um carpete vermelho.

No programa em *streaming*, as cartelas com os créditos das músicas eram confeccionadas pela apresentadora com caneta hidrográfica preta sobre cartões de papelão. A vinheta de abertura recria o estúdio da rádio em computação gráfica 3D, simulando uma maquete de papelão inspirada nas cartelas feitas à mão, já estabelecidas como a identidade visual do *Cultura Livre*.



Figura 2: Programa *Cultura Livre*, TV Cultura, 2011. Direção de arte da locação do programa na Rádio Cultura (Linha 1). Cenário da versão "televisa" no estúdio "G" (Linha 2). Cartelas de papelão e objetos de cena (Linha 3). Vinheta Cultura Livre realizada em computação gráfica 3D (Linha 4).

Cenografia: Vanessa Gasparini; *Videomapping*: Coletivo Embolex; Videografia: Samuel de Souza. Fotos e capturas de tela do autor.

## Manos e Minas

O programa *Manos e Minas* é considerado um dos principais porta-vozes do hip-hop e rap no Brasil. Após ter sido extinto em 2010, foi restabelecido em 2011 com direito a um novo cenário, mas sem nenhum orçamento. Para resolver este impasse, buscamos uma solução criativa inspirada na cultura urbana. Pelo fato do programa passar a ser gravado no Teatro Franco Zampari, o cenário teria que ser transportado semanalmente em um caminhão e ser de fácil montagem. A solução encontrada foi cobrir as tapadeiras já existentes com cartazes de shows (fornecidas por uma gráfica de Santo André, onde não há vigência da Lei Cidade Limpa), que eram intercalados por cartazes de lambe-lambe impressos (custo R\$300,00 + transporte).

A bancada do DJ foi adesivada com *stickers* doados por uma ONG, introduzindo mais um elemento da cultura visual urbana no cenário. A vinheta foi produzida a partir da captação de imagens da impressão dos lambe-lambes, que foram encomendados na gráfica Fidalga, do Jardim São Remo, em São Paulo. Em 2012, o programa passou a ser captado nos estúdios da TV Cultura, no bairro da Água Branca. Como forma de viabilizar a ocupação por músicos e pela plateia de um espaço bastante restrito, foi construído um praticável circular, plotado com a ilustração de um disco vinil com a logomarca do programa no centro.



Figura 3: Vinheta de abertura e cenário do programa *Manos e Minas*, TV Cultura, 2011. Cenografia: Célio Inada; Produção da vinheta: Zeca MC. Fotos e capturas de tela do autor.

## Cenografia Virtual

A Cenografia Virtual permite projetar cenários de programas de TV no computador e integrá-los digitalmente com apresentadores no estúdio, sem a necessidade de construir um cenário físico, potencialmente reduzindo custos na construção de cenários. O equipamento teve sua compra orientada pela área de engenharia da Fundação, com a justificativa de reduzir custos e implementar inovações tecnológicas nos programas jornalísticos, como a integração da videografia no cenário. A tecnologia adotada na Cultura era o ORAD (da AVID): um sistema de cenografia virtual que captura os dados de posicionamento das câmeras via sensores infravermelhos afixados no *grid* do estúdio. Essas coordenadas são enviadas para o processador da ORAD, que renderiza o cenário virtual na mesma perspectiva da câmera do estúdio. Os apresentadores e objetos captados no estúdio de *chroma key* são recortados no *switcher*, que por sua vez dá a saída *on-air* da imagem composta. O sistema permite importar cenários modelados em *software* 3D, como o *Autocad* e o *3DMax*, já conhecidos pela equipe de cenografia, facilitando a integração desta com a equipe de videografia. Essa

facilidade permitiu que os cenógrafos fossem envolvidos no design de cenários virtuais, tarefa que no início era atribuído ao departamento de videografia, pois esse era responsável por operar o ORAD no *switcher*.

De modo a ilustrar a minha experiência em Cenografia Virtual na Cultura, irei apresentar alguns exemplos de programas para os quais criei novos cenários e vinhetas com essa tecnologia.

### Guia do Trânsito e Pronto Atendimento

Dois programas matutinos da área de jornalismo, *Guia do Trânsito* e *Pronto Atendimento*, são exemplos da integração do sistema ORAD de cenografia virtual com o ENPS (sistema de pauta eletrônica), permitindo que os dados do jornalismo sejam carregados automaticamente nos gráficos gerados pelo *Maestro* (gerador de caracteres da ORAD). Esta solução permitiu a exibição dinâmica de dados no *Guia do Trânsito*: as informações do tráfego nas vias paulistanas recebidas online eram atualizadas automaticamente na videografia do programa. Uma interface de dados foi desenvolvida especialmente para o projeto em parceria com a CET (Companhia de Engenharia de Trânsito), viabilizando a automação.

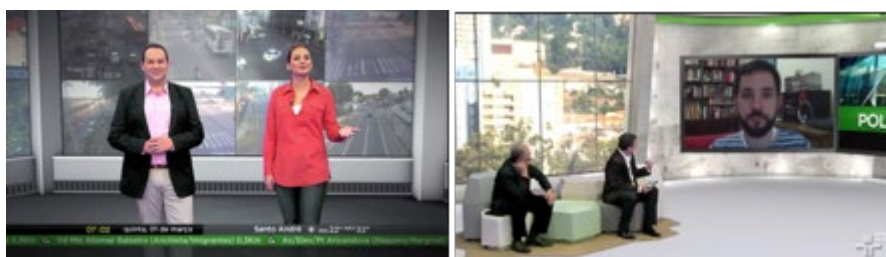


Figura 4: Cenografia Virtual dos programas Guia do Trânsito e Pronto Atendimento, TV Cultura, 2012. Cenografia: Célio Inada; Cenografia Virtual: Samuel Souza, Fotos e capturas de tela do autor.



Figura 5: Interface de Integração do banco de dados da CET com o Gerador de Caracteres e *template* dos gráficos a serem alimentados. Fotos e capturas de tela do autor. Programação: André Arnaud e Samuel de Souza.

### De olho no voto

Similarmente, na cobertura da apuração das eleições de 2012, os dados do TRE (Tribunal Regional Eleitoral) alimentavam os gráficos do programa *De Olho no Voto*. Para esse programa, criamos um cenário onde os gráficos eram apresentados com elementos tridimensionais em primeiro plano, com os quais os apresentadores interagem em tempo real neste ambiente virtual.





Figura 6: Vinheta e cenário virtual do programa *De olho no voto*, TV Cultura, 2012.  
Cenografia Virtual: Samuel Souza; Videografia: André Toldo. Fotos e capturas de tela do autor.

## É Tudo Verdade e Mostra Internacional de Cinema

Dois programas da Cultura destinados à exibição de filmes independentes, *É Tudo verdade* e *Mostra Internacional de Cinema*, são apresentados pelos curadores das próprias mostras. Tradicionalmente, para esse tipo de programa, são gravadas “cabeças” (chamadas) em *chroma key*, que são sobrepostas sobre um fundo gráfico ou ilustração. Neste caso, a cenografia virtual demonstrou ser uma solução bastante apropriada, permitindo um ganho na qualidade visual destes programas, que passaram a ter cenários para a apresentação dos filmes sem que houvesse nenhum custo adicional. O equipamento havia sido comprado com o objetivo de reduzir custos de cenografia na área de jornalismo, mas sofria bastante resistência para ser implantado pela editoria, receosa com as dificuldade técnicas que poderiam ser enfrentadas na transição para a tecnologia virtual. Como resposta à situação confrontada e como forma de justificar a compra do equipamento, foi-me colocado o desafio de implementar a cenografia virtual em programas como estes, com gravações menos complexa que o *Jornal da Cultura*.

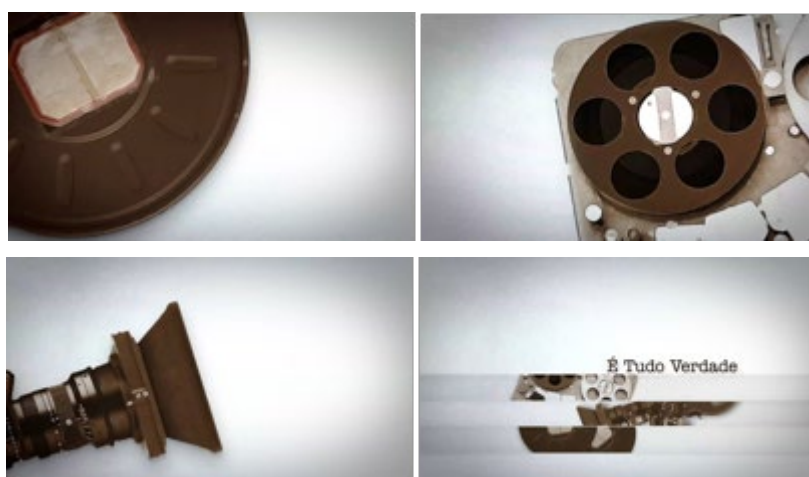




Figura 7: Vinheta e cenário virtual do programa *É tudo verdade*, TV Cultura, 2011.  
Cenografia Virtual: Samuel Souza; Videografia: Alison Zago. Fotos e capturas de tela do autor.

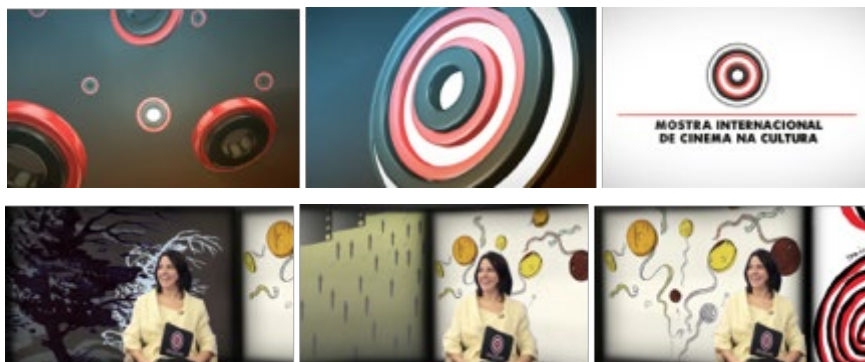


Figura 8: Vinheta e cenário virtual da *Mostra Internacional de Cinema* na TV Cultura, 2011.  
Cenografia Virtual e Videografia: André Toldo. Fotos e capturas de tela do autor.

## Legião Estrangeira

Outro programa que foi candidato à troca do cenário físico pelo virtual foi o *Legião Estrangeira*, um debate entre correspondentes internacionais dos principais jornais estrangeiros alocados no Brasil. O programa já era gravado em um cenário onde no fundo eram plotadas *facsimiles* de jornais e os jornalistas sentavam ao redor de uma mesa oval *Saarinen*. No projeto, foi mantida a mesma mesa e construído um praticável elevado e optou-se por manter o piso real, facilitando o recorte em *chroma key*. Uma das grandes vantagens do cenário virtual neste caso era a facilidade que se teria em trocar as imagens dos jornais quando havia, por exemplo, um convidado de um novo jornal: a capa desse podia ser facilmente incorporado no cenário, sem a necessidade (e custo) de fazer uma nova plotagem e aplicá-la às tapadeiras.



Figura 7: Vinheta e cenário virtual do *Legião Estrangeira*, TV Univesp, 2011.  
Cenografia Virtual e Videografia: André Toldo. Fotos e capturas de tela do autor.

## Quem Sabe Sabe

*Quem Sabe Sabe* é um game show da TV Cultura, originalmente apresentado por Walmor Chagas nos anos 1980. Extinto por mais de 10 anos, o programa foi relançado em versão interativa em 2013. Nessa nova versão, os telespectadores podem responder em tempo real às perguntas do jogo, em sincronia com o participante que está no ar. Na TV, os apresentadores João Vitor e Gabriela França controlam o jogo utilizando *tablets*, enquanto os participantes selecionam suas respostas em telas posicionadas em uma bancada circular. A resposta digitada e acertada é comemorada por avatares animados (que no caso de erro ficam tristes), projetados no cenário por uma projeção mapeada (*projection mapping*) em alta-resolução.

O desenvolvimento do jogo foi um processo coletivo, envolvendo a área de programação, o C+ (portal online da Cultura), o setor educativo, design, a produção do programa, a área de cenografia virtual e a produtora Super Uber, do Rio de Janeiro, responsável pela programação do *game*, da implantação da projeção mapeada integrada e da construção da estrutura volumétrica que compõe o cenário.

Este é um exemplo de um projeto onde há uma hibridização extrema das disciplinas do design gráfico, cenografia, cinematográfica e roteiro. O produto gerado transita em várias plataformas: o *app* (aplicativo) disponibilizado para *tablets* e um programa televisivo ao vivo com plateia e em *streaming* na internet. O programa pode ser compreendido como um evento transmídia, envolvendo apresentadores, jogadores, banco de dados, *game* proprietário e cuja interface é um *projection mapping*. A identidade gráfica visual criada para o game foi uma matriz geradora da videografia, da vinheta do programa e da interface do *app* em *tablets* e *smartphones*.

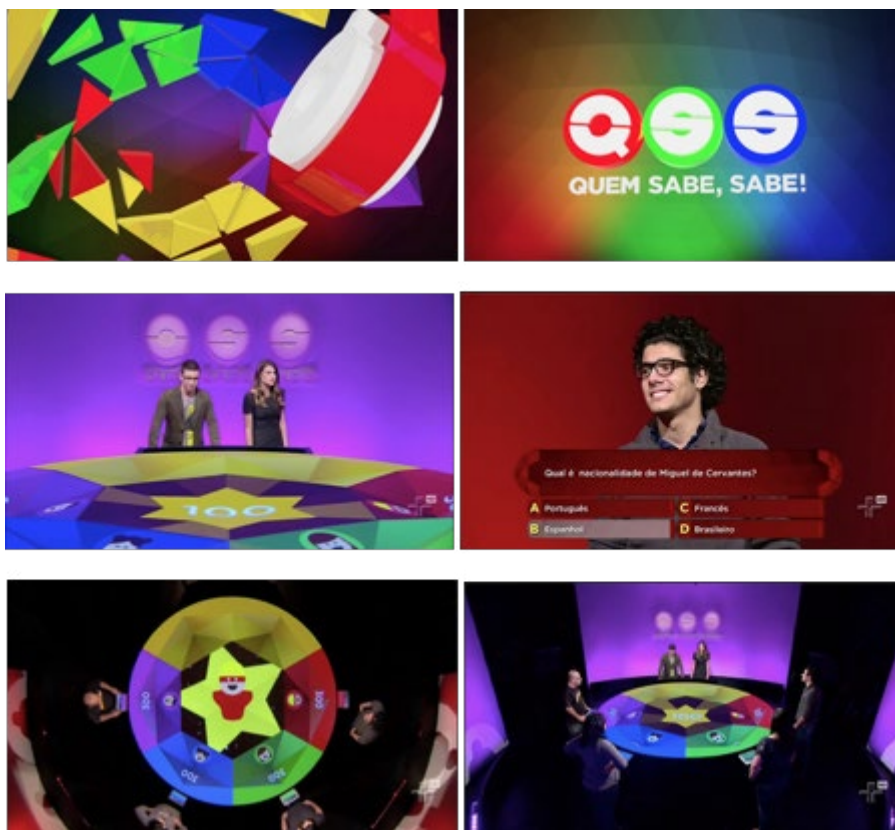


Figura 9: Vinheta e cenário virtual do game show *Quem Sabe Sabe*, TV Cultura, 2011. Videografia: Daniel; *Videomapping* e Interatividade: Super Uber. Fotos e capturas de tela do autor.

## Identidade Visual

Em relação a identidade visual da Cultura, desenvolvemos internamente um novo manual da marca da Fundação Padre Anchieta, contemplando a manutenção da logomarca atual em termos formais e cromáticos, mantendo o verde como cor institucional única. O projeto gráfico desenvolvido pela agência de publicidade ALMAP para as chamadas e os anúncios da Cultura não contemplava a logomarca em verde, substituindo a por um conjunto variados de cores, que não tinham nenhuma justificativa além de uma mudança visual que agradasse a nova gestão, rompendo com a identidade estabelecida anteriormente. Do projeto da ALMAP, incorporou-se a atualização da tipografia pela família Gotham, já adotada na comunicação videográfica. O Manual prevê a padronização da marca em todas as extensões (Rádio, TV, Fundação, etc.) e o detalhamento das diversas aplicações como papelaria, sinalização interna, frota de veículos.



Figura 10: Manual de identidade visual da Fundação Padre Anchieta, 2013. Design gráfico: Horácio da Cenografia. Fotos e capturas de tela do autor.

Dada a carência de uma formação específica no campo de design em movimento no Brasil, egressos de cursos de design e arquitetura têm formado uma parcela significativa dos profissionais que atuam nessa especialização. A base do conhecimento necessária para atuar na área está contemplada no currículo desses cursos, sendo que conhecimentos específicos têm sido adquiridos na prática. A realização de pesquisas em design focadas neste campo tem o potencial de enriquecer projetos que utilizem novas tecnologias, como cenografia virtual, e estimular a experimentação em linguagem gráfica que contemple a animação e o movimento.

## Referências

- CUNHA LIMA, J. *Uma história da TV Cultura*. São Paulo: Imprensa oficial, 2008.
- HAMBURGER, V. *Arte em Cena: a direção de arte no cinema Brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2014.
- LOBRUTTO, V. *The filmmaker's guide to production design*. Allworth Press, 2002.
- MACHADO, L. *Design e linguagem cinematográfica: narrativa visual e projeto*. São Paulo: Blucher, 2011.
- MORÁS, T. *Digitalização: a mudança de paradigma no processo de produção de cenários televisivos na TV Cultura*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Paulista, São Paulo, 2012.
- PRESTON, Ward. *What an art director does : an introduction to motion picture production design*. Los Angeles : Silman-James, 1994.
- RATTO, G. *Antitratado de cenografia*. São Paulo: SENAC, 1999.
- RIZZO, M. *The art direction handbook for film*. Burlington,: Focal Press, 2015.
- SERRONI, J.C. *Cenografia Brasileira*, São Paulo: SESC, 2013.

# A frescura de Oscarito em *Aviso aos Navegantes* (Watson Macedo, 1951)<sup>276</sup>

Oscarito as “professional sissy” in *Aviso aos Navegantes* (Watson Macedo, 1951)

Jocimar Dias Jr.<sup>277</sup>

(Doutorando – PPGCine-UFF)

**Resumo:** Este trabalho propõe uma releitura bicha da chanchada *Aviso aos Navegantes* (1951), dirigida por Watson Macedo, um cineasta homossexual no armário. Tendo como foco a caracterização do personagem Frederico, interpretado por Oscarito, e a noção do ator cômico enquanto “afeminado profissional” (tal qual teorizada por Parker Tyler), um dos números musicais do filme é analisado enquanto expressão de uma sensibilidade “bicha” do cineasta (a qual denominamos “frescura”).

**Palavras-chave:** chanchada; bicha; frescura.

**Abstract:** This paper presents a queer reading of the chanchada *Aviso aos Navegantes* (1951), directed by Watson Macedo, a closeted homosexual. Focusing on the main character Frederico, played by Oscarito, and the notion of the comedy actor as a “professional sissy” (as theorized by Parker Tyler), one of the musical numbers of the film is read as an expression of a camp sensibility of the filmmaker.

**Keywords:** chanchada; queer; camp.

Em *Este Mundo é um Pandeiro*, Sérgio Augusto se mostra bastante preocupado em refutar as suspeitas sobre a sexualidade de Oscarito que circulavam na imprensa dos anos 1940 e 1950. O comediante repetidamente aparecia em cenas de travestimento, tanto em seus espetáculos de teatro de revista quanto nos filmes, e muitas piadas dependiam de certa corporeidade {afetada} para funcionar. Tal recorrência estereotípica levava jornalistas a colocarem em dúvida a heterossexualidade do ator: em sua crítica do mesmo filme, Moniz Vianna declara, no *Correio da Manhã*, em 9 de fevereiro de 1951: “Quanto a Oscarito, não dispensa o travesti [sic], mas não vamos discutir aqui suas tendências”. Augusto demonstra incômodo com insinuações como essa que, em suas palavras, “maldosamente” procuravam “estabelecer um vínculo entre a troca simbólica de sexo na tela e a virilidade de seus praticantes”. E se apressa em defender Oscarito das calúnias de que foi “vítima”: no caso de *Aviso aos Navegantes*, Oscarito só poderia ser acusado de “regressão infantil”, visto que “apenas se travestia de bebê” (AUGUSTO, 1989, p. 184).

276 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão “Cinema e audiovisual queer: corpos desviantes e sensibilidades dissidentes” (sexta-feira, 29 de outubro de 2021, às 10:45).

277 - Jocimar Dias Jr. é doutorando pelo PPGCine-UFF, desenvolvendo tese a partir de releituras queer das chanchadas de Watson Macedo (orientação: Prof. Dr. João Luiz Vieira).

Com o afincio de quem julga estar salvando seu ídolo de uma desonra póstuma, Augusto insiste que o “travestismo” [sic] em cena não denota homossexualidade, é apenas a “maneira mais carnavalesca de uma pessoa ser outra”, um “artifício cômico de fecunda serventia” que remonta ao teatro grego, se fez presente no teatro shakespeariano (em que atores masculinos interpretavam personagens femininas) e que sobrevivera nas comédias de Martins Pena no século XIX, influenciando posteriormente as chanchadas (AUGUSTO, 1989, p. 182-184). Supostamente recorrendo ao autor homossexual Parker Tyler, Augusto argumenta que “todas as folias do travestismo” [sic], inclusive as chanchadas, não passariam de “brincadeiras de heterossexuais” (AUGUSTO, 1989, p. 184). Para Augusto, portanto, as práticas de travestimento estão vinculadas a uma cultura artística brasileira que seria implícita e compulsoriamente heterossexual desde seus hipotéticos primórdios europeus até a contemporaneidade. Tal subcapítulo é um exemplo bastante ilustrativo do que Alexander Doty chama de “tentativas desesperadas”, por parte da historiografia (heteronormativa) do cinema, de “negar o aspecto queer que é tão claramente parte da cultura de massa” (DOTY, 1993, p. XII).

Mas o que pretendo sugerir com isso? Que Oscarito era homossexual? Eu não poderia me importar menos com o que Oscarito fazia ou não fazia “entre quatro paredes”, se ele era ou não um homossexual “no armário” ou qualquer outra identidade não-heterossexual. Aqui, me refiro à heterossexualidade enquanto um termo que, tal qual a homossexualidade, significa “modos historicamente específicos de dominar, pensar sobre, avaliar e organizar socialmente os sexos e os prazeres” (KATZ, 1996, p. 23-24). Parafrazeando Jonathan Ned Katz, não estou preocupado com os atos sexuais em si, nem com as supostas diferenças entre os “sexos”, nem com o erotismo entre “homens” e “mulheres”, mas na heterossexualidade enquanto norma inventada na virada do século XIX para o XX no intuito de “nomear publicamente, normalizar cientificamente e justificar eticamente a prática da classe média do prazer de sexo diferente” (KATZ, 1996, p. 61). Seria o caso de contestar a suposta “heterossexualidade primordial” de indivíduos e, por conseguinte, de trabalhadores envolvidos no cinema brasileiro e dos personagens que eles escolheram encenar na tela, mas também de questionar se a recepção (geralmente negativa) desses filmes à época – e sua historicização posterior – esteve perpassada por um prisma ou modo de pensar informado pela norma heterossexual. Tanto a crítica de Moniz Vianna quanto o livro de Augusto – sem falar da maior parte das pesquisas sobre as chanchadas empreendidas por acadêmicos heterossexuais e homossexuais desde então – se revelam insuficientes porque ignoram, deliberadamente, outros prazeres (sexuais e espetatoriais) que perpassam tais filmes.

A abordagem de Sérgio Augusto, além de “desesperadamente heterossexual”, se mostra incorreta em pelo menos dois pontos-chave. Em primeiro lugar, não é verdade que Oscarito não aparece travestido em *Aviso aos Navegantes*: ele canta e dança “Na Candelária” na boate do navio, disfarçado como a vilã interpretada por Cuquita Carballo. Em depoimento a Flávio Marinho, um dos biógrafos de Oscarito, Adelaide Chiozzo confidencia o empenho do ator ao preparar a imitação da rumbeira cubana: “Ele acompanhou todos os ensaios de Cuquita para depois imitá-la. E ele fez igual. Ele chegou a ficar parecido com ela. Ele reque-

brava igual a ela. Ele estudou muito, até mesmo no copião. Até para fazer a roupa. Era tudo igual. E ele tinha que rebolar mesmo” (MARINHO, 2007, p. 236). Nas entrelinhas do relato de Chiozzo, subentende-se que Oscarito tenha tido acesso, ainda na mesa de montagem, às cenas de Carballo no filme, entre elas possivelmente seu número musical (“*A romper el coco*”, canção de Otílio Portal), a fim de copiar detalhadamente seus movimentos. Se Oscarito de fato empreendeu tamanho esforço para aperfeiçoar sua paródia, talvez o fato de que ele transpareça sentir prazer com o resultado final de sua própria performance afeminada em cena – e não o contrário – seja a fonte do incômodo gerado na crítica. Aparentemente, para certos críticos, o cômico, independente do personagem, teria que “fingir” certo desconforto durante a subversão de papéis de gênero, de forma a reafirmar sua heterossexualidade extradiegética. Ao falhar nesse quesito, Oscarito teve sua masculinidade questionada, seja por próprio perfeccionismo, seja por estar seguindo as instruções de direção de Watson Macedo (um cineasta homossexual no armário).

Em segundo lugar, Augusto utiliza um trecho completamente descontextualizado do livro de Parker Tyler para argumentar justamente o contrário do que o autor afirma. Com todas as suas limitações, no décimo capítulo, dedicado ao homoerotismo sublimado nos personagens cômicos, Tyler na verdade denomina todos os comediantes como “afeminados profissionais”, não para acusá-los de serem bichas “no armário”, mas para evidenciar que nenhum deles havia inventado suas personalidades do nada, alheios ao mundo em que vivemos: pelo contrário, todos eles, via de regra, aprenderam seus repertórios gestuais através da observação e imitação de bichas “de verdade” (TYLER, 1972, p. 327). Ao contrário do que afirma Augusto, Tyler se posiciona contra o argumento de que esses personagens cômicos, principalmente em cenas de travestimento, não apresentam qualquer “conotação sexual inevitável”: “A principal característica da performance *drag* é que ela é quintessencialmente sexual; caso contrário, ela não tem significado. Dizer que [o sexo] não significa nada, então, é descartar o próprio sexo. Temperamentalmente me oponho a isso, e este livro se opõe especificamente a isso” (TYLER, 1972, p. 345-346). Diante da suposição recorrente no senso comum de que “qualquer pessoa que use as vestes de palhaço, a menos que dê provas materiais *do contrário*, não tem sexualidade”, Tyler insiste, incisivo: tal ideia não passa de uma “superstição popular”, de uma “espécie de alienação tática” heterossexual que, particularmente no caso de palhaços e comediantes afeminados, “parece arbitrária e irracional” (TYLER, 1972, p. 346). Tyler recorre ao exemplo do Leão Covarde de *O Mágico de Oz*: ninguém é obrigado a incluir trejeitos afeminados ao interpretá-lo, mas o fato de que geralmente o fazem – até mesmo Bert Lahr no filme de 1939, a despeito de alegar que o comportamento do personagem era puramente “um problema de histrionismo cômico” – evidencia para Tyler que “o conteúdo sexual faz parte de um papel como qualquer outro conteúdo, humano, social, racial, individual” (TYLER, 1972, p. 346). Em sua concepção, toda e qualquer forma de representação estaria inerentemente perpassada por questões de gênero e sexualidade – não apenas a afeminação profissional, mas também as performances de masculinidade ou de feminilidade heteronormativas. E quando Tyler descreve Hardy como “evidentemente um bebê adulto” e Laurel como um “fracote em sua forma de menino-afeminado choroso e indefeso” (TYLER, 1972, p. 335), ele quer enfatizar não uma suposta ino-



cência infantil e dessexualizada dos *afeminados profissionais* [*professional sissies*], mas que o próprio termo *sissy* [cuja tradução mais ao pé-da-letra seria *mulherzinha* ou *menininha*] sempre está atrelado tanto a qualidades infantis quanto às pequenas transgressões de padrões de gênero desde a infância.

Se alguns autores consideram as cenas em que Laurel e Hardy dividem a mesma cama como sinônimo “da inocência em si”, Mark Simpson sustenta que esta é justamente a imagem mais ambígua sexualmente em seus filmes. A situação da cama compartilhada, mesmo que mantida sob a ideia de uma abstrata “inocência”, suscita simultaneamente o aspecto mais queer do relacionamento entre os dois, “conseguindo de alguma forma acomodar a curiosa ambivalência do público em relação à não-heterossexualidade – tanto seu fascínio quanto sua repulsa” (SIMPSON, 1998, p. 136). Tal contradição estaria no cerne destas comédias cinematográficas e, nesse sentido, Laurel e Hardy não seriam necessariamente *homossexuais*, mas também não seriam *heterossexuais*, “porque eles existem em um espaço que finge não saber o que é ‘homossexualidade’, ou pelo menos onde esta constatação não se aplica, já que ‘heterossexualidade’ também não existe” (SIMPSON, 1998, p. 142). Caracterizando a heterossexualidade como “a comédia cujas normas até heterossexuais acham impossíveis de incorporar” (SIMPSON, 1998, p. 142) mesmo na vida real, para Simpson a grande motivadora das piadas performadas pelas duplas cômicas masculinas é a própria heterossexualidade – em toda a sua rigidez inalcançável e seus limites borrados em relação à homossexualidade.

Desde a primeira sequência musical em que aparece em *Aviso aos Navegantes* (1951), a figura de Frederico (Oscarito) está simultaneamente atrelada a códigos de infantilidade e de afeminação. Em um teatro em Buenos Aires, Frederico sobe ao palco para apresentar a “Marcha do Neném” (de Armando Cavalcanti e Klécius Caldas). No meio de uma praça cenográfica, ele surge de dentro de um carrinho de bebê, vestido como tal e com um chocalho na mão, rodeado por dançarinas vestidas de babás, que o interpelam (Babás: “*Nhé, nhé, nhé, nhé faz o neném*” / Frederico: “*Chegou a hora de mamar*” / Babás: “*Nhé, nhé, nhé, nhé faça também*” / Frederico: “*Não vem ninguém me alimentar / Eu vou chorar*”). Durante todo o número, as babás o oferecem mamadeiras cheias de leite, para em seguida tirá-las de seu alcance. Ajeitando a fralda por baixo de sua camisola, Frederico reclama da recusa delas em “alimentá-lo”, em versos com evidentes conotações sexuais (Frederico: “*Mamãe dizia que eu era um anjo / Ninguém podia me ver chorar / Porém agora que eu sou marmanjo / Eu choro, choro / Não vem ninguém me alimentar / Nhé, nhé, nhé, nhé*”). Diante do descaso das babás e da incapacidade de matar sua fome (e sua fixação oral), Frederico desce do carrinho e dança sozinho no palco, como um bebê birrento e afetado. O número termina com uma das babás retornando ao palco e finalmente entregando uma das mamadeiras em suas mãos, mas ele, descuidado, acaba espatifando-a no chão e desperdiçando todo o líquido. O público argentino diegético aplaude efusivamente, mas sua aprovação parece não ser suficiente para manter o emprego de Frederico: ele é demitido pelo empresário do espetáculo assim que pisa na coxia. Triste, ele vai até o camarim de Cléia (Eliana Macedo) em busca de

consolo. Subentende-se pelo diálogo que performances ambíguas em termos de gênero e sexualidade executadas por ele anteriormente, aliadas às suspeitas sobre a sua própria homossexualidade, teriam levado à demissão.

Ainda sobre este número, vale lembrar as similaridades entre “Marcha do Neném” e uma das marchinhas carnavalescas mais populares até hoje, “Mamãe Eu Quero” (de Vicente Paiva e Jararaca), gravada originalmente em 1937 (“*Mamãe eu quero / Mamãe eu quero / Mamãe eu quero mamar / Dá a chupeta / Dá a chupeta / Dá a chupeta / Pro bebê não chorar*”). Ambas são exemplares do simbolismo oral abundante no carnaval de um modo geral, em que as referências a objetos como a “chupeta” e a “mamadeira” (e a ênfase nos atos de “chupar” e “mamar”) contribuem para conectar “as experiências agradáveis da infância aos prazeres eróticos da vida adulta”, recriando, no espaço-tempo lúdico do presente carnavalesco, “a tradição oculta de um passado histórico indisciplinado e sensual e a liberdade reprimida da infância” (PARKER, 2009, p. 160). A partir de suas próprias observações antropológicas no Brasil, Richard Parker questiona a heterossexualidade compulsória de tais emaranhados temporais carnavalescos, verificando reapropriações da marchinha “Mamãe Eu Quero” como um campo de constante disputa interpretativa. No carnaval de 1989, por exemplo, o autor rememora que grupos de jovens heterossexuais desfilavam pelas ruas substituindo o termo “chupeta” por “boceta”, buscando eliminar da canção qualquer ambiguidade que pudesse ferir suas frágeis masculinidades. Em contraponto, grupos de bichas substituíam “chupeta” por “caceta”, aproveitando a metáfora fálica dos versos para celebrar abertamente seus desejos homossexuais (PARKER, 2009, p. 209-210). Com a cautela de não incorrer em uma análise completamente a-histórica, gostaria sim de sugerir que a interpretação da fixação oral de Frederico como estritamente heterossexual em “Marcha do Neném” não é a única possível. Da mesma forma que a insinuação homossexual nas marchinhas já estava disponível bem antes de 1989 – antes mesmo de 1937 –, tal número está igualmente aberto a perspectivas *bicha* revisionistas que salientam a caracterização intencionalmente bicha do personagem e a “frescura” da direção de um cineasta homossexual enquanto evidências de uma sensibilidade bicha em ação neste e em outros números musicais do filme.

## Referências

AUGUSTO, S. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira: Companhia das Letras, 1989.

DOTY, A. *Making things perfectly queer: Interpreting mass culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

KATZ, J. N. *A invenção da heterossexualidade*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

MARINHO, F. *Oscarito: O riso e o siso*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

PARKER, R. G. *Bodies, Pleasures, and Passions: Sexual culture in contemporary Brazil*. 2 ed. Nashville: Vanderbilt University Press, 2009.

SIMPSON, M. “The Straight Men of Comedy”. In: WAGG, Stephen (ed.). *Because I Tell a Joke or Two: Comedy, politics and social difference*. Nova York: Routledge, 1998.

TYLER, P. *Screening the Sexes: Homosexuality in the movies*. Nova York: Holt, Rinehart and

Winston, 1972.

# “It’s all true” revisitado - Análise do Memorando de maio de 1942<sup>278</sup>

“It’s all true” revisited - Analysis of  
the May 1942 Memorandum

Josafá Marcelino Veloso<sup>279</sup>  
(Mestre - PPGMPA - ECA - USP)

**Resumo:** Análise do Memorando de vinte cinco de maio de 1942, enviado por Welles do Brasil ao estúdio RKO. Angariado junto à Lily Library de Bloomington, Indiana, nos EUA, que preserva uma extensa documentação sobre Welles e “*It’s all true*”, este Memorando de 172 páginas datilografadas vem dividido em quatro segmentos: “*Introdução*”, seguido de um primeiro esboço da estrutura do episódio do *Carnaval*, chamado “*Carnaval - Treatment For The Film Itself*”, com 30 páginas, “*Apêndice*” e “*Notas de filmagem*”.

Palavras Chaves: História, Cinema, Orson Welles, It’s all true.

**Abstract:** An analysis of the Memorandum of May 25, 1942, sent by Welles from Brazil to the RKO studio. Retrieved from the Lily Library in Bloomington, Indiana, USA, which preserves extensive documentation on Welles and “*It’s all true*” subjects, this 172-page typewritten Memorandum is divided into four segments: “*Introduction*”, followed by a first outline of the structure of the Carnival episode, called “*Carnival - Treatment For The Film Itself*”, with 30 pages, “*Appendix*” and “*Filming Notes*”.

**Keywords:** History, Film, Orson Welles, It’s all true.

Pretendemos *reconstruir* como Welles planejava estruturar o episódio do *Carnaval* - o *feature story* dentro de *It’s all true* - assim como refletir como o episódio ganharia cores de *ensaio* com a voz e corpo de Welles adentrando na diegese do episódio sobre o samba carioca (e dos “Jangadeiros”, já que ambos estariam interligados). Por *ensaio* compreendemos procedimentos como expressa subjetividade, invenção formal e reflexividade (RASCAROLI, 2008).

Welles lembra já em sua primeira linha de texto que o episódico *It’s all true* não seria uma seleção arbitrária de assuntos. *It’s all true* haveria de ter uma unidade de anseio pan-americano amalgamado pela voz e presença do próprio no filme, algo que já estava previsto em contrato desde a nova concepção de *It’s all true*, quando *The Office* e o DIP entram no

278 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Revisitando documentos, re-escrevendo a história de personalidades do cinema mundial.

279 - Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA - ECA - USP). Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA - UFF). Bacharel em História (FFLCH - USP). Diretor de “Banquete Coutinho”.

projeto, em dezembro de 1941. “Nem é vaudeville”, Welles acrescenta. Quer dizer, entre o cinema de atrações e o cinema narrativo, Welles sempre há de ficar com a narrativa, sua obsessão.

Welles definirá o episódio do *Carnaval* como “feature story”, usando como referências as histórias de capa de publicações como *Saturday Evening Post* e a “*Collier’s*”. “It is a magazine”, Welles logo de cara dá uma *nova* definição ao projeto: “como forma ou padrão para um filme, *feature story* needs no apology”, diz ele. Ao observar alguns exemplos das referências citadas por Welles, compreendemos seu anseio em realizar algo leve, fartamente ilustrado, mas não desprovido de substância jornalística, até antropológica.

“This is a new sort of picture”. Muito revelador essa declaração de Welles logo nas primeiras linhas de seu Memorando. Enviado ao Brasil por uma combinação *sui generis* de proponentes que envolviam o *The Office*<sup>280</sup>, ligado diretamente à Secretaria de Estado dos Estados Unidos, em consequência ao Presidente dos Estados Unidos, a própria RKO, que depois em carta de George Schaefer revelaria que esperava que Welles voltasse aos EUA em 1 mês (!)<sup>281</sup>, e o DIP<sup>282</sup> do Estado Novo, que também relatava diretamente à Vargas, Welles pretende em seu documento prioritariamente defender um filme diferente do que imaginavam TODOS os seu proponentes.

O que esperavam os seus contratantes? Supomos que o chamado “travelogue”, filme expositivo, superficial, em que uma narração onipresente e dotada de saber absoluto daria um panorama exótico sobre o Brasil aos países estrangeiros. Welles, portanto, inicia o seu *pitching* na defesa de um filme que, assim como “Heart of Darkness”, seu primeiro projeto na RKO, que não foi adiante pela imensa ousadia técnica envolvida (o olho da câmera seria o olho do Capitão Marlow/Welles, que faria também Kurtz), e assim como *Cidadão Kane*, *It’s all true*, na visão de Welles ansiava ser, *novamente*, um divisor de águas na história do cinema. Como comprovaram os autores de “Welles at work” (BERTHOMÉ & THOMAS, 2008), o cineasta via cada novo projeto como a possibilidade de imaginar um “protótipo”, nova ideia de cinema.

*It’s all true*, Welles adverte, não seria um “travelogue”. Tampouco um “documentário”, Welles insiste: “feature story”. Lembrando dos gastos até ali, continua, “The only way that cost could be justified was for us to make here a picture and not a travelogue, to make a Carnival Sequence which would define, in itself, the difference between a documentary and a feature story”. Provavelmente uma combinação entre o que hoje é a Revista Piauí (cópia da *New Yorker*), e a revista Fatos e Fotos, o “feature story” citado por Welles nos parece apresentar as seguintes características marcantes: ela é a matéria principal da edição, uma narrativa leve, dinâmica, auto irônica, fartamente ilustrada, mas longe de ser frívola, porque ela também informa, faz reportagem apurada, seja com Albert Einstein, seja com o astro Roberto Mitchum. Nessas matérias há algo de *ensaio*.

280 - Office of the Coordinator of Inter-American Affairs.

281 - Cf. Carta George Schaefer de 29 de abril. (SIQUEIRA, 2010.)

282 - Departamento de Imprensa e Propaganda.

Sobre o que é esse “feature story”? Carnaval, um evento que Welles defende com uma festa “indescritível”, pouco explorada até ali em sua atmosfera hilária e colorida por qualquer outra produção de Hollywood. Welles faz uma observação importante: “Carnaval desafia a reprodução em estúdio”. Acima de qualquer outra coisa, porém, esse “feature story” é sobre música. “Music as I have said, is the basis of our picture”. Welles pede aqui ao leitor que vá ao “apêndice A” do Memorando, e destacamos uma linha de parágrafo que atesta que a estrutura do episódio do *Carnaval* seria dada pela música em si, pelo samba, não pelas estrelas no filme, ou por um roteiro convencional. “*Music had to do more than complement the picture – it must dictate what was to be seen*”.

Diz Welles que essa música, o samba, deve ser “boa”, mas agora, em maio de 1942, o diretor está tranquilo em anunciar que a “nossa música é superlativa”. Mais eis um “paradoxo”, diz Welles. Um filme sobre o carnaval só pode ser filmado no Rio, mas o filme em si “não pode ser feito em outro lugar senão em Hollywood”. Ou seja, Welles não conta com sala de projeção para ver os “copiões” das filmagens diárias. Por isso a muita quantidade de filme usada, Welles esclarece. Intuindo que os executivos já haviam visto parte do material, Welles destaca: só em Hollywood nós tiraremos o “ouro” desse material. “Nós filmamos sem roteiro. Nós fomos forçados a tal”. “Nosso filme só terá um roteiro na ilha de montagem”. Algo que faz todo o sentido, considerando as particularidades das filmagens em locação e de improviso, algo, é bom lembrar, fora de qualquer normalidade para a equipe americana da RKO no Rio de Janeiro. Não serão poucas as reclamações do gerente de produção, Lynn Shores, dizendo, indignado, que Welles não sabia o que ia filmar no dia seguinte.

Welles, portanto, desde sua chegada, mas com gradativa tensão a partir de abril de 42 - com clímax em 19 de maio com a morte de Jacaré - tem seus gastos questionados pelo estúdio, por isso este Memorando não cansará de exemplificar suas dificuldades de produção que envolveram pouca confiança no *briefing* feito pelo DIP, o que fez Welles pagar do bolso a sua própria equipe de pesquisadores brasileiros dos mais diferentes assuntos, que envolviam entre eles, pasmem, Alex Viany<sup>283</sup>. Welles elenca dificuldades técnicas e de produção em se filmar um carnaval em tempo real, e que seria imperativo reencenar grande parte do filme em estúdio. O Memorando não justifica apenas o que foram os três primeiros meses de trabalho, mas Welles deve persuadir o estúdio a liberar mais negativo e verbas para a filmagem do *Grand Finale* do filme.<sup>284</sup>

Welles dirá muitas vezes: o combinado por TODAS as partes era que Orson viesse fazer um filme, sem roteiro, sem estrelas, sobre o carnaval, que já estava acontecendo no fim de semana de fevereiro quando ele desembarcou. Welles era um formalista, obsessivamente atento à forma e à narrativa de todos os seus projetos. Como filmar a “tempestade” que é o carnaval? Isso sem a equipe estar completa, e sem todo o material technicolor desde o início. Como improvisar *in loco*, um roteiro, uma história, em terra estrangeira, que atendesse às vontades de todos os envolvidos, que fosse ao mesmo entretenimento, publicidade estado

283 - Outros membros desta equipe brasileira envolviam: Almirante; Ayres de Andrade Junior Haroldo Barbosa; Rui Costa; Luiz Edmundo, Ayda-no Couto Ferraz Ernani Fornari; Clóvis de Gusmão; Alex Viany (BENAMOU, 2007, p. 330).

284 - Faça aqui um observação importante sobre a questão do orçamento. Trabalhos como o de Joseph McBride (MCBRIDE, 2007) comprovam que Welles e sua equipe estavam dentro do orçamento neste momento da história.

novista e anti-fascista, tudo ao mesmo tempo? Eureka! O Samba brasileiro! Essa é, ou seria, a coluna vertebral do filme: suas raízes no morro carioca, as escolas de samba, festas entre todas as classes sociais do Rio, guiadas pelos olhos de um menino, meio humorista, meio dançarino, meio ator trágico: Grande Otelo. Como se verá no próximo segmento analisado, “Treatment For The Film Itself”.

Welles esboça aqui 19 sequências<sup>285</sup>. Ao longo do “Treatment For The Film Itself”, Welles rascunha o seu primeiro texto como narrador, *storyteller* do episódio. Se grosso modo estipularmos que cada cena duraria em média 2, 3 minutos, teríamos então 50 a 60 minutos de material coeso e muito bem estruturado<sup>286</sup>. Porque saberia introduzir o tema do carnaval através do samba e de suas melodias, dentro de uma temporalidade bem definida, a festa do carnaval. E que englobaria um pequeno tema central para o episódio: o fim do carnaval de rua, da “praça Onze”, e o advir da modernidade do Brasil, SEMPRE mediado pela voz e persona de Welles. A seguir descrevemos e comentamos cada sequência.

1 - WHAT IT IS: Carnaval é para ser vivido, não definido. “The tremendous energy of an entire people given themselves over to play”. Welles cita os seu adereços: lança-perfume, figurinos, confete, mas adverte: “Carnaval is only to be undressed and appreciates in the full sum of its parts”. Sobre tomadas de uma multidão de pessoas celebrando, Welles diz que o Carnaval é “o denominador comum de toda uma nação”.

2 - ANATOMY OF SAMBA: Apresenta-se o samba dissecando-o: surdo, reco-reco, pandeiro, tamborim. Cada instrumento é ouvido separadamente e depois em conjunto, situando o espectador de maneira absolutamente envolvente. Welles sonhara na noite anterior com uma orquestra de tamborins, contará o sonho a Grande Otelo, que choraria ao ver a filmagem da cena.

3 - THE HILLS: “Samba comes from the hills that rise above Rio, from the people who live in those hills”. “Scattered proudly throughout the the hills and suburbs of Rio, they serve a diversity of social purposes; community meeting places, clubs, but chiefly as musical societies. Samba Schools are homegrown and unselfconscious, but they are dedicated seriously to the preservation of the Samba traditions, to playing, singing, and dancing the Samba”.

4 - THE SCHOOL OF SAMBA: “Carnaval won’t start for some weeks yet, so things are quiet up here. Somewhere people are singing dark sweet music in counterpoint to *Ave Maria*, for this is dusk. Church bells choir throughout the city and the people are praying”. Grande Otelo aparece na frente da casa: “Ruth, vai ter samba hoje?”. A escola de samba começa a despertar, cantam “Se alguém disse”.

5 - A RADIO STATION: Em um corte, a cantora Emilinha, dentro do estúdio da Rádio Nacional emenda a canção “Se alguém disse”, em arranjo mais moderno. Assim como em muitas transições de *Cidadão Kane*, tempo e espaço mudam com agilidade impressionante.

285 - Discriminadas de maneira resumida nas páginas finais do “Apêndice”, como “Carnaval Sequence”.

286 - Welles de fato agruparia em 1943 uma hora de material do episódio do *Carnaval* na ilha de montagem. Em carta ao presidente da RKO, N. Peter Rathvon, o todo poderoso Jack Warner, em 26 de Abril de 1943, diz que havia assistido uma montagem do filme em sua casa ao lado de Welles que o material era “interessante”, mas ainda não poderia fazer uma proposta de compra até o estar finalizado (SIQUEIRA, 2008, 100).

Mesmo filmando em locação, escrevendo um roteiro enquanto se filmava, Welles já estava propondo edições. Que dessem não só ritmo, mas um desenho de estrutura plena de significantes: do morro, popular, vai-se ao centro, moderno. A canção ganha os rádios, a população e as ruas.

6 - THE SUBURBS: “The people put on their costumes and go onto the streets. Cor-  
does. Individuals. Groups. More songs.” Aqui Welles vislumbra uma série de marchinhas, cor-  
tes rápidos, de todo o Rio de Janeiro. E que englobariam a filmagem documental de Welles  
quando o carnaval realmente acontecia (8, 9, 10 de fevereiro). Tal *pout pourri* de marchinhas  
envolveriam as seguintes sequências: 7 - THE BEACHES; 8 - THE PEOPLE COME TO THE  
CITY; 9 - THE BAILE AT THE MUNICIPAL; 10 - DAY SHOTS OF CARNAVAL.

11 - SCENE EXPLAINING PRAÇA ONZE: Aqui o frenesi se acalma, Welles adentra no fil-  
me, e conversa com Donna Maria (fictícia funcionária do DIP) sobre o destino da Praça Onze,  
que daria lugar à Avenida Vargas. Welles vê o fim da “pequena África” com “saudades”, mas  
vê com bons olhos a vinda do “progresso”. Welles revela aqui que sabe bem que o DIP, que  
o próprio Vargas e seu ideal de modernização do Brasil deveriam ser um dos pilares do ar-  
gumento do episódio. Welles e Donna Maria falam da praça, da letra da canção “Amélia”, e  
*Welles aqui flertaria o público olhando diretamente para a câmera.*

12 - PRAÇA ONZE ITSELF: Centenas de pessoas descansam um pouco. Pôr do sol, a  
noite entra. Um baterista invoca apenas um ritmo, e a multidão aos poucos entra de novo em  
êxtase entoando “Praça Onze”. “Praça Onze” e “Amélia” foram escolhidas por Welles como  
as duas canções principais do episódio do *Carnaval*, uma vez que da melodia delas, Welles,  
junto de Ray Ventura, rearranjou em várias cadências diferentes essas duas canções (BE-  
NAMOU, 2007). Em seguida Grande Otelo no centro do Rio iniciaria um verso de “Batuque  
no Morro”. Em corte rápido estaríamos nas áreas mais ricas da cidade, no Cassino da Urca,  
e a cantora Linda Batista seguiria no verso do samba. Otelo apareceria bancando de baiana,  
imitando Carmem Miranda, têm-se aqui o contraste ressaltado entre pobres e ricos.

13 - THE BAR OFF PRACA ONZE: Aqui se encontrariam Otelo e os quatro jangadei-  
ros, de terno e gravata. Dentro da estrutura de *It's all true*, o episódio dos *Jangadeiros* viria,  
portanto, antes do episódio do *Carnaval*, depois do episódio *My friend bonito*. Nas “Notas de  
filmagem” é possível verificar como seriam os planos: a câmera desceria da grua e apresen-  
taria primeiro de costas os jangadeiros (Jacaré ainda vivo entre eles), depois os apresentaria  
de frente.

14 - RIO TENNIS CLUBE: Estratégico interlúdio ao som de “Carinhoso”, um músico da  
orquestra flerta com uma cantora. É um respiro antes do *Grand Finale*.

15 - BAILE AT THE REPUBLICA: Muita é a atenção de Welles para o desenvolvimento  
satisfatório de um clímax para o episódio. Aqui, voltam as marchinhas, um *pot-pourri* que  
equivale novamente a uma montagem rápida, de planos curtos, entre diferentes espaços.  
O clímax de todo *It's all true* envolveriam as sequências: 16 - MONTAGE OF ALL THAT'S  
GONNE BEFORE; 17 - THE CASSINO DA URCA; 18 - THE PARADE ON THE LAST NIGHT. No



*Grand finale* filmado na Cinédia em fins de maio, início de junho de 1942, às pressas, mas que deixou Welles extremamente satisfeito, envolvia a “batalha das bandas”, que levou Otelo ao hospital, e o desfile de todo o elenco brasileiro hasteando as bandeiras dos países “of all the Americans”...

19 - PRAÇA ONZE - THE LAST FLING: Melancolicamente, Otelo acorda na quarta-feira de cinzas. Um policial o guia para casa, a placa da agora antiga Praça Onze está no chão.

\*\*\*

Uma análise dos vestígios documentais que concernem *It's all true* se dá no esforço de *reabilitar* um cineasta que ainda hoje, oitenta anos após os eventos ao redor de *It's all true*, tem a sua integridade artística difamada (só ver o recente e indigesto *Mank*, EUA, 2020). Diferente da fama de relapso, o Memorando aqui analisado atesta que Welles fez, sim, sua “lição de casa”.

## Fontes

“Script Carnaval”. Orson Welles Manuscripts. Box 17, Folder 6. Lily Library. Indiana University. Bloomington, Indiana.

## Referências bibliográficas

BENAMOU, Catherine. *It's all true. Orson Welles's. Pan-American Odyssey*. University of California Press, Ltd. California/EUA, 2007.

BERTHOMÉ, Jean-Pierre & THOMAS, François. *Orson Welles at Work*. English edition: Phaidon, 2008.

MCBRIDE, Joseph. *What Ever Happened to Orson Welles?: A Portrait of an Independent Career*. Lexington: University Press of Kentucky, 2006.

RASCAROLI, Laura. “The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments”. *The Journal of Cinema and Media*, Volume 49, Number 2, Fall 2008, pp. 24-47.

SIQUEIRA, Sérvulo. *Orson Welles no Brasil: Fragmentos de um Botão de Rosa tropical*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2010.

# Outros videodanças: experimentações audiovisuais entre o coreográfico e o fílmico<sup>287</sup>

*Others videodancing: audiovisual experimentations  
between the choreographic and the filmic*

Joubert de Albuquerque Arrais<sup>288</sup>  
(Doutorado – UFCA / UFBA)

**Resumo:** As experimentações audiovisuais da dança vem configurando instigantes produções artísticas que evidenciam outras audiovisualidades entre o coreográfico e o fílmico, na perspectiva de uma experimentação curatorial em videodança. Foi o que mobilizou a concepção da mostra online *Videodanças*, com exibição de quatro sessões temáticas, seguida de debate com os/as realizadores/as, em novembro de 2021, pelo projeto Telas Abertas 2021, da Escola Pública de Audiovisual da Vila das Artes (Fortaleza/CE).

**Palavras-chave:** dança e audiovisual, videodança, videodanças, experimentação, curadoria.

**Abstract:** The audiovisual experiments of dance have been configuring instigating artistic productions that show other audiovisualities between the choreographic and the filmic, as a curatorial experimentation in videodance. What motivated the conception of the online exhibition *Videodanças*, with the exhibition of four thematic sessions, followed by a debate with the filmmakers, in November 2021, by the project Telas Abertas 2021, from the Public Audiovisual School of Vila das Artes (Fortaleza /CE).

**Keywords:** dance and audiovisual, videodance, videodancing, experimentation, curation.

## Primeiras reflexões críticas

Algumas perguntas mobilizam nossa discussão: 1) De que *videodanças* podemos falar com dizeres outros sobre o movimentos dos *corpos em crise* e o *curto-circuito das representações*? 2) Que pistas e ocorrências estéticas e artísticas podem ser visibilizadas como *estratégias de politização* e de *interseccionalidades* de corpos artistas que se movem, dançam e performam com a criação, produção e curadoria contemporâneas em vídeo e dança?

287 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE, na sessão CI EXPERIMENTAÇÕES, TRÂNSITOS E DESVIOS ENTRE REGIMES DE IMAGENS E SONS, no dia 26 de outubro de 2021.

288 - Doutor em Comunicação e Semiótica/PUCSP. Mestre em Dança/UFBA. Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo/UFC. Professor Adjunto do IISCA/UFCA/Juazeiro do Norte. Professor colaborador do PPGDança/UFBA.

Constatamos, então, que certas experimentações audiovisuais de artistas da dança vem se dando em colaboração com artistas do cinema e do audiovisual; e configuram relevantes configurações artísticas que discutem e tensionam corpo, imagem e movimento do que se compreende como o *coreográfico* e o *filmico* (ARRAIS, 2021, 2017).

A primeira pergunta nos coloca para refletir as danças audiovisuais, entendidas como videodanças (e não a definição, muitas vezes, restritiva de “videodança”). Certas experimentações audiovisuais estão mais interessadas em tensionar o modo como lidamos com o corpo do que, necessariamente, criar um produto fechado em si mesmo, pois trazem discussões outras que problematizam o corpo no mundo e como comumente o representa.

Tais experimentações demarcam a experiência de *corpos em crise*, gerando um *curto-circuito* para outros modos de ação videodançada (GREINER, 2010). A autora nos convoca para esse debate quando propõe pensar o corpo como estudo indisciplinar, logo, o corpo que videodança e o videodançar coimplicado nesse corpo que se move com as audiovisuais, gerando outros processos de representação e experiências perceptivas.

A segunda pergunta, inter-relacionada com a primeira, traz as experiências das experimentações entre vídeo e dança como pistas indisciplinadas em suas ocorrências estéticas, ou seja, o foco é perceber certas danças audiovisuais em seus videodanças como corpo artista que aciona o corpo em movimento como *estratégia sensível de politização* (SODRÉ, 2006) onde o conceito plural da *interseccionalidade* (AKOTIRENE, 2018) colabora para discutirmos criação e curadoria em sua contemporaneidade *intempestiva* (AGAMBEN, 2009): O que significa ser contemporâneo, de quem e do que somos contemporâneos?

## **Mostra Videodanças: concepção e curadoria**

Compreendemos que as temáticas da atualidade são indícios não apenas de interesse criativo, mas principalmente, de proposições críticas que se inter-relacionam com as presenças imagéticas do corpo, buscando demarcar outras audiovisuais em produções de videodança, quando pensamos que na história do cinema experimental e o pré-cinema (MACHADO, 1997), já existiam experimentações de corpo e(m) movimento.<sup>289</sup>

Tais inquietações, resultantes de constatações, culminaram na concepção da mostra online *Videodanças*, como uma possibilidade de existência e proximidades em tempos pandêmicos de distanciamento e isolamento sociais. Na perspectiva de uma prática curatorial de experimentação, trabalhamos com a *interseccionalidade* (AKOTIRENE, 2018) como conceito estruturante, construímos certo deslocamento perceptivo estético-político como *partilhas sensíveis* e *comunidade de movimento* (RANCIÈRE, 2005) de uma produção no Ceará e no Brasil, reconhecida como *videodanças* (ALVES, 2013), ainda carente de visibilidade nos espaços acadêmicos de discussão e difusão do cinema e do audiovisual.

289 - Sabemos, em certa medida, que o corpo em movimento, antes mesmo do cinema ser cinema, foi marcado pelo fisiologista Etienne-Jules Marey, inventor do cronofotógrafo e do fuzil fotográfico, dois ancestrais da câmera cinematográfica, utilizados inicialmente para projetar imagens, e assim, dissecar e decompor movimentos animais. Já para o movimento que se organiza como dança, sua presença na práxis do cinema experimental é histórica e difundida pelo conceito de *Coreocinema*, atribuído aos filmes da coreógrafa e dançarina Maya Deren na década de 1940. Do dançar para câmera ao dançar para a tela, na década de 70, temos a brasileira videoartista Analivia Cordeiro, uma das pioneiras no mundo com *Dance Computer*, obra experimental inaugural do que hoje se reconhece como estética do/da videodança.

A mostra *Videodanças* foi realizada no mês de novembro de 2021, com quatro sessões temáticas com as palavras-provocações, sendo o corpo como questão central: “CORPORESILÊNCIA”, “CORPODISTOPIA”, “CORPOPASSAGEM” E “CORPOMOVÊNCIA”, seguidas de debates com os/as artistas-criadores/as-realizadores/as. Trata-se da quinta mostra oriunda da convocatória do projeto Telas Abertas 2021, que selecionou propostas de curadoria para compor a programação do Cineclube da Escola Pública de Audiovisual<sup>290</sup>, vinculada à Vila das Artes<sup>291</sup>, durante o período de junho a dezembro de 2021. A saber, esta mostra foi a primeira e única, até então, com curadoria de dança e videodança na história deste projeto cineclubista.

A idealização e concepção é assinada pelo autor deste artigo, o artista-pesquisador e crítico de dança Joubert Arrais (Fortaleza/CE; Juazeiro do Norte/CE), que também fez parte da curadoria, em colaboração curatorial e crítica com outras duas pessoas: a bailarina e pesquisadora Liliane Luz; e a cineasta e escritora Sabina Colares, ambas também da capital cearense. Todas as obras estão disponíveis na internet em links específicos. A seleção final para exibição evidenciou um forte diálogo entre regiões (Nordeste, Sudeste e Sul), composta de 11 (onze) obras audiovisuais de artistas-criadores do Ceará (Fortaleza; Itapipoca), Pernambuco (Recife; Jaboatão de Guararapes), Minas Gerais (Belo Horizonte; Brumadinho), São Paulo (capital) e Rio Grande do Sul (Porto Alegre).

Apresentamos, assim, um panorama artístico entre o vídeo e a dança com trabalhos audiovisuais que dialogam com a produção artística e documental em dança contemporânea e videodança, pensados e problematizados como “videodanças”, inspirada pelo verbo-conceito *videodançar* (DE OLIVEIRA, 2009), na perspectiva das imagens expandidas do corpo e do movimento para a câmera e para a tela. Artisticamente, para a experimentação e a curadoria, referenciamos-nos em 02 (duas) obras expandidas de videodança e (01) uma de documentário: 1) O curta-metragem coreográfico documental *NoirBlue - deslocamentos de uma dança* (2017)<sup>292</sup>, da bailarina e coreógrafa da imagem Ana Pi (Brasil/França), com estreia no Centro Georges Pompidou em Paris;

2) O curta-metragem de ficção e videodança *Sensações Contrárias* (2007)<sup>293</sup>, premiado como melhor vídeo experimental no Festival de Gramado (2007), com concepção/direção do coreógrafo Jorge Alencar; e dos cineastas Amadeu Alban e Matheus Rocha (Salvador/BA);

290 - Criada em 2006, na Vila das Artes, a partir da necessidade de implementar projetos de formação na área do audiovisual para processos de criação e debate com os diversos circuitos da cidade de Fortaleza.

291 - Equipamento cultural vinculado à Secretaria Municipal de Cultura de Fortaleza, a Vila das Artes se afirma como espaço de formação, difusão e produção em diferentes linguagens artísticas. O Complexo Vila das Artes é administrado pelo Instituto Cultural Iracema, via contrato de gestão com a Prefeitura de Fortaleza, desde 2018. Mais informações, acessar: <https://www.institutoiracema.com/viladasartes> ou acompanhar nas redes sociais: <https://www.instagram.com/viladasartesfortaleza/>.

292 - Disponível no site da artista: <https://anazpi.com/noirblue-doc/>.

293 - Disponível no site de um dos artistas: <https://www.jorgealencar.com.br/sensacoes-contrarias>.

3) O documentário *O Porto de Santos* (1978)<sup>294</sup>, de Aloysio Raulino (1947-2013), especificamente na célebre performance dançada de um homem negro caçara, ao som de *Amante Latino* (Sidney Magal), até hoje lembrada e que contemplou a obra como um dos melhores filmes da história do documentário brasileiro.

Para a mostra, os vídeos de cada sessão foram compilados para serem exibidos em sequência e buscando a experiência cineclubista para essa mostra de videodanças às quintas de novembro de 2021, com exceção da segunda sessão, que aconteceu numa sexta-feira.

A primeira sessão foi CORPORESILIÊNCIA<sup>295</sup>, dia 11 de novembro de 2021, da qual fizeram parte: o/a videodança/videoperformance *Sem ter o que dançar, foi se curar* (2021, 22'45'')<sup>296</sup> de Dudude e Thais Mol (Brumadinho/MG); o videoclipe/videodança *Queda* (2020, 5'36'')<sup>297</sup>, de Filipe Marcena e Marcelo Sena/Cia Etc (Joboatão dos Guararapes/PE); o vídeo-documental *Erranças*<sup>298</sup> (2015, 19'57''), de Gabriela Santana e Tonlin Cheng (Recife/PE).

Na segunda sessão temática CORPODISTOPIA<sup>299</sup>, no dia 12 de novembro de 2021, excepcionalmente no dia seguinte à primeira sessão, compuseram a exibição as obras: o/a videodança *Inferus* (2018, 6'30'')<sup>300</sup>, de Débora Bittencourt (Recife/PE); o/a videodança/videoperformance *O futuro pode estar na sua frente ou às suas costas...* (2020, 20'57'')<sup>301</sup>, de Rui Moreira (São Paulo/SP; Belo Horizonte/MG; Porto Alegre/RS); e o/a videodança/videoperformance *Orixá Cafuzo e outras divindades* (2019, 22'25'')<sup>302</sup>, de Gerson Moreno e Cacheado Braga (Itapipoca/CE).

A terceira sessão foi CORPOPASSAGEM<sup>303</sup>, no dia 18 de novembro de 2021, composta de *EntrePontosRiscados* (2020, 5'52'')<sup>304</sup>, de Cacheado Braga, Gerson Moreno e Cia Balé Baião (Itapipoca/CE); o/a videodança/curta-metragem *Maxixe* (2010, 10')<sup>305</sup>, do cineasta e fotógrafo Breno César (Recife/PE e Cia Etc (Joboatão dos Guararapes/PE); e o/a videodança *O que tenho de você?* (2013, 17'20'')<sup>306</sup>, de Sabina Colares (Fortaleza/CE).

Já na última sessão CORPOMOVÊNCIA<sup>307</sup>, tivemos o/a videodança *Homem Torto* (2020, 14'31'')<sup>308</sup>, de Eduardo Fukushima e Pedro Nishi (São Paulo/SP) e o vídeo-espetáculo-performance *Engarrafada* (2019, 47'15'')<sup>309</sup>, de Silvia Moura e Henrique Kardoza (Fortaleza/CE).

294 - Disponível em <https://youtu.be/6FFg64HY0sg>.

295 - Link para o debate da sessão 01 CORPORESILIÊNCIA: <https://youtu.be/ddczBgl86c4>.

296 - Link para a obra no Youtube: <https://youtu.be/6CuvPh0K5Sw>.

297 - Link para a obra no site dos artistas: <http://ciaetc.com.br/home/queda/>.

298 - Link para a obra no Youtube: <https://youtu.be/glisibtVMEM>.

299 - Link para o debate da sessão 02 CORPODISTOPIA: <https://youtu.be/PwNZFNEPHDM>.

300 - Link para a obra no Youtube: <https://youtu.be/R4NE5zqNzvs>.

301 - Link para a obra no Youtube: <https://youtu.be/tQwtE9C2Sv0>.

302 - Link para a obra no Youtube: <https://youtu.be/z47VRriO4zA>.

303 - Link para o debate da sessão 03 CORPOPASSAGEM: <https://youtu.be/Ya-28fjBdQ>.

304 - Link para a obra no Youtube: [https://youtu.be/UWDM\\_erdsOs](https://youtu.be/UWDM_erdsOs).

305 - Link para a obra no site dos artistas: <http://ciaetc.com.br/home/maxixe/>.

306 - Link para a obra no Youtube: <https://youtu.be/oNFBEBH0ZHys>.

307 - Link para o debate da sessão 04 CORPOMOVÊNCIA: [https://youtu.be/g7Dln6\\_tndI](https://youtu.be/g7Dln6_tndI).

308 - Link para a obra no Youtube: <https://youtu.be/S07yj0WIAuQ>.

309 - Link para a obra no Youtube: <https://youtu.be/Pq6RENNn3Pw>.

## De que “outros videodançares” falamos, então?

A realização da mostra e os debates mostraram que pensar hoje a produção em vídeo dança é também refletir sobre os modos como artistas da dança vem, cada vez mais, mobilizando experimentações estéticas que partem da experiência dançada e que se atravesse na criação audiovisual e cinematográfica. Algo que é historicamente presente na produção de artistas da dança nas artes contemporâneas, em especial, nos anos de 1970<sup>310</sup>; como as cenas dançadas ou de dança no cinema globalizado dos anos de 1980 até início dos anos 2000<sup>311</sup>, lembrando de alguns filmes mais recentes, que se evidenciam com elementos referenciais destes anteriores<sup>312</sup>.

O que diferencia os artistas de agora e suas criações é o modo mais intensificado do mundo atual tanto pela convergência midiática da internet com as tecnologias da informação e da imagem, como também pelo contexto pandêmico que vivemos desde março de 2020. O que “obrigou” muitos artistas, não apenas os da dança, criar e difundir suas criações pela mediação videográfica de diversas telas (celular, televisão).

Nos debates, as palavras provocações de cada sessão cumpriram um papel crítico de chamamentos para a conversa, colocando para os trabalhos exibidos um duplo. Ou seja, algumas obras já tens tais palavras como presença crítica, enquanto outros foram provocados a se pensar a partir delas: o que há de distopia neles? De resiliência? De passagem? De movência? E até o entranhamento destas palavras a cada sessão.

Outra demanda foi no sentido de questões relacionadas o processo de criação em cinema e audiovisual sendo discutidas e respondidas por artistas da dança; e, quando não, pensadas por artistas da imagem ancorados na experiência dançada. Dentre tais questões, destacamos a questão da “montagem”, que é o como um/a videodança é produzido, concebido, realizado; e que surgiu primeiro na apresentação da comunicação oral, que resulta este artigo.

Assim, a mostra *Videodançares* cumpriu-se um papel contextual de que obras artísticas também são produtoras de contextos, e não meros exemplos ou apenas evidenciadores, partindo da premissa de que a arte é conhecimento e pensando a potência de tessituras, ambiências, pluralidades e hibridismos da dança com o cinema e audiovisual como artes do corpo e da imagem.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* (Feminismos Plurais). Belo Horizonte: Le-

310 - As obras *Accumulations* (1971) e *Watermotor* (1978), da coreógrafa Trisha Brown, com colaboração de Merce Cunningham e John Cage, são filmes coreográficos pelo forte vínculo com o corpo que demonstra dançando suas pesquisas de movimento.

311 - Os filmes *Flashdance* (1983), *Billy Elliot* (2000) e *Cisne Negro* (2011) são coreodanças (coreodançadas) e coreofilmes (coreofilmicas) visibilizados no cinema como enquadramentos de cenas de movimento dançado ou movimento filmado, e não no todo da experiência audiovisual cinematográfica.

312 - Episódio da série *Pose* (Netflix) com cena de uma audição de dança, que remete a cena de *Flashdance* ou *Cisne Negro*. E que se relaciona também com outra cena de audição de dança em uma obra de cinema, como em *Então nós dançamos*.

tramento, 2018.

ALVES, Liliane Luz. *Videodanças no Ceará: uma análise das tensões políticas entre local e global*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - PUCSP, São Paulo, 2013.

ARRAIS, Joubert de Albuquerque. "Filmes dançados enquanto corpos coreopolíticos interseccionais". In: *Anais do VI Congresso Da Anda*. Salvador. Anais eletrônicos. Campinas, Galoá, 2021.

ARRAIS, Joubert de Albuquerque. "Danças Filmadas: Coreografia e Comunicação Audiovisual". In: *Anais do XXI Encontro da Socine*. Anais eletrônicos. João Pessoa, 2017.

DE OLIVEIRA, Ana Carolina Moura (Ana Pi). *Videodança - um verbo possível*. Monografia (Graduação em Dança) - Escola de Dança, UFBA, Salvador, 2009.

GREINER, Christine. *O corpo em crise*. Novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. São Paulo: Papirus, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34. 2005.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

# Autenticidade e intimidade: categorias feministas no pornô *Bed Party*<sup>313</sup>

Authenticity and intimacy: feminist  
categories in *Bed Party* porn

Julia Dias Alimonda<sup>314</sup>  
(Mestranda - PPGCINE/UFF)

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo analisar a série de filmes pornográficos *Bed Party* (2014), dirigida por Shine Louise Houston, investigando que recursos são utilizados para se distanciar das produções *mainstream* e assim, ocupar o campo feminista. Os artifícios e efeitos de autenticidade são usados para legitimar e sustentar a produção, entendida como uma pornografia ética. O real é construído como estratégia estética, política e de mercado.

**Palavras-chave:** Pornografia, feminismo, realidade.

**Abstract:** This paper analyze the series of pornographic films *Bed Party* (2014), directed by Shine Louise Houston, investigating which resources are used to distance itself from *mainstream* productions and thus occupy the feminist field of pornography. The artifices and effects of authenticity are used to legitimize and sustain the production, understood as ethical pornography. The real is constructed as an aesthetic, political and market strategy.

**Keywords:** Pornography, feminism, reality.

Desde dos anos 1970, quando a pornografia se tornou popular na cultura de massas, as pornógrafas, ativistas e intelectuais feministas refletem sobre como produzir imagens de sexo explícito que priorizem o prazer feminino e apresentem uma coreografia sexual menos misógina. Além disso, também se questionam sobre como transformar as relações de trabalho da indústria pornográfica e combater as violências e estigmas sofridos pelas trabalhadoras sexuais. Neste artigo, pretendo analisar a série *Bed Party* (2014), dirigida pela estadunidense Shine Louise Houston, onde ela usa as categorias realidade, intimidade e ética como valores feministas de produção audiovisual, com a intensão de criar um retrato da vida sexual de dois casais *cis* e monodissidentes.

Shine Louise Houston é fundadora da *Pink and White Productions*, produtora de filmes pornô voltada para o público *queer*, e do *Pink Label TV*, site de streaming de pornografia independente. Em seu site, a diretora afirma que criar imagens é poderoso, é importante uma mulher negra e *queer* como ela estar nesta posição de criação de conteúdo. Estando ciente

313 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Retratos e contratos do corpo: os porn-tratos fílmicos gozam.

314 - Mestranda em Cinema e Audiovisual do PPGCINE, UFF. Bacharel em cinema pela UNESA. Bacharel em antropologia pela UFF.



do valor da mídia na construção da sexualidade e na força política que as produções pornográficas podem ter, a artista apresenta em suas produções novas formas de olhar o corpo, corpo este que está no centro dos debates políticos contemporâneos.

A série de curtas-metragens *Bed Party*, possui dois episódios de 20 minutos e documenta a vida sexual de dois casais de atores pornô: o casal interracial Eden Alexander e Sebastian Keys, fazem parte de um episódio, e outro é composto pelos performers negros Jack Hammer XL e Nikki Darling. Além do desejo de captar as manifestações de prazer autênticas, a opção de tornar os casais como centro da narrativa rompe com convenções pornográficas que raramente tem como protagonistas um par amoroso. Além disso, trabalhadores sexuais, pessoas não-brancas e não-heterossexuais não costumam ser as protagonistas das histórias de amor no cinema. A intimidade dos entrevistados é uma forma de atrair o público e legitimar o ato sexual, usando o relacionamento amoroso como comprovação de que o prazer ali é verdadeiro. Para Houston, a intimidade é o elemento mais pornográfico do filme<sup>315</sup>.

No filme de Jack Hammer XL e Nikky Darling o ápice do prazer masculino não aparece em cena. É a mulher que tem múltiplos orgasmos através da estimulação de um vibrador. Além disso, é interessante notar que ambos filmes têm múltiplas cenas de orgasmos e em nenhuma delas os casais gozam juntos. Os orgasmos acontecem através de práticas que envolvem *boundage*, *fisting* e *squirting*. O romance não exclui as práticas *hardcore*, mas a acentuam, é a partir da intimidade cotidiana que os prazeres não-normativos acontecem. É através dos vínculos de intimidade do casal que eles podem se abrir para práticas sexuais dissidentes e ter o ápice de prazer da sua vida sexual.

Uma crítica recorrente que a pornografia recebe é que as exhibições de prazer não são verdadeiras, não se assemelham a vida sexual real dos espectadores. Tradicionalmente, a pornografia mescla uma linguagem que se sustenta e legitima nas convenções realistas, e mesmo documentárias, com aspectos extremamente artificiais e fantasiosos (Díaz-Benítez, 2010). A excitação, o prazer e o ato sexual são performados de forma exagerada, o que é considerado um problema dentro do movimento feminista. Como a pornografia, apesar de ser uma ficção, é um dos poucos espaços onde se vê o sexo abertamente, isso poderia criar expectativas irreais sobre as experiências sexuais daqueles que a assistem.

Por este motivo, muitas pornógrafas produzem materiais que tentam se aproximar da realidade. A tentativa de captar o real deve ser entendida como uma das formas de se produzir pornografia feminista, mas não é a única e nem é moralmente superior as outras. Definir o que é um material artístico feminista é muito difícil porque passa por questões muito subjetivas. Desde que haja consentimento, qualquer prática sexual ou fantasia pode ser considerada feminista e pode gerar prazer para aqueles que assistem. Produzir filmes que apresentem relações consensuais é uma das maiores características das produções feministas. Apesar da tentativa de captar expressões autênticas de prazer ser um discurso que

315 - Fonte: <https://pinkwhite.biz/shine-louise-houstons-bed-party-wins-2014-feminist-porn-awards-best-boygasm/>

aparece com frequência, é importante pensá-lo de forma crítica. A pornografia é uma ficção e não precisa necessariamente representar a realidade, contudo, é interessante analisar este movimento como uma resposta às representações da indústria *mainstream*.

A ideia de realidade é crucial na pornografia porque cria um senso de autenticidade que seduz e capta a audiência, construindo a ilusão e a expectativa de que o espectador está tendo acesso a algo que faz parte do domínio da intimidade (Paasonen, 2011). Além disso, *Bed Party* não escolhe qualquer casal: são casais de atores pornô, pessoas que certamente despertam curiosidade no público que quer assistir como esses performances tão experientes são em seus momentos íntimos. Os locais mundanos, corpos e vidas reais fazem parte da atração do olhar e se colocam em quadro como categoria feminista para fazer com que o público, através das autênticas expressões de prazer, tenha experiências sexuais mais positivas. Como aponta Baltar (2014), o real se torna uma promessa dos realizadores, onde é estabelecido um pacto de intimidade entre aqueles que filmam e o espectador. Tanto no documentário, quanto na pornografia, o estatuto do real e a eficácia estética são garantidos a partir do princípio de máxima visibilidade.

Segundo Williams (1999), o projeto de modernidade se relacionou com o frenesi do visível e com a construção de saberes sobre o corpo. A pornografia *hardcore* está intrinsecamente ligada ao desenvolvimento do prazer de olhar e ver a verdade visível sobre o sexo. Já Nichols (1997), observa que o realismo e a ciência se comportam como os portadores legítimos do olhar. Na essência dos documentários existe uma reivindicação de autenticidade que está baseada em argumento e provas de que o mundo ali é o real. Contudo, os documentários são ficções que tem uma referência na realidade, apresentam uma das verdades, no caso do pornô, uma das verdades sobre o sexo. Eles fazem referências ao mundo que o rodeia, mas são construídos como texto, o que muda é a representação da realidade.

Para Young (2013), uma forma de criar uma pornografia feminista é se aproximar da realidade e criar espaços onde os performances possam expressar seu prazer de forma autêntica. Ao invés de representar o prazer, verdadeiramente senti-los através daquilo que lhes faça bem, sempre buscando a comunicação verbal e corporal com o parceiro. A autenticidade é uma maneira de construir uma pornografia ética, onde o prazer e a expressão do eu são centrais. É uma escolha da realizadora valorizar o desejo e construir um espaço seguro para que o prazer possa surgir. Diferente das produções *mainstream*, onde o realismo aparece como categoria estética, a ideia é usar a autenticidade como categoria política.

Não me interessa questionar o que é efetivamente verdade ou não, mas sim, pensar como esse discurso de real é apresentado. No caso de *Bed Party*, a autenticidade do ato sexual feito pelos casais é o que legitima e sustenta a narrativa como a verdade sobre o sexo. O início dos filmes apresenta entrevistas nas convenções clássicas da linguagem documental, onde a diretora os questiona sobre como definem sua sexualidade e o que mais gostam em seus parceiros. Os planos dos entrevistados se mesclam com algumas imagens dos apartamentos. Estes elementos (como um porta-retratos, um gato que circula pelo ambiente, uma coleção de bonecos, uma sapateira desorganizada, a equipe de filmagens, entre outros) são

pequenos detalhes que servem como elementos que constroem a realidade (Barthes, 2004). Servem para caracterizar o ambiente mundano em que os atores pornôis vivem e transam cotidianamente. Essas particularidades do cenário dão ao filme um efeito de real.

Assim como as entrevistas dos personagens, outra estratégia narrativa utilizada na série, que é clássica da linguagem documental e acabou se tornando uma marca do real, é a câmera não mão, que treme, fica fora de foco, desenquadra os personagens, filma fragmentos de corpos dos membros da equipe. O antecampo também é revelado através do som direto que capta as conversas sobre a organização do set e as intervenções da diretora na cena. Para *Brazil* (2013), o antecampo rompe com o regime representativo clássico, é o lugar de permeabilidade entre o real e a representação. No filme de Houston, revelar a equipe serve para satisfazer o desejo do público de ver como se filma um pornô, legitimar a obra como um trabalho ético onde temos acesso aos bastidores da filmagem, enfatizar que aquele casal de fato é real, ao mesmo tempo nos lembra que é tudo um filme, feito através de roteiro, produção e montagem.

No curta metragem com Sebastian Keys, que ganhou o prêmio de melhor orgasmo masculino no *Feminist Porn Awards* de 2014, o ator demora um pouco para gozar, muda de posição, parece estar um pouco nervoso ou desconcentrado. Para Comolli (2008), o documentário se faz sobre o risco do real, a realidade ameaça a cena com a sua imprevisibilidade. O autor analisa o documentário como um gênero que reconhece a falta de controle dos realizadores perante o real, destrói os conjuntos fechados da ficção. Houston, neste momento, ciente que imprevistos como um ator pornô não conseguir ejacular podem acontecer, intervem na cena e avisa que ela já tem tudo que precisa. Para esse projeto, ele não é obrigado a ejacular.

Essa interferência no ato sexual, que foi mantida na montagem, afirmando que em seu filme não é necessário ter um *money shot*, demonstra preocupação com o prazer dos atores pornôis e desestabiliza as narrativas sexuais, onde a ejaculação masculina é considerada a coisa mais importante. A diretora marca que seu filme é diferente das produções *mainstream*. Contudo, o ator ignora a diretora, deita na cama e explica que está com o joelho doendo, continua a se masturbar e ejacula através do sexo oral de Eden Alexander. A agência do ator pornô nesta cena mostra que a diretora não tem a voz soberana no documentário, a *mise-em-scène* é uma relação que se faz junto da equipe e parte do desejo do sujeito filmado em ser filmado (Comolli, 2008).

Depois da ejaculação, a câmera se move e enquadra a diretora de fotografia, Shae Voyeur, que faz um sinal afirmativo com a cabeça. Então, outro plano, da perspectiva de Shae Voyeur, mostra Houston segurando a câmera e respondendo o sinal afirmativo, sinalizando que a filmagem chegou ao fim. A câmera percorre o set de filmagem, uma voz fora de quadro diz que o dia de filmagem foi ótimo. Os créditos finais aparecem enquanto todos conversam amigavelmente. Ao analisar as obras pornográficas dirigidas por mulheres negras, Miller-Young (2013) lembra que Shine Louise Houston lança seu corpo no texto fílmico de uma maneira inesperada e subversiva em seu curta *Superfreak* (2007), onde a diretora

interpreta um fantasma que entra no corpo de uma mulher para fazer sexo com os humanos. A diretora também aparece em *Camera and I* (2020), que conta a história de uma câmera, dublada pela própria diretora, que transa com uma atriz pornô. Em *Bed Party*, a autora aparece entrevistando os atores e dialogando com a equipe, seu corpo é uma ferramenta de realismo dentro do texto fílmico.

Concluindo, *Bed Party* dá visibilidade aos relacionamentos monodissidentes e, utilizando uma linguagem realista, apresenta um sexo que não se costuma ver na pornografia *mainstream*. Ao invés de relacionar o amor a suavidade ou monotonia, os curtas-metragens apresentam práticas sexuais não convencionais que são realizadas devido à intimidade que o casal possui. É através da intimidade do romance que as cenas *hardcore* acontecem, o amor romântico é exaltado como espaço onde o prazer pode fluir.

Buscar a autenticidade do prazer de um casal real é a ferramenta que Shine Louise Houston utiliza para construir uma sexualidade mais positiva. Os corpos, e fascínio do olhar, fazem parte dos debates políticos contemporâneos, e isso impacta esteticamente a produção artística. Entretanto, o valor que a verdade tem em nosso imaginário não pode ser esquecido, assim como as relações entre o poder e a produção da verdade, já que os processos de visualidade se relacionam com a produção do conhecimento. O documentário foi considerado superior em termos morais, como se estivesse longe da ilusão da ficção alienadora, o que deve ser questionado (Nichols, 1997).

Além disso, a performance Vex Ashley lembra que a ética está relacionada com aquilo que não se vê em quadro, é subjetivo, por tanto, é difícil relacionar esta característica com a fabricação de um produto<sup>316</sup>. Segundo Miller-Young (2013), embora o feminismo busque dismantelar a exploração estrutural e discursiva que o capitalismo produz contra as mulheres e grupos marginalizados, as atividades feministas não são externas ao sistema hegemônico de dominação, ou seja, a pornografia feminista faz parte da lógica capitalista de lucro. Teorizar sobre o tema significa pensar num sistema que opera entre a transgressão e a normatização das representações e das relações de trabalho. Por este motivo, as categorias aqui apresentadas, como ética e autenticidade, são importantes para se pensar em uma pornografia que valorize o prazer e a integridade dos performances e que construa uma representação sexual positiva para o público, mas é importante lembrar que isso também é uma ferramenta de mercado que pretende fazer os espectadores consumir um outro tipo de produto.

## Referências

- BALTAR, M. "*Real sex, real lives* – excesso, desejo e as promessas do real". E-compós, Brasília, v.17, n.3, set./dez. 2014.
- BARTHES, R. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BED PARTY: Eden Alexander and Sebastian Keys. Direção: Shine Louise Houston. Produtora: Pink & White Productions. Estados Unidos, 2014.

BED PARTY: Jack HammerXL & Nikki Darling. Direção: Shine Louise Houston. Produtora: Pink & White Productions. Estados Unidos, 2014.

BRASIL, A. "Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo". Revista Famecos. Porto Alegre, v 20, n. 3, pp. 578-602, set/dez, 2013.

COMOLLI, J. *Ver e poder a inocência perdida*: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DÍAZ-BENÍTEZ, M. *Nas redes do sexo*: os bastidores do pornô brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MILLER-YOUNG, M. *A taste for brown sugar*: black woman in pornography. Durham: Duke University Press, 2014.

NICHOLS, B. *La representación de la realidad*: cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1997.

PAASONEN, S. *Carnal Resonance*: affect and online pornography. Cambridge: MIT Press, 2011.

WILLIAMS, L. *Hard Core*: power, pleasure and the frenzy of the visible. California: University of California Press, 1999.

YOUNG, M. "Authenticity and its role within feminist pornography". *Porn Studies*, 1:1-2, 186-188. 2014.

# O fantástico no longa-metragem *Vida de Menina* de Helena Solberg<sup>317</sup>

The Fantastic in the feature film *Vida de Menina* by Helena Solberg

Juliana Soares Mendes<sup>318</sup>  
(Doutoranda – PPGCine/UFF)

**Resumo:** Como o gênero audiovisual fantástico (englobando o fantasmático, a fantasia e o maravilhoso) gera representações para a transformação social? Respondemos a partir da análise do longa de Helena Solberg: *Vida de menina* (102 min, 2003) e de algumas obras de diretoras latino-americanas que iniciaram sua carreira em 1960 e 1970. Para isso, pontuamos, em seus filmes, elementos que rompem com a realidade: uma alma que se separa do corpo, metáforas de crucificação de mulheres e o riso de uma bruxa.

**Palavras-chave:** Fantástico, fantasia, cinema, América Latina, feminismo.

**Abstract:** How does the fantastic genre of audiovisual (encompassing the fantasmatic, the fantasy and the marvelous) create representations for social change? Our answer comes from the analysis of Helena Solberg's film *Vida de menina* (102 min, 2003) and of works from Latin American female directors who started their career in 1960 and 1970. To this end, we point out elements that show breaks from reality: a soul detached from the body, a metaphor with women's crucifixion and a witch's laughter.

**Keywords:** Fantastic, fantasy, cinema, Latin America, feminism.

Analisamos como a linguagem cinematográfica foi usada por algumas diretoras latino-americanas – que iniciaram suas carreiras entre 1960 e 1970 – para transmitir mensagens feministas. Um aspecto que se destacou ao acessar alguns desses títulos foi o uso do fantástico na narrativa audiovisual, a exemplo do longa *Vida de menina* (102 min, 2003) de Helena Solberg. A partir dele, debatemos a contribuição da criação de mundos imaginários e das rupturas com o real para uma narrativa de transformação social.

Entendemos que os gêneros audiovisuais dificilmente se encontram em estado puro (MITTEL, 2004), e o fantástico e a fantasia são termos que carregam polissemia (PETZOLD, 1986). Para nossa análise, utilizamos o fantástico, o fantasmático, a fantasia e o maravilhoso.

O fantástico pode ser visto como um guarda-chuva (englobando a fantasia e outras categorias fronteiriças), apontando para rupturas da realidade e produzindo inquietação (BASÍLIO, 2018). Ele se baseia em percepções estimuladas pela oscilação entre o racional e o

317 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão CI Mulheres no cinema: entre fantasmas e ameaças, corpos que se rebelam.

318 - Doutoranda no PPGCine-UFF, recebendo bolsa da FAPERJ. Mestra em Ciências Sociais pelo PPGECsA/UnB (antigo PPG/CEPPAC). Possui graduação em Publicidade e Propaganda pela UnB e em Jornalismo pelo IESB.

irracional. Nesse gênero, a narrativa passa por uma irrupção de algo insólito para depois explicá-lo, permitindo que ele se torne do senso comum – mas sem deixar o seu entendimento pleno (CARVALHO, 2011).

Diferente da conceituação que adotamos, há os que consideram o fantástico como um adjetivo para falar da fantasia ou mesmo como uma conceituação do gótico ou do estranho. Para diferenciar, emprestamos o termo fantasmático para se opor àquilo que é racional ou baseado em características objetivas da experiência na realidade (PETZOLD, 1986). Encontraremos o fantasmático, então, no fantástico e na fantasia.

Por sua vez, a fantasia apresenta um conteúdo do maravilhoso ou infantil (BASÍLIO, 2018). No caso do maravilhoso, estamos falando de histórias com aspectos do imaginário e mítico, sendo que o insólito é aceito sem reservas, sem necessidade de explicação (CARVALHO, 2011).

Considerando como os mundos criados por esses gêneros referenciam a realidade, Petzold sistematiza quatro modos de entender essa relação: subversivo (apresenta uma realidade que, até então, era oculta e começa a surgir após um evento inexplicável); alternativo (apresenta um mundo alternativo que poderia se desenvolver no futuro, mas sem quebrar as leis da física); desiderativo (um mundo secundário que nunca poderia existir na realidade, mas que responde a desejos de um lugar melhor); e aplicativo (mantém algum tipo de correspondência entre os mundos, como por meio de alegorias ou narrativas que falam da experiência humana a partir de abstrações). Esses quatro modos são fantasmáticos e podem se misturar em uma única história, mas apenas os dois últimos são considerados efetivamente gêneros da fantasia pelo autor.

Para identificar os elementos do fantasmático voltamos nosso olhar para diretoras que iniciaram sua trajetória no audiovisual entre 1960 e 1970 na América Latina. O aval de uma educação acadêmica ou a participação em espaços formativos em Cinema ou áreas correlatas se tornou um aspecto comum entre elas. Por exemplo, Helena Solberg cursou Línguas Neolatinas da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC/Rio e – em contato com estudantes que pensavam e produziam filmes, como Arnaldo Jabor e Cacá Diegues – participou de sessões na Cinemateca do Museu de Arte Moderna - MAM (TAVARES, 2011).

Entendemos, então, que havia um forte domínio da linguagem cinematográfica e uma intencionalidade das escolhas estéticas ou narrativas de suas obras. É curioso, então, que algumas dessas autoras optaram por usar elementos do fantástico em seus documentários híbridos.

Nos curtas *A Entrevista* (19 min, 1966), da brasileira Helena Solberg, e *A propósito de la mujer* (36 min, 1975), da costa-riquenha Kitico Moreno, os elementos fantasmáticos aparecem como formas de criar uma atmosfera (pesadelo, medo etc.) ou metáforas (punição, sofrimento, liberdade etc.). Ambas as obras falam sobre a condição da mulher – o primeiro com depoimentos sobre o casamento de entrevistadas da classe média-alta e alta do Rio de Janeiro, e o segundo com falas sobre casamento, filhos e trabalho.

A vinheta de abertura do *A Entrevista* mostra imagens de crianças e a música de aniversário. Essa é interrompida por uma risada e voz esganiçada, reclamando que foi esquecida e vai deixar as outras fadas fazerem suas profecias antes. A sequência lembra a personagem bruxa e o conto de fada da Bela Adormecida. Há um presságio de uma maldição que pode derrubar essa vida de sonho que se espera construir com o casamento – criando uma atmosfera sombria. Estamos falando de uma referência de narrativas do maravilhoso, mas que aqui não são aceitas como naturais (e causam inquietação). Temos o modo aplicativo, que ronda o casamento (debatido nos depoimentos a partir das frustrações com as normas e os papéis atribuídos às mulheres).

Por sua vez, no filme *A propósito de la mujer*, a alegoria surge com as imagens abstratas que intercalam as entrevistas. A audiência se depara com uma mulher em túnica correndo em uma plantação com trilha sonora grave e sons de ventania. É um ambiente que lembra sonhos (ou pesadelos). A atmosfera continua com a atriz pregada em uma cruz. Ao final, são agregadas cenas de uma mulher escapando de um prédio e correndo perto de um corpo de água e, na sequência, vemos um pássaro voando (remetendo à liberdade).

Diferente dessas duas obras, em *La segunda oportunidad (25 min, 1990)*, da colombiana Eulalia Carrizosa, a metáfora se associa ao humor e ao didatismo. O curta, sobre a saúde da mulher, explica o funcionamento do corpo e a importância de práticas saudáveis. E o ponto de partida da história é uma ruptura com o mundo real.

A protagonista está sentada no sofá assistindo à televisão. A narração avisa: ela vai descobrir que com a saúde não se brinca. Após tossir muito, uma figura etérea sai de dentro do corpo da personagem. Ela conversa com a protagonista, como se fossem duas entidades separadas (em vez de uma alma pertencente ao mesmo corpo). A partir dessa cena, a narradora discorre sobre a constituição dos ossos e músculos, orientando para uma vida saudável. Ao final, a apresentadora reacende a vela da vida da protagonista. Ela desperta e o ser etéreo retorna. Porém, não fica completamente explicado o que seria esse ser, sabemos apenas que é uma experiência fora do corpo.

Percebemos que a estranheza e o insólito nesses documentários são gerados pelo uso de elementos fantasmáticos, que têm o potencial de criar sensações na audiência e gerar reflexões.

Os elementos do fantasmático, sobre os quais discorreremos acima, também perpassam outra obra de Solberg, seu primeiro longa ficcional: *Vida de menina* (102 min, 2003). O filme foi lançado com uma diferença de 37 anos do *A Entrevista*. Ou seja, foi realizado em um outro contexto. Contudo, assinalamos que os elementos imaginativos e que irrompem com a realidade contribuem para a atmosfera do filme e para o debate da pauta feminista.



## Análise do longa ficcional *Vida de Menina de Helena Solberg*

Selecionamos duas sequências do filme *Vida de menina* para discorrer sobre essas características. A obra é baseada nos diários escritos de 1893 a 1895 por uma adolescente em Diamantina, MG. O livro, no entanto, foi publicado em 1942 por sua autora, Alice Dayrell Caldeira Brant sob o pseudônimo de Helena Morley (ORSOLIN; MELO, 2018).

A protagonista do filme, Helena, assume, com brincadeiras e sua forma de pensar, esse ideário infantil (vemos travessuras, cantigas, brigas, brincadeiras de rodas e interação com animais). Lembrando que esse é um dos elementos apontados como integrante do gênero fantasia e do maravilhoso.

No *A vida de menina*, a transgressão da realidade é mais sutil, se revelando com destaque apenas na primeira cena, quando uma Helena criança está na sua Primeira Comunhão e enxerga labaredas de fogo e as pernas de uma outra menina se debatendo. Porém, essa cena, logo no começo do filme, serve de ponto de partida para a audiência compreender as fabulações dessa adolescente como algo que ela constrói em sua imaginação, e que chama de “castelos”. A partir desse ponto, eles serão compartilhados com o público, mas de forma verbal, não mais visíveis em imagens.

Nessa sequência inicial da Primeira Comunhão, Helena criança entra na igreja seguindo uma linha de meninas de véu na cabeça e segurando velas. Elas se ajoelham no banco. Temos plano e contraplano de uma história contada pelo padre e das expressões assustadas de Helena. Ele fala de uma garota que, por não contar um pecado no confessionário, caiu dura e foi arrastada pelo diabo para o inferno. A protagonista olha para o altar e vê labaredas e as pernas de uma menina se debatendo.

O final dessa história é diferente nos diários (MORLEY, 2016). Em vez das flamas, Helena cai em prantos porque não havia confessado um pecado e é consolada pelo padre. Ela, então, confessa seu pensamento (acha o padre feio) e ele reage negativamente com o que considera tolice da menina.

Portanto, conferimos a Solberg a decisão de acrescentar o elemento fantasmático do fogo sem explicação e da visão das pernas de uma menina sendo arrastada. É uma cena que quebra com o mundo estabelecido antes e depois. Até então, estávamos acompanhando um filme de época em uma cidade tipicamente interiorana, mostrada por uma tomada da paisagem com a igreja e, no fundo, uma música litúrgica.

Seria um aviso de que vamos conhecer uma protagonista criativa e com seus níveis de rebeldia? O insólito também reforça os medos imputados às garotas para que seguissem as normas da Igreja e evitassem o diabo. As regras são tão restritas e os medos tão intensos que parecem impossíveis de serem cumpridos. Essa sensação se reflete em falas da protagonista, que não tem certeza se entrará no paraíso, a exemplo de: “Às vezes, eu fico pensando que é bem difícil a gente ir pro céu e perco até as esperanças”.

Essa relação de expectativas e padrões impossíveis de se alcançar pode levar a reflexões para os dias de hoje, apesar de ser uma obra que retrata o final do século XIX. É possível transpor os questionamentos para padrões de beleza feminina, as expectativas para mulheres serem boas mães, esposas e profissionais, e outros modelos femininos inalcançáveis. Fica a pergunta que poderia ser da própria Helena: se não é atingível, por que tentar?

A segunda sequência escolhida inicia quando Helena começa a leitura em *voice-over* de *Viagem ao centro da Terra* (1864) de Júlio Verne. Enquanto escutamos a voz da protagonista falar de “entranhas”, “tesouros enterrados” e “profundos”, a vemos caminhar entre formações rochosas que lembram túneis e labirintos. Ao fundo, uma música com instrumentos de corda remete ao onírico. A personagem está completamente absorta, imaginando que a sua vida se cruzaria com o personagem do livro. A música e a imaginação são interrompidas na sequência, quando o professor tira o romance de Helena e pergunta sobre o dever de casa.

Não há nenhuma quebra formal de mundos, mas sabemos que estamos acompanhando os sonhos da protagonista, caminhando por entre rochedos que lembram o cenário da *Viagem ao centro da Terra*, como se fosse um lugar entre a realidade de Diamantina e a imaginação de Helena. Há uma atmosfera de escapismo, sendo as histórias formas de lidar com restrições e um *status* mais pobre se comparada à vida dos outros familiares.

No entanto, a maneira como a trajetória de Helena é apresentada no filme pode conduzir a audiência a compreender o dom da menina em contar histórias como algo que a ajudou nos estudos. De início, a personagem não entrega as redações solicitadas pelo professor e até copia um texto. Porém, ao transcorrer do longa, ela começa a colocar no papel suas histórias e aparece lendo um texto para a classe toda, muito aplaudida. Vemos uma evolução da menina que não queria estudar para aquela que conseguiu desenvolver uma habilidade que, até pouco tempo, não era tão comum às mulheres. Inclusive, sua avó fica muito mais impressionada quando a neta lê a partir do caderno, em vez de simplesmente falar as histórias: “É que ela pensa que escrever é mais custoso”.

Apesar da obra de Solberg não explicitar, o diário indica que os estudos e o título de normalista poderiam significar independência financeira para a garota. É uma maneira como a imaginação (a fantasia e o maravilhoso) apresenta uma representação mais progressista para mulheres.

## Considerações finais

Neste trabalho, fizemos uma primeira aproximação sobre como algumas diretoras latino-americanas empregaram a linguagem cinematográfica para produzir obras utilizadas como ferramentas de debate feminista. Notamos o uso do fantasmático para gerar uma atmosfera ou criar metáforas sobre a vida.

Vimos que muitas vezes o fantástico irrompe em documentários híbridos. Ele pode surgir tanto em obras documentais como ficcionais, mas, como o estilo do documentário é mais associado (pelo senso comum) a critérios de objetividade e verdade, a presença do fantasmático cria mais estranheza.

Voltando ao longa *A minha vida de menina*, podemos notar que Diamantina se torna quase uma personagem da história. Em diferentes momentos, há comentários sobre a cidade e qualidades específicas. É uma Diamantina que oscila entre a cidade histórica e os mundos maravilhosos dos “castelos” de Helena.

Afinal, é a imaginação fértil da protagonista que preenche os diários. Nesse sentido, temos algumas camadas de escolhas por elementos fantasmáticos nas obras. Começando primeiro na redação dos diários pela adolescente. Depois, na publicação do livro pela autora Morley. E, por fim, a última camada imaginativa ocorre na produção do longa-metragem por Solberg.

Identificamos que os aspectos de fantasia podem, por ora, servir como escape da realidade de Helena (vivendo em situação mais precária se comparada com o resto da família) e da audiência (que pode assistir à ficção de forma distraída). Contudo, em outros momentos, as situações são tão exageradas ou causam tanta estranheza que podem conduzir à reflexão, convidando a audiência a questionar sobre costumes e estruturas de poder à quais as mulheres estão submetidas no passado e no presente. E é a partir dos olhos de uma cultura infantil, que vemos provocações e questionamentos de uma adolescente sobre essa sociedade onde está inserida.

## Referências

BASÍLIO, F. *“Não pode ser, mas é”*: fronteiras do sobrenatural no Cinema Brasileiro contemporâneo. Dissertação (Mestrado) – UFF, IACS, PPGCom, Niterói, 2018.

CARVALHO, A. A. de. “(In)verosímil e fantástico ou a arte de provocar o medo”. *Carnets, Coimbra, Première Série* - 3 | 2011.

HOLANDA, K.; TEDESCO, M. *Feminino e plural*: mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papyrus, 2017.

MITTEL, J. *Genre and television: from cop shows to cartoons in American culture*. Nova York; Londres: Routledge, 2004.

MORLEY, H. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

ORSOLIN, S.; MELO, C. “Minha vida de menina, de Helena Morley: um olhar sobre os perfis das mulheres oitocentistas”. *Terra roxa e outras terras - Revista de Estudos Literários, Londrina*, vol. 35, jun, 2018.

PETZOLD, D. “Fantasy fiction and related genres”. *Modern Fiction Studies*, Baltimore, vol. 32, nº 1, Special Issue: Science and Fantasy Fiction, spring, 1986.

TAVARES, M. *Helena Solberg*: trajetória de uma documentarista brasileira. Tese (Doutorado) – UFMG, EBA, PPGArtes, Belo Horizonte, 2011.

**Julianna Nascimento Torezani<sup>320</sup>**

(Doutora da Comunicação pela UFPE – Professora da Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC)

**Resumo:** O filme biográfico *Nora* (Alla Kovgan e David Hinton, 2008) conta a história da bailarina do Zimbábue, Nora Chipaumire. O objetivo deste trabalho é analisar a cinematografia do filme *Nora*, tendo como traço teórico: cinematografia (CARREIRO, 2021), direção de fotografia (SCANSANI, 2020) e performance (CARLSON, 2009). A análise foi feita a partir da pesquisa documental para observar *a luz da infância, a luz da juventude e a luz do caminho*.

**Palavras-chave:** Cinematografia, Direção de Fotografia, Nora Chipaumire.

**Abstract:** *Nora* is a biographical film (Alla Kovgan and David Hinton, 2008) and based on the story of the Zimbabwean dancer Nora Chipaumire. The objective of this study was to analyze the cinematography of the film *Nora* in the light of the following theoretical framework: cinematography (CARREIRO, 2021), direction of light (SCANSANI, 2020) and performance (CARLSON, 2009). A document search were conducted to analyze the film lighting referring to Nora's childhood, youth, and way out of the Zimbabwe.

**Keywords:** Cinematography. Direction of Light. Nora Chipaumire.

## Considerações Iniciais

Cinema, dança, documentário, identidade, memória, todos estes termos se encontram para apresentar o filme *Nora*. Imagens, sons, cores, movimentos nos levam a conhecer a história de vida de uma artista, sua família e seu modo de vida. O filme biográfico *Nora* foi dirigido por Alla Kovgan e David Hinton, produzido por Joan Frosch e lançado em 2008, conta a história da bailarina, coreógrafa e performer Nora Chipaumire, nome dado pela avó, que nasceu em 26 de junho de 1965, em Mutare, no Zimbábue.

A obra tem 35 minutos de duração, em cores, elemento importante para a composição imagética desse filme, pois mostra a riqueza de detalhes em relação ao local e a cultura, foi escrito por Hinton, Chipaumire e Kovgan (que também foi editor). Cores das roupas, do solo, da pele das pessoas, das casas, das árvores, da paisagem evidenciam a cuidadosa direção de fotografia feita por Mkrtych Malkhasyan, em que nesta obra a luz se torna elemento estético e narrativo, pois colabora de forma pontual para contar a história que foi gravada em Manica, Moçambique. Neste sentido, surgem os seguintes questionamentos: Como a direção de

319 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Estética e plasticidade da direção de fotografia.

320 - Professora do Curso de Rádio, TV e Internet da UESC. Doutora em Comunicação pela UFPE e Mestra em Cultura e Turismo e Bacharelada em Comunicação Social pela UESC. E-mail: juliannatorezani@yahoo.com.br

fotografia, especialmente quantos aos planos e à luz, apresenta o movimento de corpo de Nora pelas coreografias criadas para narrar fases da sua vida? De que forma a iluminação criada para o filme colabora para a construção da personagem?

O filme é todo originalmente coreografado por Chipaumire, tudo remete a dança, as fases da vida da bailarina são apresentadas com coreografias específicas, assim o movimento do corpo se torna um elemento importante e, a direção de fotografia, procurou a melhor forma de mostrar esse movimento. Visto que “a fotografia é uma ferramenta criativa de composição de sensações, de ambiguidades ou reiteraões, de presenças” (SCANSANI, 2019, p. 27).

Não há diálogo, ouvimos música em quase todos os momentos, visto que a trilha sonora foi criada pelo músico Thomas Mapfumo (também do Zimbábue) e a história é narrada em cartelas em inglês, um dos idiomas mais falados no Zimbábue, que tem 16 idiomas oficiais. Em algumas cenas, não há trilha sonora para guiar a coreografia, mesmo assim os movimentos são intensos e narrativos.

Assim, o objetivo deste trabalho é analisar a cinematografia do filme *Nora*, tendo em vista a forma como este elemento foi pensado para contar a história de vida da personagem. Esta análise será feita a partir da pesquisa documental, sobretudo pela abordagem de algumas cenas do filme que marcam a trajetória do período que a artista viveu no Zimbábue. Desse modo, o estudo está dividido em três partes, em cada uma é analisada uma fase da vida de Nora. Segundo Carreiro (2021, p. 118), a direção de fotografia busca “encontrar a melhor maneira de contar a história, exprimindo sensações e criando atmosfera através das ferramentas da fotografia: posição da câmera, luz, cores e enquadramentos”.

Pensar na direção de fotografia de uma obra requer um exercício de observar detalhadamente as imagens quanto aos planos, ângulos, cores, formas, texturas, volumes, movimentos. Para Scansani (2020, p. 215), “um movimento de câmera, uma aproximação a um rosto, um brilho específico no canto do quadro, a disposição dos corpos, suas relações, seus volumes, os tons do cenário, a textura de uma paisagem, da pele, da própria luz refletida na tela etc. Esses pequenos traços são os elementos que moldam o filme”. A fotografia cinematográfica se constrói pelo amplo conhecimento técnico, estético e cultural.

## **Luz da Infância**

O filme começa mostrando Nora dançando em um campo aberto, com luz natural, em plano conjunto, com ênfase nos pés (Figura 1). A paleta de cores fica entre o marrom (casa, solo, aldeia) e o verde (árvores, capim). Assim, Nora é apresentada em número de dança e com o seguinte texto: “Cresci rodeada de mulheres. As mulheres moldaram a minha vida”. Nora conta que as primeiras memórias dela são da avó, por ser muito próxima.



Figura 1 – Abertura do filme *Nora*.

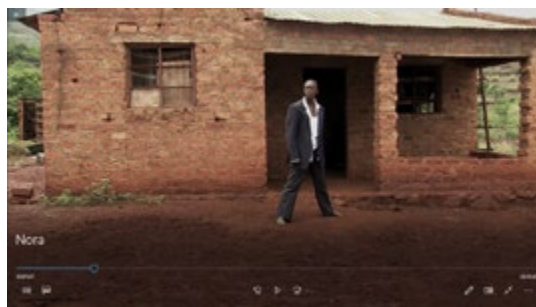


Figura 2 – Nora interpretando o pai Webson.

Fonte: Filme *Nora* (Kovgan e Hinton, 2008).

Nora interpreta outros personagens, quando se coloca como seu pai, Webson Chipaumire, que era diretor de escola, quando recebe a notícia de um mensageiro que a esposa queria se divorciar e levar os filhos com ela. O pai é apresentado em plano geral com terno e em ambiente de cores marrons por conta da casa e do solo (Figura 2). “Um plano desse tipo ajuda a plateia a assimilar geograficamente a nova locação. Daí a importância desse tipo de plano quando uma nova cena se inicia” (CARREIRO, 2021, p. 108).

Em algumas cenas a câmera está parada e em outras a câmera está em movimento, tentando acompanhar os passos de dança de Nora. O que contempla o conceito de performance de Carlson (2009, p. 224) quando indica que é um “[...] processo infinitamente fascinante da autorreflexão pessoal, cultural e da experimentação”. Seja pelas expressões dos rostos e dos corpos, ao performar pela dança, acompanhamos a trama apresentada.

Um outro aspecto da imagem é apresentar, de certa forma, um recurso metalinguístico, em que observa-se a cena em plano geral da paisagem com as pessoas e casas e eis que entra no primeiro plano, em movimento da direita para esquerda, um grupo de quatro crianças, podemos arriscar que foi usado um *dolly* (Figura 3), criando um jogo entre imagem estável e em movimento de câmera em seis cenas. Este recurso colabora para demonstrar a mudança de localização, do campo para a cidade, já que Nora e os irmãos foram morar com a mãe.



Figura 3 – Mudança do campo para cidade.



Figura 4 – Nora interpretando a mãe.

Fonte: Filme *Nora* (Kovgan e Hinton, 2008).

Nora e os irmãos ficaram com a mãe em um quarto alugado na cidade durante a adolescência. Observa-se que há mudança do campo para a cidade é representada também pelas cenas de ambientes externos para internos, inclusive a iluminação muda, da luz natural do dia para a luz artificial de ambientes escuros com o jogo de luz e sombra. Nora interpreta a mãe indicando ser mal-humorada e que espancava muito os filhos. Para ir trabalhar, para sustentá-los, ela vestia um *tailleur* preto para fornecer produtos britânicos da empresa Lever Brothers, especificamente pão, açúcar e sabonete brancos. Nora apresenta uma coreografia no corredor de uma escola antes da cena da venda, em que há uma projeção de luz e sombra pelas janelas laterais, criadas por uma luz dura (Figura 4). Esta parte encerra com a seguinte frase: “Não sejam como eu – grávida aos 15. Tenham uma educação correta”.

Neste sentido, faz-se necessário tratar de questões coloniais, através das ideias de Hall (2003, p. 109-110) quando questiona uma possível posição pós-colonial no período contemporâneo caracterizada pela formação de novas nações em que há “[...] formas de desenvolvimento econômico dominadas pelo crescimento do capital local e suas relações de dependência neocolonial com o mundo desenvolvido capitalista, bem como pela política que advém da emergência de poderosas elites locais”. Como podemos observar na crítica que o filme *Nora* faz ao relatar esta fase da bailarina.

## Luz da Juventude

Nesta fase, Nora que vive seu momento de luto, pois o pai morreu atropelado, ela indica que não sentiu nada, como se estivesse morrido um estranho. Mas apresenta um ritual fúnebre, em que passa lama no rosto e faz um túmulo com terra e pedras também acompa-

nhado com uma coreografia específica, vestindo um vestido vermelho e em ambiente com o verde da natureza e o marrom do solo, novamente em ambiente externo com luz natural do dia, em plano conjunto (Figura 5).



Figura 5 - Ritual fúnebre pela morte do pai.



Figura 6 - Elipse da cena de sexo.

Fonte: Filme *Nora* (Kovgan e Hinton, 2008).

Outro elemento que aparece nesse momento da juventude é a paixão, representada pelas cores vermelho e verde, presentes nas cenas da natureza e do figurino dos atores. A informação que aparece que ela estava interessada em um rapaz. Há uma elipse do beijo, são intercaladas imagens de flores com o casal dançando, como se fosse uma luta (Figura 6). A cena de sexo é com elipse, com planos fragmentados abertos e fechados dos atores, com luz natural do dia, são várias cenas muito curtas, que imprime o ritmo através do movimento dos corpos dos atores e da edição das imagens.

Também nesta fase da vida de Nora é tratada sobre a questão da luta pela liberdade, chamada de Chimurenga (Figura 7). A personagem dança acompanhada de jovens com luz do dia até chegar às cenas noturnas, em que percorrem várias locais dançando Toi Toi, finalizando com a imagem em contraluz, que “define os contornos dos objetos iluminados e os destaca do fundo, aumentando a profundidade” (CARREIRO, 2021, p. 123). A contraluz, nesta cena, tem a função de delinear os corpos e indicar a percepção específica da dança. Essa comemoração ocorre porque o Zimbábue passou 15 anos em guerra civil, mas, em abril de 1980, teve seu acordo de paz assinado.



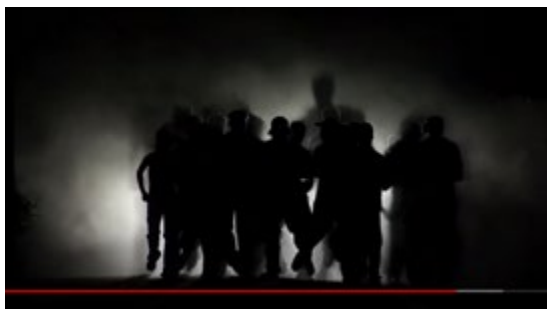


Figura 7 – Nora dançando Toi Toi.

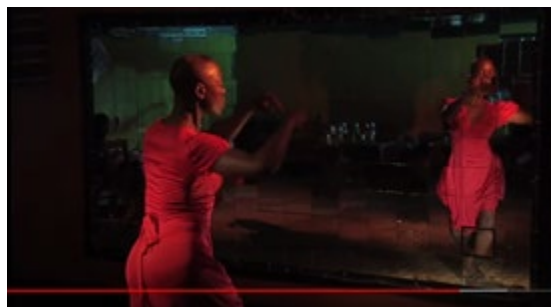


Figura 8 – Fim da guerra civil do Zimbábue.

Fonte: Filme *Nora* (Kovgan e Hinton, 2008).

Nora dança como uma cidadã livre do Zimbábue com vários figurinos que contém as cores oficiais do país, verde, amarelo, vermelho e preto. Em destaque, Nora usa vestido vermelho, em ambiente com paredes verdes e iluminação escura para indicar o preto em plano conjunto (Figura 8). Na produção audiovisual, de acordo com Moletta (2009, p. 76) “a cor tem grande apelo racional e emocional. [...] A escolha das cores influencia a mensagem que se quer transmitir sobre o objeto ou personagem”. Neste filme, há uma cuidadosa escolha das cores, pois todas carregam total significado pelas fases da vida de Nora se tornando um aspecto narrativo importante.

## Luz do Caminho

O primeiro amor verdadeiro de Nora, Wilson, é apresentado nesta parte, as imagens mostram a chuva com a elipse do desejo em que os atores comem uma laranja, intercalando ora Wilson, ora Nora em primeiro plano (Figura 9). Wilson entrega flores para Nora, destaca-se a cor amarela da laranja e das flores, aparece Nora em plano médio (Figura 10) e Wilson em primeiro plano, assim como os dois em plano conjunto, ela dentro de um cômodo e ele fora.



Figura 9 – Wilson, primeiro amor de Nora.



Figura 10 – Nora recebe flores de Wilson.

Fonte: Filme *Nora* (Kovgan e Hinton, 2008).

Na parte final do filme, Nora declara: “Engravidei. Minhas tias pensaram que haveria casamento”. Quando Nora declara que estava apavorada, não queria casar e nem ter o bebê, camadas de luz e sombra com vários planos, entre plano conjunto e primeiro plano, indica um momento de desespero da bailarina, sua expressão é séria e seus movimentos são lentos, cada passo dado pela personagem demonstra peso e reflexão sobre sua vida, há total silêncio.

“Não queria acabar como a minha mãe ou as minhas tias. Decidi seguir o meu próprio caminho”. Aqui a trilha sonora é retomada, o caminho aqui apresentado duplamente no texto e pela decisão de Nora e pela imagem, pois em frente às mulheres sentadas a luz dura em diagonal que entra pela porta aberta compondo uma visão de do ambiente interno para o exterior, Nora dança em direção a essa porta, os movimentos voltam a ser rápidos, seus passos são firmes e ao sair define o seu caminho em plano conjunto (Figura 11): “Querida provar que era capaz de ir embora de vez e sobreviver”.

A última cena mostra Nora dançando em campo aberto com um vestido amarelo e a indicação que “Nora deixou o Zimbábue em 1989. Hoje vive em Nova York”. A cena começa com plano geral (Figura 12), mas vai fechando a medida que a personagem dança, a câmera ficou parada na porta, em vai recuando o que permite mostrar a luz projetada no chão da parte interna da locação. Enquanto Nora caminha por esta paisagem, aparecem os créditos artísticos e técnicos da obra.

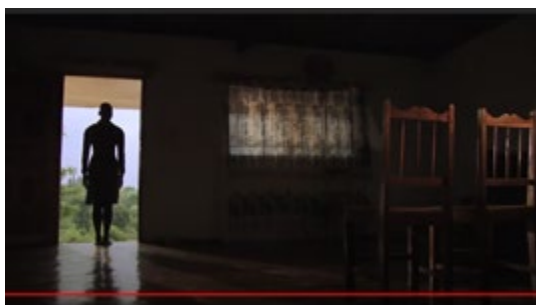


Figura 11 – Nora decide deixar o Zimbábue



Figura 12 – Encerramento do filme *Nora*.

Fonte: Filme *Nora* (Kovgan e Hinton, 2008).

Em *Nora*, a câmera está quase sempre parada, o movimento do corpo através da dança retira a questão da estabilidade do dispositivo óptico. Oliveira (2016, p. 111) aponta a cinematografia como a construção da atmosfera paralela ao real: “Retirar a câmera da categoria de puro e simples instrumento de captura passiva das imagens de coisas e pessoas à frente da objetiva, dotando-a de mobilidade, implica em considerar um aspecto da autonomia do diretor de fotografia na construção fílmica”.

## Considerações Finais

A luz indica a história, através do jogo da iluminação com as sombras, a luz do dia e a luz artificial dos ambientes fechados, além da composição dos planos entre abertos (sobretudo para mostrar os lugares) e fechados (para mostrar as expressões de Nora) uma vida pode ser contada para indicar a luz como caminho narrativo. Quanto ao estilo de direção de fotografia, entre realismo, naturalismo e expressionismo, *Nora* se encaixa no tipo naturalismo, visto que busca apresentar a realidade conforme ela é, o jogo de luz e sombra tem aspectos de coerência dentro dos ambientes escolhidos para a gravação das cenas. “É um estilo muito comum em documentários ou em filmes de ficção que busquem essa sensação documental, de realidade captada sem a preocupação de ocultar imperfeições” (CARREIRO, 2021, p. 124).

Talvez rever e reviver sua história faz com Nora questionasse as decisões que tomou na vida, nos parece estar certa do seu destino, para ir ao encontro da sua profissão e da sua arte em terras longínquas. Além de narrar a história com o pai, a mãe e a avó, além do seu passado e do seu lugar, que sempre é abordado em suas obras artísticas ligadas a dança.

A obra audiovisual mescla vários gêneros que traz elementos documentais e ficcionais para tratar da vida, identidade e memória da artista Nora Chipaumire. Inclusive pela linearidade cronológica que acompanhamos na obra e que se apresenta nesta análise até nos subtítulos, ou seja, as fases apresentadas tratam da infância no campo, da juventude na cidade e da diáspora na fase adulta. O filme apresenta movimentos de duas formas, uma pelos próprios movimentos de câmera e outra, mesmo com a câmera parada, ocorre os movimentos pelas danças apresentadas. Pelo movimento do corpo de Nora e pelo seu figurino os olhos dos espectadores são capturados.

## Referências

- CARREIRO, R. *A linguagem do cinema: uma introdução*. Recife: Ed. UFPE, 2021.
- CARLSON, M. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução: Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução: Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- MOLETTA, A. *Criação de curta-metragem em vídeo digital: uma proposta para produções de baixo custo*. São Paulo: Summus, 2009.
- OLIVEIRA, R. *Memória e criação na direção de fotografia*. 2016. Tese (Doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade) - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2016. Disponível em: <https://www.direcaodefotografia.com/repositorio> Acesso em: 24 mar. 2021.
- SCANSANI, A. "Notas [quase] pessoais sobre cinematografia". *Imagofagia - Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 21, 2020. Disponível em: <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1941> Acesso em: 23 abr. 2021.
- SCANSANI, A. Visualizações da matéria fílmica: a imagem cinematográfica em camadas. In: TEDESCO, M.; OLIVEIRA, R. (orgs.). *Cinematografia, expressão e pensamento*. Curitiba: Appris, 2019.

# A experiência do vídeo na produção audiovisual rondoniense<sup>321</sup>

The Rondonian audiovisual production experience of video

**Juliano José de Araújo**<sup>322</sup>

(Doutor – Universidade Federal de Rondônia)

**Sávio Luís Stoco**<sup>323</sup>

(Doutor – Universidade Federal do Pará)

**Resumo:** O artigo discute a experiência do casal de realizadores audiovisuais e artistas Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos que, a partir do final da década de 80 e até 2007, fez cinco trabalhos em vídeo que vão do documental à videoarte, todos contundentes na crítica sobre a realidade socioambiental de Rondônia. Analisa-se essa filmografia indicando o contexto de produção regional, as poéticas, as relações entre as obras e as temáticas priorizadas.

**Palavras-chave:** Amazônia, documentário, videoarte, Rondônia.

**Abstract:** The paper discusses the experience of the artists and filmmakers couple Lídio Sohn and Pilar de Zayas Bernanos. From the end of the 80s and until 2007, they directed five video productions that comprise the domains of video art and documentary. These films are all incisive in their critics about the Rondonian social environment context. The paper analyses this filmography, indicating the regional production context, the aesthetics, the relations between the films and the issues discussed.

**Keywords:** Amazon, documentary, video art, Rondônia.

Nosso trabalho investiga as possibilidades que o vídeo trouxe para a produção audiovisual na Amazônia Ocidental brasileira<sup>324</sup>, especificamente em Rondônia. Se, como indica Arlindo Machado (2003, p. 14), os relatos das “primeiras experiências com o vídeo no Brasil são obscuros e contraditórios”, no caso da região Norte e no estado focalizado, essas informações ainda carecem de sistematização e análises. Pretendendo essa contribuição, nossa proposta traz à tona a experiência do casal de realizadores audiovisuais e artistas multimídia

321 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão Estratégias de produção e arranjos produtivos regionais.

322 - Doutor em Mídias pela UNICAMP com estágio doutoral na Université de Paris X-Nanterre, mestre e graduado em Comunicação pela UNESP. É professor do Departamento de Comunicação da UNIR.

323 - Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela USP, mestre em Artes Visuais pela UNICAMP e graduado em Artes e Comunicação. É professor da Faculdade de Artes Visuais da UFPA, atuando no PPGArtes.

324 - Damos continuidade à reflexão que estamos desenvolvendo, desde 2017, nos Encontros da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), sobre os documentários de cineastas de Rondônia no âmbito do projeto de pesquisa “Práticas e imagens documentais na cultura audiovisual da Amazônia Ocidental”, aprovado na Chamada Universal FAPERO n\_003/2015 sob coordenação de Juliano José de Araújo.

Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos que teve uma importante atuação na cultura audiovisual/artística rondoniense a partir do final da década de 80 e no decorrer dos anos 1990 e 2000.

Traremos na primeira parte desse texto um perfil biográfico do casal de realizadores a partir de uma entrevista que fizemos com a diretora Pilar (BERNANOS, 2018), tendo em vista que Lídio faleceu em 2004. Na segunda parte, apresentaremos uma breve análise dos documentários *Povo da ribeira* (1989) e *Os requeiros* (1998) e também as obras de videoarte *Ângulo* (1999), *Inevitavelmente* (2001) e *Paisagem ocre* (2007). Analisaremos essa filmografia indicando o contexto de produção regional, as poéticas, as relações entre as obras e as temáticas priorizadas.

Lídio e Pilar destacam-se pelos procedimentos de criação e pelos métodos de trabalho artístico que empregam em suas produções audiovisuais. É importante mencionar que, mesmo antes da mudança para a Amazônia, em 1978, no contexto do intenso fluxo migratório do período, estabelecendo-se em Ariquemes, interior do estado de Rondônia, os realizadores já tinham uma forte relação com o campo das artes de vanguarda e alternativa paulistana.

Pilar conheceu Lídio em 1975, em São Paulo, onde puderam participar de vários cursos artísticos juntos. Eles estudaram teoria musical por três anos na Escola Municipal de Música de São Paulo, instituição ligada ao núcleo de formação da Fundação Theatro Municipal de São Paulo. Como prática instrumental pessoal, Lídio escolheu o violino e Pilar optou pela flauta doce. Fizeram parte, ainda, da Orquestra Experimental do Serviço Social do Comércio, tocando violoncelo. Participaram também de um curso livre de desenho com modelo vivo na Pinacoteca do Estado de São Paulo com o artista Luís Gregório Gruber Novaes Correia.

Nesse mesmo período, Lídio começou a se dedicar à gravura em metal e às ilustrações com nanquim e bico de pena, tendo projeção no meio artístico paulistano, o que lhe rendeu o convite para integrar o “Movimento dos Artistas Independentes de São Paulo”. Os membros desse grupo foram os responsáveis pelo que viria a ser a tradicional Feira de Arte e Artesanato da Praça da República, nessa cidade. Nessa mesma época, Pilar entrou na primeira turma do Teatro de Dança Galpão, onde estudou dança contemporânea e teatro com importantes nomes dessas áreas, como Célia Gouvêa e Maurice Vaneau.

Lídio e Pilar casaram-se em 1977. A vida na capital paulista tornou-se difícil. Apesar de gostarem de São Paulo pelo contato que a cidade lhes proporcionava com as Artes, ambos estavam com dificuldades financeiras, não conseguindo viver do artesanato que Lídio fazia e vendia na Feira da Praça da República. Incentivados pelo pai de Pilar, um engenheiro agrônomo que, em função dos programas de ocupação da Amazônia, tinha ido para Ariquemes em busca de terras para plantar cacau, o casal decidiu mudar-se para Rondônia no ano de 1978. Inicialmente, os dois tentaram se aventurar no plantio de cacau. Entretanto, depois de alguns meses, Pilar conta que desistiram e acabaram indo para a cidade, onde abriram uma serraria em sociedade com seu pai, que ficou sob a responsabilidade de Lídio.

Assim que chegaram a Ariquemes, Lídio e Pilar iniciaram a realização de várias atividades culturais junto à comunidade local, envolvendo-se profundamente com a vida artística não apenas em âmbito municipal, mas também estadual, sobretudo no decorrer dos anos 1980 e 1990. Destacaremos, brevemente, algumas iniciativas desse período. Ainda em 1979, eles criaram o espetáculo de dança contemporânea mimodramática *A folha e o tempo*, um trabalho autoral e independente, que enfatiza a existência pelo prisma ecológico por meio do nascimento, da vida e da morte de uma folha sob a ação do homem.

Entre os anos de 1981 e 1985, Pilar atuou como professora de teatro e produtora de eventos culturais, tendo sido contratada pela Secretaria de Estado de Cultura, Esporte e Turismo. Nessa ocasião ministrou dois cursos extracurriculares artísticos-educativos com a proposta de conscientizar os jovens acerca da realidade local. Quando se demitiu do cargo, Pilar prosseguiu com esses cursos, de forma independente, na segunda metade dos anos 1980, além de escrever várias peças teatrais com temáticas pautadas em questões ambientais. A partir desses trabalhos, Pilar e Lídio fundaram o Grupo Arikeme – Laboratório Experimental de Arte, que teve uma importante atuação na cidade até 1996.

Entre os anos de 1982 e 1984, Pilar e Lídio foram responsáveis pela realização do programa de rádio Gigantes do Som, transmitido aos sábados na Rádio Ariquemes. Com caráter musical e educativo, seu propósito era a difusão da história da música e os mais diversos ritmos e gêneros musicais do Brasil e do mundo. A partir de 1985, eles se envolveram com o *marketing* político, ocasião em que puderam, inicialmente, comprar uma filmadora VHS. Em 1988, conseguiram também adquirir uma ilha de edição linear de vídeo.

Essa infraestrutura técnica lhes permitiu, por um lado, a realização de programas televisivos de diversas campanhas eleitorais e, também, comerciais para TV, que fizeram até a primeira metade dos anos 2000. No ano de 1988, o casal chegou a produzir o telejornal Ariquemes em Foco, exibido diariamente pela TV Ariquemes, ligada à Rede Amazônica de Televisão, afiliada à Rede Globo. Por outro lado, esses equipamentos também possibilitaram a Lídio e Pilar iniciar suas produções independentes, documentais e artísticas, empregando o olhar crítico sobre a realidade local.

*Povo da ribeira* é o primeiro documentário de Lídio e Pilar e retrata a vida dos migrantes nordestinos que vieram à Amazônia para trabalhar no segundo Ciclo da Borracha, como soldados da borracha, mas acabaram sendo enganados com falsas promessas, passando a viver em condições subumanas em Ariquemes. Esse filme foi feito em 1989 e concretizado com recursos próprios. Na época, era impossível contar com apoio financeiro para viabilizar a produção autoral do casal.

Além das dificuldades com a captação de recursos financeiros, havia limitação quanto aos conhecimentos técnicos para a utilização dos equipamentos, como a ilha de edição linear. O acesso a informações e formação era escasso. O encaminhamento se deu de forma autodidata e experimental (BERNANOS, 2018).

Praticamente dez anos depois, em 1998 e 1999, eles fizeram mais dois filmes, respectivamente, o documentário *Os requeiros* e a obra de videoarte *Ângulo*. A realização de ambos foi possível graças ao Prêmio de Incentivo de Vídeo da Fundação Cultural e Turística do Estado de Rondônia (Funcetur), lançado em 1997, em parceria com o Ministério da Cultura, e que possibilitou a realização de outras oito produções audiovisuais no estado<sup>325</sup>.

O documentário *Os requeiros* mostra a história do garimpo de cassiterita Bom Futuro, em Ariquemes, que foi descoberto na década de 1980 e impulsionou ainda mais o fluxo migratório para a região. Para se ter uma ideia, na década de 1970, Rondônia tinha uma população de 113.679 habitantes, número que saltou para 492.744 pessoas nos anos 1980. Já *Ângulo* é um filme experimental que fala sobre a dor, o sofrimento e a angústia do indivíduo acometido pela malária. O filme baseou-se no poema homônimo de Pilar, cujo texto expressa a dramática experiência da diretora após contrair a doença durante a gravidez.

Em 2001, Lídio e Pilar fizeram, com recursos próprios, outro filme experimental: a videoarte *Inevitavelmente*, cuja narrativa aborda a questão do tempo e desencadeia uma reflexão sobre a morte. Também é baseado em um poema homônimo da diretora. Nesse filme foram retomadas imagens do primeiro documentário deles, *Povo da ribeira*. Referimo-nos aos planos de idosos e idosas, testemunhas vivas da saga dos iludidos pela febre da borraça no Brasil que foram compulsoriamente levados ao escravismo por dívida ou à morte por doenças.

Por fim, em 2007, Pilar fez em codireção com seu filho Odyr Sohn *Paisagem ocre*, uma videoarte de resultado artístico/estético destacado sobre a metamorfose arquitetural da paisagem geográfica como consequência do impacto da ação do homem sobre o meio através da exploração dos recursos do solo, especialmente pela ação do garimpo. Odyr auxiliou a mãe na finalização desse projeto audiovisual, em cuja concepção ela e Lídio trabalharam, e que foi viabilizado pelo Programa Petrobras Cultural - Seleção 2003/2004 Cinema na modalidade de curta-metragem em mídia digital.

Do conjunto dessas realizações audiovisuais, observamos que *Povo da ribeira* e *Os requeiros são, de maneira geral, obras documentais em uma perspectiva estética nos moldes do documentário observativo e participativo* (NICHOLS, 2016). Em *Povo da ribeira*, a principal estratégia fílmica de Lídio e Pilar são as entrevistas com os moradores da Vila Marechal Rondon. Além dessas entrevistas com os depoentes em quadro, eles também utilizam as falas deles como *off*. Da mesma forma, em *Os requeiros*, as entrevistas com os garimpeiros também têm um papel fundamental na construção da narrativa audiovisual.

As entrevistas com um significativo número de personagens anônimos nesses dois documentários revelam o outro lado da história, o qual poucos sabem, pois muitos conhecem apenas os discursos oficiais que são contados com uma visão desenvolvimentista, ressaltando somente as benesses dos ciclos migratórios e ignorando os inúmeros problemas



socioambientais causados. Também estão presentes nesses dois vídeos várias sequências em que são utilizadas imagens em estilo observativo. Outro recurso utilizado pelo casal de realizadores em menor escala são os intertítulos e o comentário em voz *over*.

Já *Ângulo*, *Inevitavelmente* e *Paisagem ocre* revelam características da estética videográfica artística, em especial, os procedimentos estilísticos como a sobreimpressão, os jogos de janelas e a incrustação de imagens, conforme definidos por Philippe Dubois (2004), inclusive, associando esses recursos um com o outro. Vejamos, agora, algumas dessas possibilidades de mescla de imagens trabalhadas por Lídio e Pilar nessas três realizações audiovisuais.

A primeira delas, a sobreimpressão, consiste na sobreposição de duas ou mais imagens de um sujeito, objeto, paisagem etc., captadas a partir de pontos de vista diversos em momentos distintos. Como resultado, tem-se um duplo efeito visual: por um lado, o “efeito de transparência relativa”; por outro, o “efeito de espessura estratificada”. O propósito da sobreimpressão é “recobrir e ver através” pensando justamente em um processo de “multiplicação da visão” (DUBOIS, 2004, p. 78).

As imagens abaixo do curta *Paisagem ocre* (figuras 1, 2 e 3) exemplificam esse emprego da sobreimpressão, sugerindo a interpenetração entre o homem e a natureza, questão abordada nessa videoarte, que chama atenção para o processo de degradação do meio-ambiente. Vale notar que a figura 3 revela, ainda, a sobreimpressão associada ao jogo de janela, procedimento que discutiremos a seguir.



Figura 1



Figura 2



Figura 3

Fonte: Imagens captadas de *Paisagem ocre* (2007, Odyr Sohn e Pilar de Zayas Bernanos)

O segundo procedimento estilístico que abordaremos refere-se aos jogos de janelas. O trabalho com janelas eletrônicas compreende “uma divisão da imagem autorizando francas justaposições de fragmentos de planos distintos no seio do mesmo quadro”. Trata-se de uma espécie de “montagem no quadro” cuja proposta, de maneira semelhante à sobreimpressão, também é instaurar um efeito de sentido de multiplicidade, mas por justaposição e não sobreposição de imagens (DUBOIS, 2004, p. 80-82). As imagens abaixo de *Inevitavelmente* revelam o trabalho artístico com janelas, com bordas ligeiramente suavizadas, fundidas com o fundo negro e enquadramentos dos rostos diversificados (figuras 4 e 5).



Figura 4



Figura 5

Fonte: Imagens captadas de *Inevitavelmente* (1999, Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos)

Por fim, o último procedimento estilístico no campo da prática videográfica é a incrustação, a qual consiste “em combinar dois fragmentos de imagem de origem distinta”, da mesma forma que as janelas. Neste caso, contudo, não há uma demarcação rígida entre as imagens; pelo contrário, a incrustação é caracterizada por “ser comandada eletronicamente a partir de flutuações formais (luminosidade ou cor) do próprio real filmado” (DUBOIS, 2004, p. 82-83).

No caso das imagens abaixo (figuras 6, 7 e 8), captadas do vídeo *Ângulo*, destacamos como a incrustação foi empregada de forma a transmitir para o espectador uma multiplicidade de sensações, no caso, de uma pessoa com malária que, dentre os sintomas, apresenta febre alta com delírios e convulsões, além de tremores intensos, confusão mental, transpiração excessiva, dores de cabeça e cansaço extremo.



Figura 6



Figura 7



Figura 8

Fonte: imagens captadas de *Ângulo* (1999, Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos)

Longe de esgotar a discussão sobre o campo do vídeo em Rondônia, acreditamos que pudemos apresentar os principais pontos da trajetória do casal de realizadores e artistas Lídio Sohn e Pilar de Zayas Bernanos, evidenciando o senso de experimentação, de pesquisa e de inovação presentes em suas produções audiovisuais. Nessa perspectiva, como sugere Michael Rush (2006, p. 74), constatamos como central na trajetória de Lídio e Pilar o binômio que marcou o início da videoarte, ou seja, a tendência de um trânsito entre as instâncias do documentário ativista e da videoarte.

## Referências

ARAÚJO, Juliano. Documentário rondoniense: filmes, realizadores e contextos de produção (1997-2013). *C-Legenda: Revista do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual*. Niterói. Volume 1, números 38/39, 2020.

BERNANOS, Pilar de Zayas. *Depoimento*. [18 de julho, 2018]. Florianópolis. Entrevista concedida a Juliano José de Araújo.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2016.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

# Uma leitura bissexual do filme *Les Rendez- Vous D'Anna*<sup>326</sup>

A bisexual reading of the film *Les Rendez-Vous D'Anna*

Julie de Oliveira<sup>327</sup>  
(Mestranda – UNISUL)

**Resumo:** Como pensar a bissexualidade em relação ao tempo e ao espaço cinematográfico? Seria a bissexualidade disruptiva em relação aos muitos binarismos que formam nossa sociedade? Essas são as questões que se pretende responder, baseando-se por uma leitura bissexual do filme de 1978 *Les Rendez-Vous d'Anna*, de Chantal Akerman.

**Palavras-chave:** Bissexualidade, tempo, espaço, Chantal Akerman.

**Abstract:** How to think about bisexuality in relation to filmic time and space? Is bisexuality disruptive to the many binarisms that form our society? These are the questions that we intend to answer, based on a bisexual reading of the 1978 film *Les Rendez-Vous d'Anna*, by Chantal Akerman.

**Keywords:** Bisexuality, time, space, Chantal AKERMAN.

*Les Rendez-Vous D'Anna* é um road movie, todavia um roadmovie diferente, nele não há uma jornada da personagem de amadurecimento pessoal e autodescobrimento. O filme conta a história de Anna Silver, uma cineasta belga-judia em turnê pela Europa para promover seu novo filme. O que se poderia esperar nessas condições seria que fossem mostrados os momentos em que ela estaria em destaque em relação a um público. Porém, o que se passa é diferente, é mostrado apenas sua vida nos bastidores. Anna viaja de trem pela Alemanha Ocidental, Bélgica e França. O espectador acompanha sua rotina entrando e saindo de hotéis, embarcando e desembarcando de trens, alimentando-se mal, deixando mensagens telefônicas ou perdendo ligações. Ao longo dessa viagem, ocorre uma série de encontros: ela leva para seu quarto de hotel um homem que acabara de assistir ao seu filme, chamado Henry, encontra na estação uma antiga conhecida, Ada, um estranho no trem, a própria mãe e um amante, Daniel. Anna envolve-se com homens como Henry e Daniel, contudo ao encontrar sua mãe, ao estarem deitadas na cama de um hotel uma ao lado da outra, Anna lhe confia que teve um encontro sexual com uma mulher, e que essa fora sua primeira relação com uma mulher.

326 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Margens centrais: corpos que insistem em ocupar as cidades.

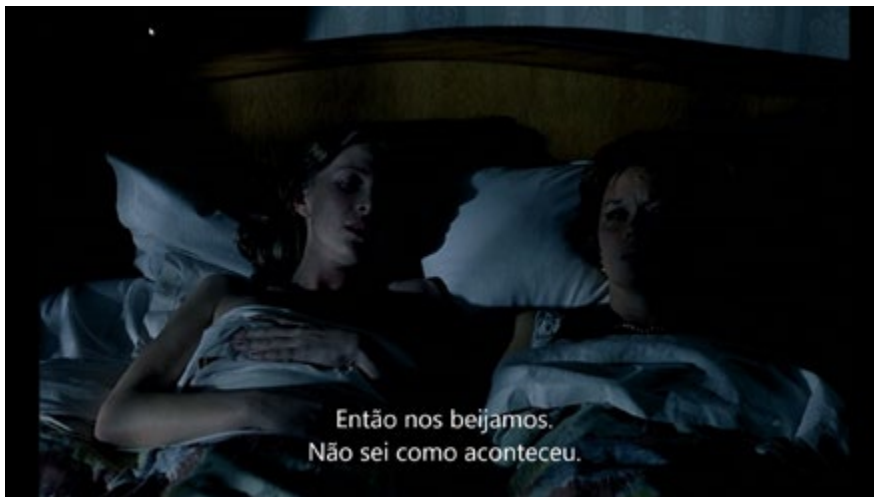
327 - Formada em cinema pela Universidade Federal de Santa Catarina, cursa mestrado em Ciências da Linguagem, na linha de Linguagem e Cultura, sob a orientação da Profa. Dra. Ramayana Lira de Sousa.

Figura 1 – Anna deitada na cama ao lado da mãe



Fonte: Still do filme *Les Rendez-Vous D'Anna* (1978), de Chantal Akerman.

Figura 2 – Anna deitada na cama ao lado da mãe



Fonte: Still do filme *Les Rendez-Vous D'Anna* (1978), de Chantal Akerman.

Fica claro que Anna tem sentimentos por essa mulher, mas ainda assim ela continua demonstrando interesse por homens. A partir disso permite-se uma leitura da personagem enquanto mulher bissexual - tendo bissexualidade como um termo que define um conjunto de sexualidades monodissidentes. Ao chegar em Paris, onde mora, ela novamente passa uma noite em um hotel, dessa vez com seu amante Daniel, e apenas depois vai para casa. Chegando lá, ela deita na cama e checa as mensagens na secretária eletrônica. São ligações de amigos e amantes desconcertados com sua indisponibilidade. Anna ouve as mensagens em silêncio e não as responde, ignorando inclusive a mensagem de sua amante, a qual tentara contatar ao longo da narrativa.

Figura 3 – Anna ouvindo as mensagens na secretária eletrônica.



Fonte: Still do filme *Les Rendez-Vous D'Anna* (1978), de Chantal Akerman.

Steven Angelides fala sobre como a bissexualidade pode abalar o binário homo x heterossexual. Segundo o autor, a oposição entre homo e heterossexualidade se erigiu sobre a negação da existência da bissexualidade. Dado que a bissexualidade não permite uma relação direta e vertical entre gênero e sexualidade - pois o sujeito bissexual se envolve em práticas sexuais tanto com seu próprio gênero, quanto com gêneros diferentes do seu - ela teve de ser apagada no tempo presente para que as categorias hétero e homossexual se mantivessem intactas. De acordo com o autor, o repúdio da bissexualidade “serviu a um propósito dual: reinstalar a heterossexualidade como a fonte universal de reprodução individual e cultural, e para remover a homossexualidade da esfera de relações normativas” (ANGELIDES, 2001). A bissexualidade, portanto, abalaria a oposição hétero x homossexualidade.

Segundo José Esteban Muñoz, “desidentificar-se é ler a si mesmo e sua própria narrativa de vida em um momento, objeto ou assunto que não é culturalmente codificado para se conectar com o assunto desidentificante” (MUÑOZ, 1999, tradução nossa)<sup>328</sup>, ou seja, o sujeito se identifica ao mesmo tempo contra e a favor das narrativas hegemônicas - o que faz possível atacar suas estruturas partindo de dentro delas. A partir do que dizem Angelides e José Esteban Muñoz, entende-se o desejo da personagem como um processo de desidentificação em relação às narrativas hegemônicas de heterossexualidade, monogamia e monossexualidade. Sedgwick fala sobre os nós de conhecimento e poder no século XX: a oposição hetero x homossexualidade seria base de vários binarismos, como público x privado, conhecimento x ignorância, etc (SEDGWICK, 1993). Seguindo essa linha de pensamento, supõe-se que a bissexualidade seja também disruptiva quanto a esses binarismos.

Parte-se então à questão da temporalidade fílmica. Em narrativas que trabalham com a monossexualidade, o interesse maior é resolver a trama. Essa solução costuma envolver um matrimônio entre pessoas heterossexuais, supostamente contínuo. Tendo em conta o que diz Clare Hemmings (2002), deve existir na formação da identidade sexual uma conti-

328 - “To disidentify is to read oneself and one’s own life narrative in a moment, object, or subject that is not culturally coded to “connect” with the disidentifying subject.” (MUÑOZ, 1999, p. 12).



nuidade de escolha. Todavia, relações bissexuais pedem uma tratativa diferente. Mostra-se profícuo atentar ao que diz Elizabeth Freeman a respeito do tempo. O termo crononormatividade, cunhado pela autora, diz respeito ao tempo da narrativa histórica tradicional - o tempo do relógio -, que organiza os corpos para atingir a máxima produtividade, e os esquemas temporais em uma sequência temporal consecutiva. Freeman, ao contrário, trata de formas de tempo não sequenciais. As relações queer, ou no caso do trabalho monodissidentes, representariam um desafio à crononormatividade, pois se sustentam em práticas sexuais não voltadas para a reprodução, que oferecem possibilidades de conexões que excedem o presente (interrupções temporais), o que a autora chamou erotohistoriografia (FREEMAN, 2010).

Duas características marcantes do cinema de Akerman são o arrastamento do tempo e as elipses temporais (MARGULIES, 1996). O que pode ser observado em *Les Rendez-Vous D'Anna*, por exemplo, nos saltos que o filme dá mostrando apenas a vida íntima de Anna em lugar das atividades de promoção do seu filme. A inexistência de plano e contraplano e de plano subjetivo, outro aspecto interessante da obra, também vai contra a narrativa clássica - que é pautada na heterossexualidade (ULLRICH, 2020). Tais características constituem algumas das formas de interrupção temporal descritas por Freeman - além de, é claro, imbuírem no espectador a consciência do tempo e do aparato cinematográfico. Ao indicar a instabilidade temporal na representação da bissexualidade no cinema, Maria Pramaggiore (1996) traz uma visão da bissexualidade enquanto fluidez do desejo. Essa visão demonstra novamente uma recusa daquilo que é fixo, possibilitando reafirma-se novamente que a bissexualidade se relaciona a esquemas temporais que desafiam a crononormatividade.

Agora, em relação ao espaço fílmico, toma-se por base Maria Pramaggiore e Sara Ahmed. Pramaggiore ressignifica a expressão “em cima do muro”, frequentemente usada para definir pejorativamente indivíduos bissexuais, faz isso ao preconizar as “epistemologias do muro”. O muro seria um lugar “entre”, que desafia a binaridade de gênero, a associação um gênero ou uma sexualidade com um único gênero como objeto de desejo, e que equipara práticas sexuais com identidade sexual (PRAMAGGIORE, 1996). Anna não se fixa em um lugar, ela é uma nômade. Cada um dos personagens, à sua maneira, tenta trazê-la para uma vida pautada pela hétero e crononormatividade - veja o exemplo de Daniel, que tenta estar no controle da situação todo o tempo, e Henry, que quer Anna apenas para si, de modo à colocá-la no lugar da ex-mulher -, Anna no entanto resiste.

O filme é dividido em blocos de fala: em razão do frequente desinteresse de Anna pela fala de seu interlocutor, muitos personagens fazem de fato um monólogo. Chantal costuma não fazer um aprofundamento psicológico de seus personagens, com Anna não seria diferente. O pouco que se conhece sobre Anna é antes em função dos monólogos dos demais personagens do que por ela mesma, que dá poucas pistas do que está pensando ou sentindo. Já próximo ao final do filme, logo após o fracasso de seu encontro com Daniel, Anna chora dentro de um táxi - sua maior demonstração de sentimentos em toda narrativa. Aliado ao que é sabido sobre a diretora, como sua vontade em não ter seu cinema definido como cinema de mulher, feminista ou LGBT (AKERMAN, 1979), tais escolhas refletem a dimensão

política de sua obra: Chantal se nega a fixar-se, assim como seus personagens, a uma identidade única e bem definida - o que difere do identitarismo presente em muitas obras. Anna não se deixa, pois, definir pela fixidez identitária, o que é visto na sua resistência em abandonar uma vida errante, mas também através de uma estética que privilegia o que é transitório. Na cena de abertura, por exemplo, observa-se a saída dos passageiros do trem. Anna fica para trás para fazer uma ligação, e então também desce as escadas para sair da estação. Ao contrário do esperado, a diretora não corta o plano nesse momento, demonstrando igual interesse entre um plano com personagem e outro em que só se vêem o ir e vir dos trens, colocando ambos os planos como igualmente importantes. Disso depreende-se que é a própria transição, o próprio estar “entre”, significativo para o filme. Esse é o espaço ocupado por Anna, isto é, o espaço da bissexualidade no filme.

Figura 4 - Anna desce as escadas na estação.



Fonte: Still do filme *Les Rendez-Vous D'Anna* (1978), de Chantal Akerman.

Sarah Ahmed fala sobre a relação entre corpos e espaço, e considera que existe uma tendência à uma visão heterossexual da realidade. Segundo a autora, o espaço é moldado pela determinação do corpo: o corpo faz coisas, e o espaço toma forma como um campo de ação - os corpos são sexualizados de acordo com a maneira com que habitam o espaço. Enquanto a heterossexualidade dirige seu desejo ao casamento e à reprodução, e por esse motivo é uma herança social e familiar compulsória, além de uma orientação aos outros formada através da renúncia da homossexualidade, e à qual é permitido estender-se sobre o espaço fenomenológico, o corpo queer é, em sua incapacidade de orientar-se ao “sexo oposto”, visto como uma orientação falha. Os corpos heterossexuais se estendem no espaço, pois são eles que o têm moldado, já ao corpo queer isso é vetado. A partir disso é possível afirmar-se que diferentes orientações sexuais habitam mundos também diferentes (AHMED, 2006). Não há metáfora: indivíduos homo e heterossexuais não ocupam os mesmos espaços. Ao se considerar a bissexualidade uma orientação em si mesma e não um ser meio hétero e meio homo, entende-se que a bissexualidade também ocupa um determinado espaço. Com base no que diz Pramaggiore, um espaço de entremeio. A partir disso é possível afirmar a existência de uma geografia bissexual: o espaço “entre” que a bissexualidade em sua fluidez do desejo habita no filme.

Essas foram as percepções iniciais com relação ao filme *Les Rendez-Vous D'Anna* através de uma leitura bissexual. A partir delas pretende-se continuar buscando e se aprofundando nas relações entre bissexualidade e tempo e espaço fílmicos, assim como na sua contribuição para o desagregamento dos muitos binarismos de que padece a sociedade ocidental.

## Referências

- AHMED, S. *Queer Phenomenology*. Durham e Londres: Duke University Press, 2006.
- AKERMAN, Cl. *Guest Appearances*. [Entrevista concedida à] Laura Mulvey. *Time Out*, Londres, n. 475, p. 25-31, maio de 1979.
- ANGELIDES, S. *A History of Bisexuality*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
- FREEMAN, E. *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham e Londres: Duke University Press, 2010.
- HALL, D. E. *BI-ntroduction II: Epistemologies of the Fence*. In: *Representing Bisexualities: Subjects and Cultures of Fluid Desire*. Nova Iorque: New York University Press, 1996.
- HEMMINGS, C. *Bisexual Spaces: A geography of Sexuality and Gender*. Nova Iorque: Routledge, 2002.
- LES Rendez-Vous D'Anna. Direção: Chantal Akerman. Paris: Helene Films, 1978. 1 vídeo (127 min). Disponível em:
- <http://www.criterionchannel.com/les-rendez-vous-d-anna>. Acesso em: 20 de janeiro de 2022.
- MARGULIES, I. *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham e Londres: Duke University Press, 1996.
- MUÑOZ, J. E. *Disidentifications: Queers of Color and The Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- PRAMAGGIORE, M. *Straddling the Screen: Bisexual Spectatorship and Contemporary Narrative Film*. In: *Representing Bisexualities: Subjects and Cultures of Fluid Desire*. Nova Iorque: New York University Press, 1996.
- . *BI-ntroduction I: Epistemologies of the Fence*. In: *Representing Bisexualities: Subjects and Cultures of Fluid Desire*. Nova Iorque: New York University Press, 1996.
- SEDGWICK, E. *Epistemology Of the Closet*. Berkley: University of California Press, 1990.
- ULLRICH, M. "Anna: Where are you?": Queer form in Chantal Akerman's *Les Rendez-Vous D'Anna*". *ASAP/Journal*, vol. 5, n. 2, p. 401 - 422. Baltimore: John Hopkins University Press, maio 2020.

# Experimentando cinema na escola a partir de paisagens em desapareção<sup>329</sup>

Experiencing cinema at school from disappearing landscapes

Katharine Rafaela Diniz Nunes<sup>330</sup>

(Doutoranda – Universidade Estadual de Campinas)

**Resumo:** Pesquisa que articula sessões de cineclube escolar dedicadas não só a assistir e conversar, mas a realizar experimentações audiovisuais que sejam atravessadas por forças, ritmos e materialidades de um lugar-escola. Assistimos fragmentos de filmes brasileiros e chineses sensíveis às transformações espaciais e sociais sentidas no cotidiano de seres cujos aspectos locais, comunitários e/ou públicos de seus modos de vida têm sido ameaçados por interesses privados com apoio estatal.

**Palavras-chave:** Audiovisual na educação, Experimentação estética, Lugar.

**Abstract:** Research that articulates school film club sessions dedicated not only to watching and talking, but to perform audiovisual experiments that are crossed by forces, rhythms, and materialities of a school-place. We watch segments of Brazilian and Chinese films sensitive to spatial and social transformations felt in the daily lives of beings whose local, community and/or public aspects of their ways of life have been threatened by private interests with State support.

**Keywords:** Audiovisual in education, Aesthetic experimentation, Place.

A pesquisa de doutorado (em andamento) “EXPERIMENTANDO CINEMA NUM LUGAR-ESCOLA: a partir de fragmentos (de filmes) de Brasil e China em transformação”, articula sessões de cineclube – no contexto de formação de professores da rede pública municipal de Campinas (Brasil) – dedicadas não só a assistir e conversar, mas a realizar experimentações audiovisuais que sejam atravessadas por forças e materialidades escolares.

Em nossa metodologia, adotamos um fazer cartográfico (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2015) que acompanha linhas de intensidades diversas, provocadas por processos inventivos e de produção de subjetividade em forte relação com o contexto espacial onde eles se dão. Assistimos fragmentos de filmes de obras brasileiras (pernambucanas) e chinesas (do cineasta Jia ZhangKe) sensíveis às transformações espaciais e sociais sentidas no cotidiano de seres cujos aspectos locais, comunitários e/ou públicos de seus modos de vida têm sido ameaçados por interesses privados com apoio estatal. Baseando-nos nas maneiras de filmar e/ou montar presentes nessas obras, elaboramos exercícios inspirados na concepção

329 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão Ver, escutar e montar.

330 - Bacharela em Midialogia, mestra e doutoranda em Educação pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente faz doutorado sanduíche na Universidade Nova de Lisboa (PT), como bolsista CAPES-Print.

de “dispositivo” abordada por Migliorin (2015), em que a representação de uma narrativa, mensagem, sentido e/ou roteiro preconcebidos não tem centralidade, permitindo que a produção imagética seja atravessada pelo acaso dos fluxos de um lugar-escola (OLIVEIRA JR, 2017). Já o conceito de lugar, pensamos a partir de Massey (2008), como sendo a coexistência de uma multiplicidade de trajetórias humanas e inumanas que envolve contato e negociação, e não por algum parâmetro de localização, de extensão, de origem ou de identidade.

Apostando na potência da arte de partilhar de outro modo - na medida em que possa desestabilizar a distribuição de lugares e identidades - o comum de uma comunidade (GUIMARÃES, 2015), esperamos que essas experiências propiciem gestos de contato com a diferença e com o dissenso - dando a ver muitas fraturas do comum na invenção de mundos - para que práticas e relações educativas “outras” possam surgir desses encontros. E para que o próprio cinema seja desafiado - em sua expressão e abordagem do espaço - ao ter que lidar com devires imprevisíveis, provocados e permeados pela copresença de uma constelação específica de (des)conexões de trajetórias escolares.

## Condições

Segundo Migliorin (2015), um *dispositivo* pode ser:

introduzir linhas ativadoras em um universo escolhido. [...] uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões. Imaginamos o dispositivo como uma forma de entrada na experiência com a imagem sem que a narrativa e o texto estivessem no centro, nem as hierarquias fossem antecipadas, justamente porque o dispositivo é experiência não roteirizável e amplamente aberta ao acaso e às formações do presente. [...] O dispositivo instaura uma crise desejada por quem dele participa. (MIGLIORIN, 2015, p. 78)

Temos proposto exercícios inspirados nessa ideia de nos impor certas condições formais para captação (de imagem e/ou de som) e para a edição desse material, sendo parte delas baseadas nas próprias maneiras de filmar/editar presentes na filmografia do cineclube. Quanto mais limites atuam, mais estamos à “mercê do acaso”, pois é como se nossos corpos estivessem um tanto “atados” ao tentar captar e editar, permitindo “dar passagem” a seja-lá-que-encontros-o-acaso-trouzer, a despeito do que tentemos realizar intencionalmente.

Realizei três formações de professores, cada uma numa escola diferente. As duas primeiras ocorreram em 2018, através de encontros semanais de 2 horas-aula (totalizando 30h cada uma), ao longo de 3 meses; e a terceira, de encontros semanais de 3 horas-aula (totalizando 68h), ao longo de 5 meses, em 2019.

Chamo de “exercício de captação” (EC) cada conjunto de limites proposto para produção de arquivos de vídeo e de áudio em contexto de formação. E de “exercício de edição” (EE), as regras que forçaram encontros entre diversas partes desse material captado. Para exemplificar, mais adiante abordarei o EC “Disputa de Espaço”; já um EE, pode ser ter que montar um filme de 2 minutos que se utilize *somente* do material que tenha captado em uma

mesma escola e no contexto de um EC específico. Já em outro EE, *pode ser permitido* utilizar imagens e sons produzidos em EC distintos, ainda que realizados numa *mesma escola*... Algo semelhante, embora bem diferente disso, pode ser se impor a condição de produzir um filme que tenha, *necessariamente*, algum elemento de som ou de imagem captado em *cada um* dos diferentes EC realizados numa mesma escola, ou de cada uma das captações realizadas nas três escolas no âmbito de um mesmo EC. Como se pode perceber, existem diversas combinações de recortes possíveis, e cada filme produzido terá sido atravessado tanto pelas condições de captação como pelas de edição propostas. Uma “condição geral” que temos praticado quanto à edição é evitar que ela seja feita por alguém que tenha participado de quaisquer das escolhas envolvidas na captação do material que estiver sendo editado.

Realizamos dois EC nas duas primeiras formações e nove na terceira, cada um propondo uma experimentação articulada à exibição de fragmento (s) de algum (s) dos filmes: “A condição canina”, “Um toque de pecado” e “O mundo”, todos realizados por um mesmo cineasta e filmados em várias partes da China; e “Eletrodoméstica”, “Recife Frio”, “Brasil S/A”, “Em trânsito”, “Avenida Brasília Formosa”, “No 27” e “Praça Walt Disney”, estes filmados por diversos cineastas, mas numa “mesma” parte – Pernambuco - do Brasil.

## Disputa de Espaço

Aqui, escolhi abordar o EC “Disputa de Espaço” por ele ter atuado nas três escolas. Nele, assistimos fragmentos do filme “Em Trânsito”<sup>331</sup>, onde, na maioria das cenas, um mesmo personagem parece “destoar” nos espaços, como se um tensionasse o outro. Através da ficcionalização de elementos presentes nas materialidades dos lugares filmados, o filme mobiliza diversos elementos da cidade, evidenciando dinâmicas e forças que a atravessam, como carros de um grande estacionamento e tratores que se mexem “orquestrados” por um homem recém sem-teto (sua moradia foi demolida por políticas públicas) que ensaia ter poderes de supervisor na indústria automobilística e de governante estatal. Bem como a criação do personagem “Eduardo Campos” a partir de duas reproduções: a de um áudio gravado com a voz do ex-governador de Pernambuco junto com uma foto sua de corpo inteiro impressa e recortada em tamanho real.

Dividimos a turma em dois grupos que atuaram separadamente, sem que um soubesse qual a tarefa do outro: O *Grupo 1* teria que gravar três vídeos, e o *Grupo 2*, três áudios. Cada vídeo seria composto de um plano necessariamente gravado na escola - com duração de até 2 minutos - em que, na disposição estética dos elementos enquadrados por ele, existisse a sensação de disputa de espaço. A “disputa” aqui não quer dizer um tema, como reconhecer previamente uma situação de disputa que exista na escola e tentar “registrar-la” ou representá-la; e sim, deveria estar na imagem, ou seja, na maneira com que as matérias que compõem os enquadramentos aparecem e se relacionam, mesmo que nem pareça que tenha sido gravado numa escola. Este plano deveria evitar filmar rostos e corpos inteiros de pessoas e seu áudio não seria considerado. Outra regra foi filmar com câmera parada, embora, durante as filmagens, zoom e dois movimentos de câmera tenham sido praticados: tilt e panorâmica.

Já os áudios - também de até 2 minutos - seriam ficções criadas a partir de alguma destas três opções: Diálogo entre dois personagens; um narrador contando uma história; áudio-carta de alguém da escola para alguém de fora. Todos esses personagens seriam preferencialmente inumanos e teriam que estar vinculados com a escola em que o exercício foi realizado, além de sua fala ser inspirada em alguma sensação de disputa de espaço que existente nela.

Na terceira formação, cada professor produziu individualmente, captando um vídeo e um áudio cada um (alguns participantes me enviaram mais de um vídeo, outros deixaram de enviar o arquivo de áudio), pois pensamos que um EE que lidaria futuramente com esse material poderia ser, por exemplo: “ter que fazer cada filme juntando pedaços de, no mínimo, 3 dos áudios junto com 3 dos vídeos”. Esta mudança permitiria que cada participante pudesse ser um posterior editor, contando que respeitasse a “condição geral” de só se utilizar de arquivos de áudio e de vídeo que não haviam sido gravados por ele.

## Delírio

O filme “Passarinho e Gambá”<sup>332</sup> resultou do seguinte EE aplicado sobre o que foi produzido no EC “Disputa de Espaço”: se utilizar somente do que foi captado em uma *mesma escola* para produzir um filme de até 2 minutos, cuja banda sonora será composta por trechos dos áudios gravados pelo *Grupo 2* enquanto a banda de imagem por trechos dos vídeos gravados pelo *Grupo 1*.

Esse filme mistura sensações um tanto “aleatórias” - de trajetórias independentes - ou seja, tal áudio não foi *feito para* se articular com tal imagem (e vice-versa), visto que quem fez um não participou da produção do outro e, além disso, se submeteu a regras distintas. O mesmo se deu entre os próprios arquivos de áudio, já que o grupo se subdividiu, acarretando na captação por pessoas diferentes. A montagem conecta um coletivo de gestos heterogêneos, alguns com mais cara de fabulação - como os áudios, que foram obrigados, pelas condições propostas, a produzir diálogos, contar histórias e mandar cartas a personagens fictícios (inclusive não humanos) “tecidos” pelo cotidiano de uma escola específica - outros mais atentos às sensações compostas, em cada frame, pelas circunstâncias do real. Tais encontros produzem um real que “excede à realidade”, dando passagem a um tanto de coisa que já estava ali mas que não havia se tornado sensível ainda. Esse filme não está a comunicar o lugar, mas dá expressão a ele, como uma experiência espacial para a qual ainda não há linguagem, como uma topografia de forças antes invisíveis.

A ideia de atuar em escolas através de condições inspiradas no conceito de *dispositivo* é transtornar iniciativas de representação, instaurando certos atritos nas intenções de fazer do filme a execução de uma ideia preconcebida *sobre* um lugar, por exemplo. Para, em vez disso, se colocar *em relação com* esse lugar - se “agarrando ao lugar”, pelas maneiras singulares que as condições de captação impõem - cocriar com seja-lá-o-que-estiver-acontecendo nesse lugar... E, daí, potencialmente testemunhar no filme certa composição/mistura um

332 - <https://youtu.be/ML6LwR17R2U>

tanto imprevista, com gosto de acaso. Esse exercício de “agarrar” e “deixar passar” é como uma espécie de dança com o lugar. Quando a gente dança, um corpo agarrado vira eixo de rotação de outro corpo - alterando as direções, sentidos e intensidades das forças que atuam nele - enquanto ele próprio tem suas forças abaladas, tudo entra num *estar com* que alterna entre papéis de apoio e propulsão, agarrar e (às vezes justamente para poder) soltar.

Essas danças com a escola - quando corpos, cultura audiovisual, equipamentos e softwares encontram ritmos, forças e materialidades do espaço escolar sob as condições de limites e aberturas - já são processo de cinema, e por isso, prescindem a necessidade de resultar em um filme, muito menos num que represente algo. Isto porque não buscamos conhecer uma escola através das imagens, mas acompanhar variações e afetações no lugar-escola quando uma forma “outra” de operar com o cinema atua como nova trajetória na constelação que já compõe esse lugar, como diz Oliveira Jr (2016):

Uma das maneiras mais instigantes e produtivas desse cinema é fazer emergir histórias ficcionais em estreita conexão com o vivido nos lugares, extraíndo desse vivido não propriamente aquilo que ele é - o que faria o filme ser uma obra sobre o lugar -, mas aquilo que esse vivido pode vir a ser, fazendo-se filme uma obra com e pelo lugar (“pelo” significa “em intenção de” e não “em nome de”), onde devires antes não sensíveis ali podem vir a tornar-se sensíveis. Esse cinema se imiscui no lugar e é atravessado por ele, pelas forças e materiais que compõem as trajetórias heterogêneas que ali se reúnem, se tensionam, se (des)articulam, produzindo sempre novos devires. (OLIVEIRA JR, 2016, p. 69)

As falas entre os personagens “Passarinho” e “Gambá” não foram combinadas previamente, o diálogo acabou provocando gritos, desesperos, xingamentos, indignações e acalantos surgidos de “atritos” entre palavras e afetos, instaurada pelo jogo de improvisar o presente diante dos colegas, do gravador de som e de, *por acaso*, um gambá que havia acabado de cruzar o parque da escola. E a edição faz o áudio dessas palavras tensionarem outras falas e ruídos, de outros personagens e coisas (gravados por outros corpos e em locais distintos, ainda que, na mesma escola). Parte de sua intensidade se deu por certa abertura a seja lá o que aconteceu - que não precisasse ser enquadrado no que supostamente *devesse* ser dito sobre aquela escola - e pelas condições desestabilizarem a prioridade usualmente dada a certos modos de fazer, padrões e referências já conhecidos... pois um tanto disso precisa “decantar” (para não abafar vozes do lugar), permitindo gestos que forcem a língua a ser “outra” para expressar um acontecimento, ampliando suas possibilidades de dizer. Toda essa conversa só faz sentido como criação, pois ela não explica, nem comunica... visto que *delira*, como diz Barros (2011):

No descomeço era o verbo. Só depois é que veio o delírio do verbo. O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos. A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som. Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira. (BARROS, 2011, p. 301)



## Referências

- BARROS, M. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2011.
- GUIMARÃES, C. “O que é uma comunidade de cinema?”. *Revista ECO-Pós*, v. 18, n. 1, p. 45-56, 2015.
- MASSEY, D. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MIGLIORIN, C. *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.
- OLIVEIRA JR, W. M. “Outros espaços no cinema contemporâneo: campo de experimentações escolares?”. *Quaestio*, Sorocaba, v. 18, n. 1, p. 67-84, maio. 2016. PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015 (2009).

# As Doenças da Mídia: contágio infodêmico no cinema de horror<sup>333</sup>

Media Diseases: infodemic contagion in horror cinema

Klaus'Berg Nippes Bragança<sup>334</sup>  
(Doutor – DepCom/UFES)

**Resumo:** Crises epidêmicas atravessam a história e inspiram “cronistas da peste” a retratarem a enfermidade de suas épocas, expondo a degradação dos doentes em “danças macabras”. De forma similar, o cinema de horror representa os males capazes de infectar o corpo e a mente do indivíduo. Alguns filmes apresentam epidemias causadas por tecnologias de comunicação, como um “vírus informacional”, difundido através da mídia. Este trabalho investiga doenças infodêmicas que contaminaram o cinema de horror.

**Palavras-chave:** Cinema, Horror, Doenças, Mídia, Infodemia.

**Abstract:** Epidemic crises cross history and inspire “plague chroniclers” to portray the disease of their times, exposing the degradation of the sick in “dances macabres”. Similarly, horror cinema represents the diseases capable of infecting body and mind of individuals. Some films present epidemics caused by communication technologies, such as an “informational virus”, disseminated through media. This work investigates infodemic diseases that contaminated horror cinema.

**Keywords:** Cinema, Horror, Diseases, Media, Infodemic.

A disseminação desenfreada do *Sars-Cov-2* revitalizou um medo resistente, incubado em nosso imaginário, como nos lembra Jean Delumeau, “o temor da volta das doenças contagiosas pertence, também, aos medos recolhidos no fundo de cada um de nós” (2007, p. 45). Esta fobia contaminou o cinema ainda muito cedo, logo após as descobertas da microbiologia clínica e da infectologia que no final do século XIX apresentaram ao mundo os verdadeiros agentes causadores de epidemias fatais: germes, micróbios e microrganismos parasitários e invisíveis ao olhar humano.

Não tardou muito para que o cinematógrafo fosse articulado a instrumentos óticos capazes de enxergar fatias desse mundo invisível, como o microscópio. De acordo com Oliver Gaycken (2015), ainda em 1903 o produtor norte-americano Charles Urban associou-se ao zoologista e fotógrafo britânico Francis Martin Duncan para produzir a coleção de filmes científicos *The Unseen World*, que apresentava “as maravilhas invisíveis da realidade” através do aparelho de microcinematografia. No catálogo do *Microbioscópico* de Urban-Duncan

333 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão Crise do Corpo e da Existência: Cinema de Gênero em Contato e Contágios.

334 - Doutor pelo PPGCom/UFF. Pós-Doutor pelo PPGCom/UERJ. Mestre pelo PósCom/UFBA. Graduado em Comunicação Social pela UFES. Professor no curso de Cinema e Audiovisual da UFES.

exibidos para o público, constavam vários títulos entre filmagens subaquáticas da fauna marinha, registros da circulação sanguínea de cobaias vivas, e ainda os movimentos de microrganismos como a bactéria tifoide.

No curta-metragem *The cheese mites*, por exemplo, composto por apenas duas sequências, vemos Duncan expressar um olhar de estranheza perante um pedaço de queijo e, quando decide observá-lo com uma lupa, surge a sequência microcinematográfica da infestação do queijo por parasitas magnificados pela lente do aparato. Seja através de lupas, microscópios, lunetas ou telescópios, todos estes “filmes de observação” compõem um subgênero, conforme analisa Thierry Lefebvre (2007, p. 170), que recorre ao plano subjetivo ou plano ponto de vista: uma imagem que articula o ponto de vista da câmera ao ponto de vista de algum personagem que observa determinado motivo na cena.



Figura 1: A microcinematografia em *The Cheese Mites* (1903) de Francis Martin Duncan e Charles Urban.

De maneira similar, em 1909 o médico francês Jean Comandon trabalhou nos estúdios Pathé para desenvolver vários filmes científicos com sua cinematografia ultramicroscópica. Comandon tinha como objetivo registrar a *Spirochoeta Pallida*, agente infeccioso da sífilis, para melhorar o diagnóstico de pacientes – algo que não seria possível apenas com a fotografia, pois segundo Isabelle do O’Gomes, a espiroqueta da sífilis “ao se locomover, realiza movimentos bem característicos que permitem que ela seja reconhecida com facilidade” (1994, p. 80). Ou seja, a movimentação do agente infeccioso determinava seu reconhecimento e, por isso, as imagens animadas pelo cinematógrafo eram essenciais para seu diagnóstico clínico.

Os irmãos Pathé ofereceram um estúdio, técnicos e equipamentos para Comandon desenvolver seu experimento que, em contrapartida, iria produzir vários filmes científicos para diversificar o catálogo de títulos em seus cinemas. Com a parceria estabelecida, Comandon pôde registrar a bactéria da sífilis e o parasita *Trypanosoma*, causador da doença do sono, além de outros microrganismos que foram projetados nos cinemas para o público leigo a partir de janeiro de 1910 na programação intitulada “*A cinematografia dos micróbios*” (LEFEBVRE, 2003, p. 1504).

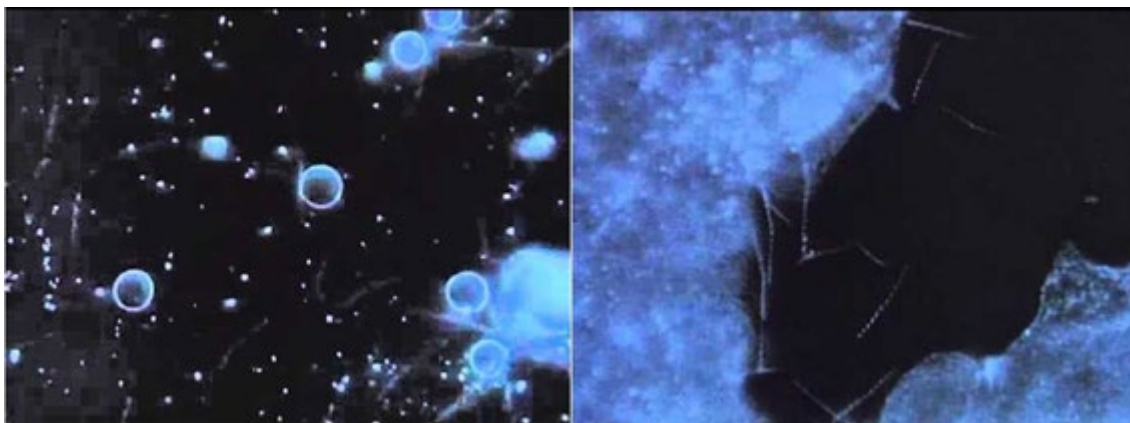


Figura 2: A microcinematografia da *Spirochoeta Pallida da sífilis* (1909) de Jean Comandon.

As obras de Urban-Duncan e de Comandon contribuíram para a popularização da ciência e ultrapassaram suas fronteiras educativas para infectar gêneros ficcionais da nascente arte cinematográfica – justamente durante a domesticação das convenções de linguagem e dos códigos narrativos do cinema. Este repertório científico da infectologia foi representado, narrativa e esteticamente, de formas distintas nas ficções fílmicas.

O humor é um recurso empregado em filmes como *La peur des microbes*, uma produção dos irmãos Pathé de 1907. Na narrativa, um senhor lê no jornal sobre uma temível epidemia de Influenza que assola a comunidade, o que o deixa temeroso, mas, logo adiante, ele vê um anúncio de um poderoso antisséptico e decide adquirir o produto para se prevenir. O personagem borriфа o antisséptico em todos que cruzam seu caminho, numa aversão ao contato social ou fobia de contágio, o que gera desentendimentos e tumulto. Ao final ele é detido e como punição o personagem é higienizado pelas autoridades policiais. As piadas narrativas deste curta surgem da paranoia sanitária sofrida pelo protagonista e, vale frisar, uma paranoia gerada a partir de notícias e propagandas midiáticas.

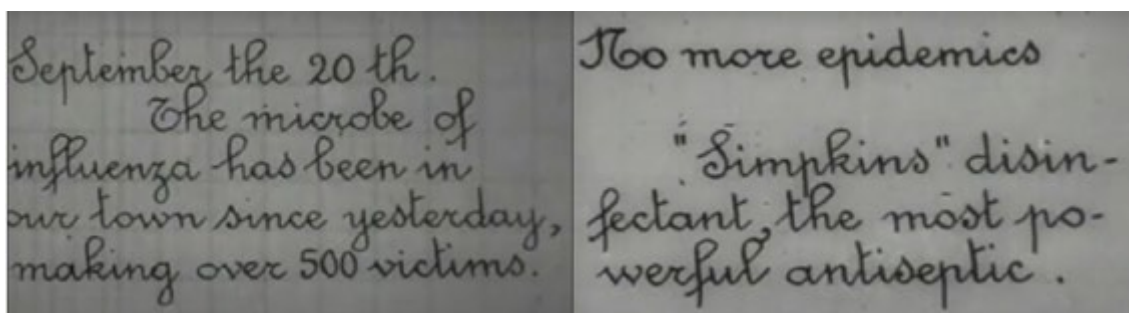


Figura 3: As mensagens midiáticas em *La peur des microbes* (1907) dos irmãos Pathé.

*Les joyeux microbes* dirigido pelo desenhista Émile Cohl para os estúdios Gaumont em 1909, apesar de empregar o humor, adota estratégias estéticas distintas para representar os microrganismos. Na trama, um médico mostra a um jovem através das lentes de um microscópio os agentes infecciosos que causam doenças como “o micróbio da peste (ou da política)”. As influências tanto do “filme de observação” quanto da microcinematografia ficam evidentes no curta ao observarmos por meio do plano ponto de vista do jovem a animação de micróbios que se tornam mensagens.

As animações de Cohl começam como uma imitação da microbiologia celular e gradativamente se transformam em críticas políticas e sociais. Por exemplo, o “micróbio da preguiça (ou do funcionalismo)” é apresentado inicialmente como “vinte varetas pequenas, que evocam muito claramente os bacilos da tuberculose de Koch. Cada um se divide lateralmente, muito parecido com um cromossomo” (LEFEBVRE, 2007, p. 177). A partir daí as formas se fundem e se rearranjam como a imagem de um servidor público sonolento. Trata-se de uma obra de animação que incorpora em sua narrativa o subgênero do “filme de observação” e a estética da microcinematografia para representar as mensagens das doenças.

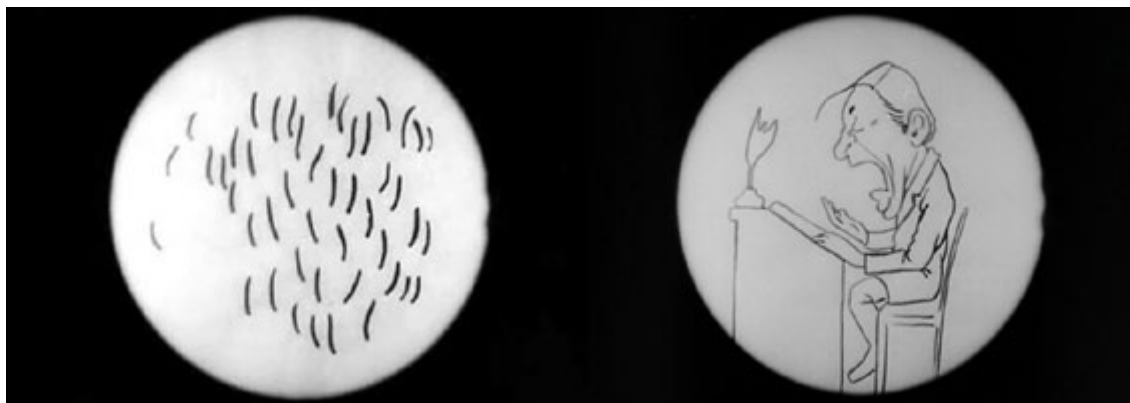


Figura 4: O “micróbio da preguiça” em *Les joyeux microbes* (1909) de Émile Cohl.

Com a modernização dos instrumentos óticos surgem novas informações e descobertas sobre a realidade invisível da infectologia. Segundo Priscilla Wald “foi apenas na década de 1950 que as novas tecnologias de visualização permitiram que pesquisadores examinassem com novos olhos o misterioso funcionamento dos vírus, quando se maravilharam com a diferença entre os vírus e qualquer entidade que haviam estudado antes” (2008, p. 158). Já ao final da década de 1980, os traumas fecundados com o vírus HIV foram deslocados para o discurso sobre as tecnologias de informação.

Susan Sontag constatou que os mesmos comportamentos e protocolos de proteção contra vírus biológicos foram aderidos na nascente cultura digital, isto é, “as restrições de contato atingiram também o mundo da informática. Aconselham-se os usuários de computadores a encarar cada novo *software* como um ‘portador potencial’ de um vírus” (1989, p. 94). A partir da popularização da informática e da internet na década de 1990, houve uma conjugação das metáforas patológicas à cultura digital, uma “cultura viral”, segundo Jeffrey Weinstock, marca de uma sociedade obcecada com a fobia do contágio. Para ele “a era atual é a era tanto da aids quanto do vírus de computador – dois fenômenos que vieram à tona da consciência nacional quase exatamente no mesmo momento cultural e que são figurados em termos idênticos” (1997, p. 83).

Os medos adquiridos com os vírus biológicos despertaram novas fobias associadas aos “vírus tecnológicos”, e de acordo com Daniel Dinello, “o horror do vírus também se tornou uma poderosa metáfora para a tecnofobia” (2005, p. 247). Analisando obras de ficção científica, Dinello define o conceito de tecnofobia como uma aversão ou uma suspeita à tecnologia, e não um medo irracional, ilógico ou neurótico – embora muitos filmes de horror explorem um lado irracional do medo tecnológico. Em sua discussão, o autor apresenta

exemplos sobre a associação entre doenças e tecnologia através de filmes que mostram epidemias derivadas do mau uso da ciência, incluindo aqueles filmes cujos patógenos são puramente tecnológicos, isto é, “como uma infecção viral, a tecnologia se desenvolve em uma força autônoma e invasiva que se expande e cumpre seu potencial perigoso florescendo no meio social” (2005, p. 247).

Nesse sentido, as tecnologias de comunicação também poderiam ser portadoras e transmissoras de pestes. Esta é a premissa do telefilme *Erro Fatal* (Armand Mastroianni, 1999), na qual um vírus de computador transmitido por uma inescrupulosa corporação midiática sofre uma mutação e se torna capaz de infectar organismos biológicos. Na trama, uma especialista em doenças infecciosas e um paramédico tentam descobrir o patógeno causador da epidemia midiática e uma cura para a doença que se alastra entre internautas e telespectadores. A metáfora tecnológica para a doença compreende o medo de que as novas tecnologias fujam a nosso controle, extrapolem seu próprio território e contaminem os domínios orgânicos.

No século XXI, “viralizar” tornou-se um termo comum para avaliar a capacidade e o sucesso de dispersão de determinado conteúdo de mídia ou informação, como uma “informação viral” ou um “vírus informacional”, algo que também conserva um lado perigoso. Durante a pandemia do novo corona vírus, presenciamos uma doença oportunista se aproveitar da crise sanitária que paralisou o planeta para se espalhar de maneira tão ou mais veloz quanto a própria covid-19: a *infodemia*. Após o alerta mundial feito por John Zarocostas (2020), a OMS decidiu publicar um folheto informativo sobre a definição proposta por Zarocostas para esta doença informacional:

A palavra *infodemia* se refere a um grande aumento no volume de informações associadas a um assunto específico, que podem se multiplicar exponencialmente em pouco tempo devido a um evento específico, como a pandemia atual. Nessa situação, surgem rumores e desinformação, além da manipulação de informações com intenção duvidosa. Na era da informação, esse fenômeno é amplificado pelas redes sociais e se alastra mais rapidamente, como um vírus (OPAS, 2020, p. 2).

O grande desencadeamento de *fake news*, informações imprecisas, opiniões negacionistas e charlatanismos oportunistas, engajou os técnicos da OMS, bem como as organizações midiáticas, a se articularem em “consórcios de mídia”, para filtrar a enxurrada informacional e atenuar o principal sintoma de uma infodemia: a desinformação – uma informação falsa ou enganosa cuja finalidade é prejudicar alguém, deliberadamente ou não. No cinema de horror existem inúmeros artefatos midiáticos capazes de contaminar o público e seus sintomas podem ser variados, algumas vezes até estigmatizantes.

Em *À beira da loucura* (John Carpenter, 1994), os romances do escritor Sutter Cane afetam seus leitores ao ponto de transformá-los em assassinos enlouquecidos. Além da agressividade, certas características físicas surgem no rosto dos contaminados, como sangue nos olhos e mucosas nasais irritadas – e gradativamente o corpo do leitor sofre uma

metamorfose monstruosa. Na trama, um detetive é contratado para investigar onde está o escritor e se ele está vivo. O detetive, em vários momentos, confessa não ser leitor – talvez nem mesmo do escritor que procura. Porém, à medida que investiga o caso e se submete à leitura dos romances do autor desaparecido, ele se vê materializado nas narrativas dos livros. Apesar de demonstrar uma insanidade agressiva (contra um leitor de Sutter Cane), ele parece imune aos livros, mesmo sendo internado em um hospital psiquiátrico. Somente com a adaptação do livro para o cinema, o detetive é enfim infectado e enlouquece com sua própria narrativa.

No filme canadense *Pontypoll* (Bruce McDonald, 2008) um locutor de rádio narra o desenrolar de uma epidemia capaz de tornar os infectados em zumbis – um monstro recorrente e privilegiado em “filmes de horror pandêmico”, segundo a rubrica definida por Johan Höglund (2017). Confinado no estúdio, o locutor descobre que a epidemia é alastrada através de ondas sonoras e sua transmissão de rádio também provoca a doença semântica nos ouvintes, como se os significados transmitidos pelas mensagens radiofônicas pudessem contagiar a audiência ao serem traduzidos como infecção.

No cinema de horror, essas doenças tecnológicas podem infectar tanto a mente quanto o corpo da vítima e converter o doente em um monstro, pois “voraz em sua vontade de possuir e engolir, a tecnologia é um parasita que frequentemente mina a integridade humana – invisivelmente infiltrando, manipulando, tomando o controle e modificando seu hospedeiro humano para sustentar sua própria sobrevivência e evolução” (DINELLO, 2005, p. 247). Obedecendo este mote, a narrativa de *Celular – Conexão Mortal* (Tod Williams, 2016) explora uma epidemia alastrada através de um sinal enviado para aparelhos de celular e, ao receber a chamada, o usuário se converte em um agressor violento. Trata-se de uma “doença digital” que contamina aparelhos e seus usuários. A velocidade com que a tecnologia digital consegue propagar a informação leva a um “apocalipse instantâneo”, mas a verdadeira ameaça é a imensa quantidade de telefones celular em circulação – milhões de aparelhos móveis e pessoais conectados a uma única “rede viral”.

Herdeiro de uma cinematografia contaminada ainda muito cedo pelos avanços científicos da infectologia, metaforicamente, o cinema de horror sugere que conteúdos, mensagens e tecnologias de mídia podem ser nocivos e transmitir doenças cognitivas e somáticas capazes de infectar seus receptores – convertendo-os em monstros desinformados.

## Referências

DELUMEAU, J. “Medos de ontem e de hoje”. In: NOVAES, A. (Org.). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo / Edições Sesc SP, 2007, p. 39-52.

DINELLO, D. “Technology is a virus: machine plague”. In: *Technophobia! Science fiction visions of posthuman technology*. Austin: University of Texas Press, 2005, p. 246-72.

GAYCKEN, O. “Revealing Nature’s Closest Secrets: F. Martin Duncan’s Popular-Science Films at the Charles Urban Trading Company”. In: *Devices of curiosity: Early cinema & popular Science*. New York: Oxford UP, 2015, p. 15-53.

HÖGLUND, J. “Eat the rich: pandemic horror cinema”. *Transtext(e)s Transcultures* 跨文本跨

文化 – Journal of Global Cultural Studies. N. 12, The Other's Imagined Diseases. Transcultural Representations of Health. 2017.

LEFEBVRE, T. "Jean Comandon et le débuts de la microcinématographie". La revue du praticien, Vol. 53, n. 13, sept. 2003, p. 1502-05.

LEFEBVRE, T. "Les joyeux microbes: un film sus influence?". 1895 – Mille huit cent quatre-vingt-quinze, n. 53, dec. 2007, p. 168-79.

O'GOMES, I. "L'ouvre de Jean Comandon". In: MARTINET, A. (Ed.). *Le cinéma et la Science*. Paris: CNRS Editions, 1994, p. 78-85.

ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DA SAÚDE. *Entenda a infodemia e a desinformação na luta contra a Covid-19* – Página Informativa n.5. Genebra: Organização Mundial da Saúde / Departamento de Evidência e Inteligência para Ação em Saúde, 2020. Disponível em: <[www.paho.org/ish](http://www.paho.org/ish)>.

SONTAG, S. *Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WALD, P. *Contagious: culture, carriers, and the outbreak narrative*. Durham and London: Duke UP, 2008.

WEINSTOCK, J. A. "Virus Culture". *Studies in Popular Culture*, Vol. 20, n. 1, Oct. 1997, p. 83-97.

ZAROCOSTAS, J. "How to fight an infodemic". *The Lancet*, Vol. 395, n. 10225, 29 fev. 2020, p. 676.



# O Imaginário e Direção de Arte em “Os Pássaros” de Alfred Hitchcock.

The Imaginary and Art Direction in “The Birds” by Alfred Hitchcock.

**Laís Bravo Serra**

(Doutoranda Departamento de Artes e Design – PUC-Rio)

**Resumo:** O imaginário é parte do psiquismo profundo, carregando imagens primordiais ou arquétipos, que emergem de acordo com os códigos expressivos de cada cultura e período histórico. O cinema apresenta elementos que se expressam em formas de acordo com a proposta conceitual ou narrativa de cada filme, estando, ao nosso ver, constantemente em diálogo com o imaginário. A partir da análise do filme *Os Pássaros* (1963) de Alfred Hitchcock, pretendemos apontar algumas manifestações e expressão do imaginário.

**Palavras-chave:** Cinema, Direção de Arte, Alfred Hitchcock, Imaginário, *Os Pássaros*.

**Abstract:** The imaginary is part of the deep psyche and carries primordial images and archetypes, which emerge according to the expressive codes of each culture and historical period. The presents elements that are expressed in forms according to the conceptual and narrative proposal of each film remain, in our view, constantly in dialogue with the imaginary. With the analysis of *The Birds* (163) by Alfred Hitchcock, we intend to point out some expressions of the film and the imaginary.

**Keywords:** Cinema, Art Design, Alfred Hitchcock, Imaginary, *The Birds*.

Neste artigo, nos debruçaremos sobre o filme *Os pássaros* (1963) de Alfred Hitchcock, analisando a Direção de Arte em diálogo com a poética do espaço imaginário da obra. Os filmes narrativos, contam com uma estrutura que inclui: enredo, os personagens, narrador e um tempo e espaço. Estes elementos configuram o universo narrativo, que é a *diegése*, o espaço em que a história toda existe e decorrerá representado de modo audiovisual.

Aqui trabalharemos com o modelo de cinema narrativo, o utilizado pelo cineasta em questão, entretanto, gostaríamos de ressaltar que existem outros modos expressivos pelo dispositivo cinematográfico. Nossa escolha se fez de acordo com a obra de Hitchcock, que apresentam aspectos primordiais para nossa investigação, inclusive por sua narrativa clássica. Pois, confiamos que ao incorporar uma linguagem de comunicação em massa ao mesmo tempo que camadas de manifestações subjetivas, esta trata do imaginário humano expresso de maneira acessível de ser trabalhada. A partir disso, a Direção de Arte é a área de nosso interesse por criar e produzir todo material posto frente à câmera, sendo assim, uma das principais funções responsáveis por conceber a imagem fílmica. Como diz Vincent Lobrutto, em *The Filmmaker’s Guide to Production Design*, este setor é:

(...) a arte e artesanato visual da narrativa cinematográfica. O visual e o estilo de um filme são criados pela imaginação, artisticamente em colaboração do diretor, diretor de fotografia e diretor de arte. Um diretor de arte é responsável por interpretar o roteiro e a visão do diretor para o filme, traduzindo-o em ambientes físicos nos quais os atores podem desenvolver seus personagens e apresentar a história. (LOBRUTTO, 2002, p. 1 - tradução e grifo nossa)

Esta artesanaria é baseada, assim, nas indicações do roteiro, realizada por meio da decupagem de informações objetivas quanto aos locais, vestimentas, período, objetos de cena, etc. Sendo uma arte coletiva, a construção do espaço fílmico é realizada pelo diretor com sua equipe de arte, fotografia, sonoplastia, além dos demais profissionais. A Direção de Arte é muitas vezes confundida com a Fotografia, devido a esta relação conjunta na criação da imagem fílmica, uma vez que a segunda que realiza a captura (câmera) e delimitação do quadro (planos, enquadramentos). Além disso, uma tradição naturalista do cinema, culminou um olhar no qual os elementos diegéticos se voltam a uma aparência e lógica semelhante a de nossa realidade, resultando em uma normalização dos elementos posto em cena como “já estando lá”. Como pontua Elizabeth Jacobs em seu trabalho, *Um lugar para ser visto: A direção de arte e a Construção da paisagem no cinema* (2006):

A análise da Direção de Arte daí decorrente, normalmente destaca o acabamento do trabalho realizado e seus aspectos decorativos, escapando à compreensão do conceito estético que motivou a sua concepção, orientou o seu desenvolvimento e garantiu a sua eficácia. Deste modo não se atenta para a importância da criação de um conceito plástico regente da criação proposta, nem para a importância da Direção de Arte na construção dos espaços e da imagem apresentada. (JACOB, 2006, p. 61)

Este departamento assim, se dedica à criação e escolhas dos elementos a serem postos em cena de acordo com o roteiro, contudo, cada escolha é pensada em termos estéticos. As formas, dimensões, proporções, cores, texturas, paisagens, arquitetura, devem estar de acordo com o efeito e sentimento que o filme e planos pretendem evocar. Logo, ultrapassa o apoio formal à narrativa, e, ao nosso ver, tornam-se símbolos e imagens que expressam fundos do imaginário.

Em *Os pássaros*, temos um exemplo inicial para iniciar nossa fala, que se vê em um plano Contra-Plongée do céu com uma revoada farta (Imagem 1). Considerando previamente a indicação no roteiro, a Fotografia planeja a dimensão do quadro fílmico, seu posicionamento, a configuração do dispositivo para o efeito de luz e cores que será capturado, todavia, o céu e os pássaros são elementos da arte. Foi esta equipe que mapeou em qual local se poderia obter um céu azul vazio, como conseguir os animais (reais ou artificialmente) da cor preta. Posto isto, entra a participação indispensável do cineasta, que no caso de adotar uma corrente autoral como Hitchcock, está intimamente ligado aos processos criativos, imprimindo sua marca e estilo. Ele é um exemplo de maestria na história do cinema, daquele que assume e literalmente dirige a equipe em suas operações para a realização da película conforme sua imaginação. Além disto, sua formação em engenharia e os estudos práticos em Belas Artes,

propiciaram o domínio dos projetos visuais de seus filmes, pensando na imagem cinematográfica enquanto comunicação visual. A entrada dele na indústria cinematográfica inclusive, teve início pela confecção de cartazes e cenografia. No artigo *Designed for Film, The Hollywood Art Director* (1978), os autores, Carlos Clarens e Mary Corliss, apontam o domínio de Hitchcock neste setor, dizendo que:

(...) é o santo padroeiro dos diretores de arte, não apenas porque ele é o único diretor de arte a ter sucesso espetacular como diretor de cinema, mas também porque é evidente a importância do papel que a direção de arte e os efeitos especiais desempenham em seus filmes. Reduzindo cada plano à sua essência dramática, Hitchcock é forçado a confiar completamente em esboços contínuos. Ele é o único diretor a desmistificar o processo real de se comprometer a filmar o que corresponde ao filme completo no papel. (CLARENS, 1978, p. 31 - Tradução nossa)

No campo de estudos do imaginário, por sua vez, o espaço da imaginação é referente ao devaneio do sonhador e a expressão deste ato criativo em sua primeira manifestação. Gaston Bachelard, teórico que permeia esta pesquisa, coloca que “mesmo numa arte como a pintura, que traz o testemunho de um ofício, os grandes sucessos estão fora do ofício. (...) Assim, o pintor contemporâneo não considera mais a imagem como um simples substituto de uma realidade sensível (...)” (BACHELARD, 1978, p. 194). Em outras palavras, é compreendido na corrente fenomenológica, que o primeiro ato de criação se apresenta como uma chamada *imagem poética*, a qual carrega um aspecto *formal* (forma) e o *material* (essência). Essas imagens são distintas da memória e de produções físicas, são pura potência, tal qual compreendido pelos estudos de C. G. Jung, com os arquétipos, e Gilbert Durand, com os símbolos; temas que abordaremos à frente neste artigo.

Essa abordagem fenomenológica compreende igualmente que o imaginário coletivo e individual se projeta nas manifestações humanas, e quanto mais sensível é o produto – tal qual uma obra de arte –, mais ativos e sentidos são estes dinamismos. Pois, “(...) a imagem apresenta um duplo aspecto: interior e exterior. A exuberância das formas é determinada pela projeção da imaginação material e dos possíveis “fantasmas” que habitam o mundo do sonhador” (ARIAIS, 2013, p. 96). Por isto, entendendo que o conjunto da obra de Hitchcock apresenta *motivos* que retornam, temos a oportunidade de compreendê-la como espaços que projetam um imaginário. A escolha de *Os pássaros* se dá por, primeiramente, ser um filme único no sentido de retratar as questões hitchcockianas conjuntamente com a natureza, o que nos leva a um grau de conflito primitivo da psique mais profunda: os elementos fílmicos ganham analogias, metáforas e simbolismos ricos neste sentido. E, em segundo, por ser um de seus trabalhos canônicos, que além dos *motivos* gerais, contém elementos visuais da direção de arte dentro do próprio filme, com consistência suficiente para fundamentar nossa pesquisa de como o imaginário se expressa nas artes.

Alfred Hitchcock ingressou na indústria cinematográfica, atuando inicialmente como ilustrador de letreiros para obras mudas. Sua formação artística começou, na realidade, cursando a faculdade de engenharia, em 1913, e em paralelo, aulas de desenho do curso de Belas Artes da Universidade de Londres. O processo de amadurecimento pessoal e criativo do diretor ocorreu nesta fase, recebendo influências diretas da linguagem visual em sua poética. Em 1921, Hitchcock tornou-se responsável por cenários e, depois, por alguns diálogos em roteiros, sob a orientação de George Fitzmaurice, que lhe ensinava também sobre técnicas de filmagem. Dois anos depois, recebeu o convite de Seymour Hicks, ator e produtor, para co-dirigir um curta-metragem, *Always Tell Your Wife*, uma vez que o diretor que estava inicialmente previsto para a função havia adoecido. Hitchcock aceitou, e isso deu início à sua carreira de cineasta.

A obra hitchcockiana é profundamente enraizada na narrativa visual, devido a seu início ter sido no cinema mudo, aquele em que o encadeamento das imagens e encenação apresentam a história. Uma vez que o dispositivo da câmera não tinha a captura sonora, o filme era acompanhado por uma música e esta detinha um desenvolvimento dramático. Contudo, eram as imagens que constituíam a experiência cinematográfica narrativa. Segundo Steven Jacobs, O autor de *The Wrong House* (2007), diz que,

(...) Hitchcock foi considerado repetidamente como um diretor que privilegiou a presença visual em vez da narração. Arquitetura e cenografia contribuem amplamente para essa predominância do visual e para o desenvolvimento da ideia de Hitchcock do “cinema puro”. Motivos arquitetônicos específicos, como escadas e janelas, estão intimamente ligados a estruturas narrativas de Hitchcock, como suspense, ou temas típicos de Hitchcock, como voyeurismo. (JACOBS, 2007, p.12 - tradução nossa)

Nestas “estruturas narrativas” que se repetem, encontram-se, como apontadas por Jacobs, os motivos ligados à Direção de Arte. A presença de certos espaços, objetos, indumentárias, arquitetura entre outros, retornam nos filmes de Hitchcock como modos expressivos de seu imaginário, estando todos no limiar entre realidade e sonhos. Ainda que seu cinema seja pautado em cenários e encenações naturalistas, verosimilhantes ao nosso mundo real, a presença dos acasos, fantasias, e mistérios fazem transbordar um onirismo próprio da imaginação humana e da arte do cinema. Como escrito por Kerry Brougher e Michael Tarantino em *Notorious, Alfred Hitchcock e a Arte Contemporânea* (2000):

Talvez seja a capacidade de Hitchcock de ocupar esses “espaço dos sonhos” entre realidade e ficção que tanto inspirou cineastas (...).Hitchcock (...) é capaz, (...) de criar mundos virtuais dos sonhos, ao mesmo tempo reais e irreais, que ao longo do tempo alteraram nossa visão da realidade: São Francisco tornou-se a cidade de Vertigo; Bodega Bay tornou-se o lugar onde aconteceu aquele estranho incidente com pássaros; a assustadora casa vitoriana no recinto da Universal há muito tempo deixou de ser uma mera concha e se tornou o lar em que Norman Bates viveu com sua mãe (...). Estas são

paisagens do sonho, não reais, lugares representando a realidade distorcida pelo poder dos filmes de Hitchcock. (BROUGHER, 2000, p. 8 - Tradução nossa)

Os espaços construídos em seus filmes transformam o cotidiano em aventura, por conta do interesse deste cineasta em desvelar aspectos ocultos do ser humano. Cidadãos corriqueiros se mostram espiões, o vizinho um assassino, e meros pássaros urbanos, passam misteriosamente a atacar as pessoas. Em tal condição, encontramos nessa arte fílmica as mesmas dinâmicas da condição humana, em que todo universo manifesto enquanto real, é constantemente contagiado por nossas projeções, sentimentos e imaginação, criando mitos e os mistérios da própria vida.

## Os pássaros

O filme *Os pássaros* apresenta a história de Melanie Daniels, uma socialite da cidade de São Francisco (EUA), que conhece Mitch Brenner, em uma loja de animais. Mitch, é um advogado, que está à procura de *love birds* (pássaros do amor) para presentear sua irmã mais nova em seu aniversário, mas não os encontra. Em compensação, conhece Melanie, que fica interessada nele e no dia seguinte, lhe consegue tais animais, e vai atrás dele no litoral para levar o presente surpresa. Logo após o reencontro dos dois, Melanie é atacada por uma gaivota e tem início uma sequência de misteriosas ofensivas de pássaros por toda cidade, que se tornam o enredo principal do suspense. O conflito do filme é pautado entre o ser humano e a natureza. As aves, representam algo desconhecido, a natureza rotineira, porém selvagem se rebelando. Não são migratórias, de grande porte ou invasoras, são as da cidade, aparentemente inofensivas e já acostumadas com o meio urbano.

O diretor expressa em entrevista que: “(...) não teria feito o filme se tratasse de abutres ou aves de rapina; o que me agradou foi que se tratava de pássaros comuns, pássaros de todo dia. (...)” (HITCHCOCK, 2004, p. 289). Isto porque existe o interesse nas aparências e o que está por detrás delas. São as situações aparentemente banais ou inofensivas que atraem Hitchcock, o levando a desvelar que, por detrás destas, existe o desconhecido, como mazelas de maldade, violência e lados sombrios do ser humano. Contudo, em *Os pássaros*, a trama é carregada por essa relação com a natureza, configurando um duplo simbólico com aspectos relativos a questões morais e sociais.

Para fabricar essa atmosfera, os ambientes hitchcockianos são lugares familiares, sejam grandes centros urbanos ou pacatas cidades do interior. Um de seus recursos mais utilizados para chegar à intimidade das situações é trabalhar com planos gerais que iam se fechando em detalhes e câmeras que atravessavam janelas, chegando ao espaço “escondido” de dentro. Esse movimento do “macrocosmos” para o “microcosmos” expressa o voyeurismo, paralelo crítico com as mídias e cinema, e o desvelar de segredos que todos têm em algum grau. Por isso o interesse em aves ordinárias, porque elas representam essa aparente inocência, de algo que está sempre em harmonia, até que ocorra uma ruptura. A quebra do usual e do possível gera o terror, revela o lado selvagem das criaturas.

Há dois personagens que reforçam a descrença da ameaça destas aves, são eles o delegado e a ornitologista amadora. O primeiro, Al Malone (Malcolm Atterbury), não acredita na denúncia dos Brenner, quando pardais invadem a casa pela chaminé, e a segunda, uma entusiasta na área, Sra. Bundy (Ethel Griffies), que afirma ser impossível uma gaivota atacar alguém. Como coloca o próprio Hitchcock, “o ceticismo em relação à possível catástrofe é expressado pela velha, a ornitologista; é uma reacionária, uma conservadora, incapaz de acreditar que os pássaros pudessem causar algo de grave” (HITCHCOCK, 2004, p. 289). Logo, ela representa a visão tradicional da natureza como dócil, na qual são os humanos que usualmente perturbam e não os animais, menos ainda as aves. O Delegado é a lei, a moral, a visão lógica e dominadora humana para com as outras formas de vida.

É interessante perceber que, nessas figuras estão contidos os pensamentos científicista e racional, opondo-se a uma manifestação empírica de algo extraordinário que ocorre. O filme rompe com as questões de provas científicas, mostrando que existe algo de misterioso e fantástico na vida, trazendo a esfera onírica para a narrativa. E, no caso do delegado, se apresenta em analogia aos constantes polícias na obra de Hitchcock, os quais predominantemente detêm uma visão tão racional que ofusca a capacidade de imaginar, e logo, ver os crimes e os bandidos.

Assim a protagonista Melanie (Tippi Hedren), e os demais personagens que experienciaram primeiro os ataques, que criam uma ponte para a esfera do fantástico, pois são os que vivenciam essa experiência inédita. A protagonista é, inclusive, a que trás os novos paradigmas para a pequena cidade. Em tal perspectiva, incluímos o elo entre as aves e Melanie, que desde o início é criado orquestrando um subtexto entre a personagem e os ataques em Bodega Bay. Uma vez que Melanie representa transgressões e mudanças de estruturais sociais, sua chegada na cidadezinha trás os ataques dos pássaros como símbolo dessa transformação. A personagem desloca novos costumes do espaço urbano para a comunidade litorânea, representados pela destruição do antigo necessária para dar espaço ao novo, desconhecido, através dos ataques. Isso porque, como veremos, as aves detêm aspectos do primitivo, do selvagem e buscam por libertação. Inicialmente nas gaiolas, e com o decorrer da história, livres e revoltadas atacam os seres humanos. Como coloca Oliveira Jr. em sua tese (2015),

A primeira cena de *Os pássaros* resume tudo: Melanie (Tippi Hedren) atravessa uma rua no centro de São Francisco e, ao ouvir o som de um pássaro (logo após receber o assovio flertante de um garoto que passa pela calçada), ergue a cabeça na direção do céu, onde avista um bando de aves selvagens voando em círculo. É o primeiro plano-ponto-de-vista de *Os pássaros*, e desde já o olhar de Melanie se apresenta como o desencadeador da cólera inexplicável e incontrollável das aves, ou como a fagulha que ativa a ficção. (OLIVEIRA JR, 2015, p. 13)

Tal como as aves, Melanie é uma moça comum, mas que transgride com certos acordos sociais em busca de liberdade. É filha do dono de um grande jornal impresso, figura pública de tabloides, e é pelo desejo que sente por Mitch (Rod Taylor) que vai a Bodega Bay.

Ela se move por questões de natureza humana, como a atração, a sexualidade, o desejo e o amor, gerando uma metáfora para o confronto entre as estruturas sociais convencionais e os ataques dos pássaros.

Além disso, outra situação diferenciada desta produção é que, ao final da história se mantém aberto o desfecho, não havendo explicação para os ataques, nem o que ocorreu após os Brenner e Melanie conseguirem sair do povoado costeiro. Esse aspecto do suspense é distinto dos demais filmes do diretor. Ainda que haja sempre artifícios que mantêm inconclusos aspectos misteriosos, existe um término do caso, digamos assim, e explicações dadas a tudo que ocorreu. Isso mostra que, em *Os pássaros*, há outra dimensão para ser trabalhada, uma vez que a natureza é tratada como algo realmente surpreendendo e misterioso.

A destruição da cidade com violentos ataques das aves, expressa o percurso subjetivo de Melanie, e vamos nos utilizar da direção de arte para analisar como os elementos externos do espaço proclamam esse imaginário. Uma vez estabelecida a analogia entre a protagonista e os pássaros, tomamos os espaços e outros elementos para desenvolver nossa fala.

## A Direção de Arte

A Direção de Arte no cinema é a área que trata da criação e conceituação de tudo que será posto frente à câmera, estabelecendo a palheta cromática e coordenando a equipe de cenografia, figurinos e caracterização (os maquiadores e cabeleireiros). Após a criação do roteiro, o diretor trata com as equipes de fotografia e de arte para planejarem juntos a construção que a imagem fílmica tomará. A cenografia é responsável por eleger e criar os espaços e o que neste se dispõe, sejam objetos ou elementos de paisagens; os figurinistas, as vestimentas e acessórios dos personagens; e a equipe de caracterização, realiza a maquiagem e cabelo. Todas essas decisões são pautadas no período em que a história se passa, classe social de cada personagem, localização geográfica, e dentre outras informações da narrativa.

Entretanto, enquanto os olhares se concentram nos enquadramentos, na iluminação e no roteiro, é na materialidade captada pelo dispositivo que encontramos os registros da história: onde, quando, quem, como, etc. No cinema tudo se opera conjuntamente para dar existência ao produto final, mas é importante notar que os espaços, cores, figurinos, maquiagens, não são obras de um acaso, e sim indicadores da história e do sentimento que ela transpassa.

Conforme Elizabeth Jacob:

A análise da Direção de Arte daí decorrente, normalmente destaca o acabamento do trabalho realizado e seus aspectos decorativos, escapando à compreensão do conceito estético que motivou a sua concepção, orientou o seu desenvolvimento e garantiu a sua eficácia. Deste modo não se atenta para a importância da criação de um conceito plástico regente da criação proposta, nem para a importância da Direção de Arte na construção dos espaços e da imagem apresentada. (JACOB, 2006, p. 61)

Tanto a função quanto a expressão artística deste setor fílmico exercem influência para além do que usualmente lhes é reconhecido. Jacob argumenta que, devido a uma tradição naturalista do cinema, o público se acostumou a não considerar como escolha tudo que é posto em cena, somente percebe quando existem estéticas mais fantasiosas e disruptivas com nosso senso visual da realidade. Os locais turísticos e viagens na obra de Hitchcock estão a serviço do onirismo. Os personagens saem de seus status original tanto emocionalmente, pela aventura, quanto fisicamente, ocorrendo o deslocamento psicológico do espectador pelo próprio dispositivo cinematográfico para essa “outra dimensão”. Como colocado por Brougher:

Os filmes de Hitchcock colocam seus protagonistas em território desconhecido e um estado desequilibrado, tornando seus desafios ainda mais difíceis. Mesmo em terreno familiar, os personagens principais parecem desconfortáveis. Os espaços arquitetônicos anulam os personagens de Hitchcock, enquanto os planos gerais dão lugar a closes brutais. Na verdade, os próprios conjuntos costumam ter um certo grau de artificialidade. Essa artificialidade não parece ser o resultado de técnicas de efeitos especiais inadequadas, pois ela percorre toda a carreira de Hitchcock, desde os primeiros filmes britânicos, que claramente usam modelos de trens e cenários pintados, até *Birds* (1963) e *Marnie* (1964), suas pinturas mate e projeção em tela traseira tão óbvias que criam um estranho espaço entre a realidade e a teatralidade. Esses espaços sobrenaturais das viagens de Hitchcock refletem o estado mental vertiginoso e desorientado de seus personagens. (BROUGHER, 1999, p. 11)

O uso de cenários e recursos vinculados à Direção de Arte, auxilia nesse processo, apresentando lugares e monumentos reais sendo explorados de maneira fantástica. Temos por exemplo, em *Intriga Internacional* (1959), o famoso Monte Rushmore, que se torna plataforma de escalada e fuga entre vilões e herói, ou em *Vertigo* (1958), o parque estadual *Big Basin Redwoods*, como uma suposta ligação entre vidas passadas.

Em *Os pássaros* a representação visual dos animais aparece com esta artificialidade descrita por Brougher. O efeito das aves com o *chroma-key*, unem os animais reais com outros criados artificialmente, proporcionando através da montagem efeitos explicitamente misturados entre ambas as esferas. O fundo acoplado a tais figuras gera uma visualidade de colagem, como algo que foi retirado de seu local original e posicionado em nova superfície, apoiando assim a proposta narrativa do filme. Além disso, parte importante da experiência cinematográfica diz respeito a esse “deslocar em si” por parte da imaginação do espectador, que assim formula uma metalinguagem entre o filme e o próprio cinema, intensificando todo o campo simbólico da película que se liga à dialética com os sonhos. Logo, mesmo que a tecnologia da época fosse mais rudimentar que as atuais, proporcionando um grau diferente de realismo, confiamos que havia uma deliberação consciente dessa escolha, a fim de criar uma estética destoante de um total realismo.



## A Cenografia

O filme inicia na cidade de São Francisco, localizada diegeticamente por meio de um grande cartaz em uma banca de jornal com a imagem da ponte *Golden Gate* e a inscrição “*San Francisco*” em cima (Imagem 7), com tipografia destacada (Imagem 2). O espaço urbano é apresentado em um plano sequência de abertura (Imagens 2-13): ruas largas, semáforos, transportes grandes – como bondes, caminhões e carros –, prédios e postes altos, e pessoas transitando com vestimentas citadinas, como sobretudo, ternos e tailleurs. Há um parque ao fundo com gramado e algumas árvores, trazendo alguma natureza para o espaço, e no céu (branco como dia nublado) aparece tomado por outdoors e arquitetura vertical.

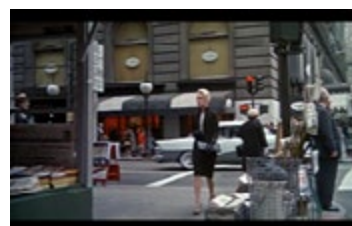
Hitchcock dizia que a melhor maneira de se estabelecer o cenário de um filme é mostrar um prédio ou monumento conhecido, oferecendo uma identificação imediata ao espectador. Porém, em sua filmografia, nada é tão simples assim: o cenário frequentemente adquire função dramática e, de certa maneira, pervertem alguns cartões postais, como as vertiginosas ruas de São Francisco em *Vertigo*, incluindo a Ponte Golden Gate, ou a Estátua da Liberdade, símbolo máximo de Nova Iorque e cenário do clímax de *Saboteur*. (...) (PRIMATI, 2020, p. 11)



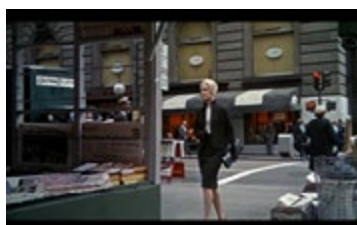
(Imagem 2)



(Imagem 3)



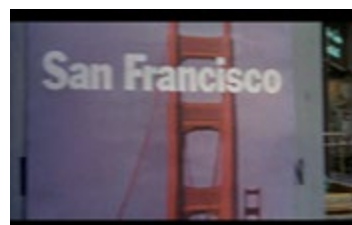
(Imagem 4)



(Imagem 5)



(Imagem 6)



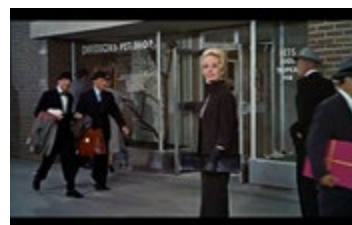
(Imagem 7)



(Imagem 8)



(Imagem 9)



(Imagem 10)



(Imagem 11)



(Imagem 12)



(Imagem 13)

Em *Os pássaros*, é a ponte exposta no cartaz da banca, que realiza a principal demarcação do local. O cartaz tem a imagem da ponte vermelha, e nele está escrito o nome da cidade. Este é um recurso muito utilizado no cinema hitchcockiano, não apenas pelo quesito mencionado por Primati, mas também o modo de apresentação ser em forma gráfica. O diretor está constantemente fornecendo informações do enredo por meio da imagem de jornais, relógios, mapas, cartas e outros objetos cênicos, evitando o quanto pode o recurso expositivo da fala em demasia.

Outro aspecto relevante do cartaz é a cor vermelha, a qual cria um destaque para a imagem, justamente para chamar atenção do espectador nesta localização, importante para compreender a história e de onde vem, quem é, a personagem. Iniciar o filme na metrópole serve para criar o deslocamento para a cidade menor no litoral, Bodega Bay, dinamizando um movimento psicológico de aprofundamento, “se voltar para dentro”. Este é o percurso correspondendo as mudanças que a protagonista passará, alterando seu interior psicológico no que altera para um meio social diferente.

Distintamente de São Francisco — um espaço cosmopolita, com prédios altos, poucas árvores, transportes coletivos, ruas largas —, o balneário contém construções baixas, cais pesqueiro, comércio local, veículos pequenos, ruas menores, e paisagens naturais (Imagens14-19).

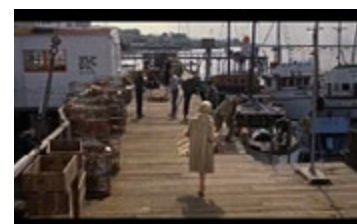
Muitos cineastas (...) esquecem o quão importante é a geografia para uma história. Eu escolhi Bodega Bay porque queria um grupo isolado de pessoas que viviam perto de uma comunidade articulada. Bodega Bay é um lugar para onde os sofisticados San Franciscanos se dirigem para passar o fim de semana. A localização forneceu a combinação que queríamos. A coisa toda era baseada na geografia (...). (HITCHCOCK, 2007, p. 138 - tradução nossa)



(Imagem 14)



(Imagem 15)



(Imagem 16)



(Imagem 17)



(Imagem 18)



(Imagem 19)

A combinação de que Hitchcock fala é o aspecto do lugar, a aparência geográfica, junto às condições ideais para as filmagens. Ele pontua que a cidade litorânea era ideal também por suas terras baixas (Imagens 21-23), necessárias para os planos aéreos que desejava. No quesito da forma visual, os espaços expressam e comunicam a narrativa, não somente pelo já indicado “modus vivendi” dos personagens, como pela atmosfera psicológica da história.

O litoral neste caso representa um retorno ao idílico. A introdução de uma personagem urbana cria uma ruptura com a suposta paz e harmonia deste local, culminando no ataque de pássaros e destruindo a cidade (Imagens 24-25). Um dos indícios na arquitetura, seria que no espaço urbano os prédios ocupam o alto, ou seja, os humanos, enquanto no litoral as construções são baixas, deixando o céu para os pássaros ocuparem (Imagem 24).



(Imagem 20)



(Imagem 21)



(Imagem 22)



(Imagem 23)



(Imagem 24)



(Imagem 25)

Assim, a chegada de Melanie a Bodega Bay é a representação da tensa dinâmica entre o ser humano e a natureza: tanto no sentido físico, da entrada em paisagens não subjugadas, como na questão de reavivar os lados primitivos do interior humano. Visto que as tramas hitchcockianas tratam de fundamentos morais, neste caso são as noções repressivas da sociedade que estão sendo evocadas, em que Melanie e os pássaros simbolizam o não conformismo a certos preceitos sociais.

## A palheta cromática

A palheta cromática da cidade é predominantemente em tons neutros e sóbrios, como cinzas, pretos, marrons e beges, incluindo o céu encoberto por nuvens. Essas colorações também estão presentes nos figurinos, tanto da protagonista Melanie, que veste um tailleur preto com blusa branca por dentro, como dos figurantes, todos com sobretudos, ternos e vestimentas que remetem ao espaço de uma cidade grande americana da década de 1960.

Os pontos de cores mais vibrantes se voltam para dois destaques: o verde, disposto nos elementos naturais do parque, e o vermelho, em certos pontos como o semáforo, caminho, vitrine de uma loja ao fundo, caixa de correio, em figurinos, e na ponte de São Francisco do cartaz. Ambas cores são importantes na narrativa fílmica, o vermelho relacionado com violência e a sensação de alerta, liga-se ao sangue e ao fogo das destruições feitas pelos pássaros, e o verde, a presença da natureza enquanto o “selvagem” sendo liberto na subjetividade narrativa.

Essa palheta se mantém em um prolongamento diegético até ao segundo espaço do filme, que é a colônia litorânea de Bodega Bay. A constituição cenográfica contrasta com a primeira pelo modelo de construções arquitetônicas e paisagens naturais, mas mantém a palheta cromática, aumentando contudo, a carga de azul e verde, além da presença do vermelho conforme a trama avança.

A ida de Melanie à Bodega Bay é a mudança de estado que a personagem deve enfrentar, o julgamento de seus atos dentro de um viés provinciano em contraste com sua natureza real. O confronto trás o caos e destruição provindos dos pássaros, e ocorre em nome do desejo da personagem em relação a Mitch. É o paradigma hitchcockiano operando as dualidades humanas entre amor e morte, cotidiano rotineiro e aventura, moralidade e crueldade.

## Os figurinos e Caracterizações

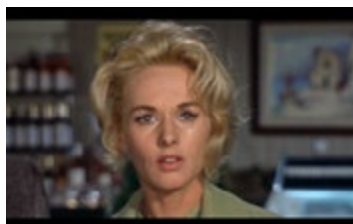
A caracterização dos habitantes é outro aspecto que identifica o lugar e aqueles que o habitam. Os figurinos para Hitchcock são de máxima atenção, de sua participação nas indicações, até parcerias, com Edith Head, uma das figurinistas mais renomadas de Hollywood. No caso de Melanie, existe a narrativa de sua vida de socialite, para um figurino de casaco de pele e tailleur verde, que a liga ao animal (natureza) até ficar com os trajes, cabelo e maquiagem devastados. Na entrevista com Hitchcock, Truffaut recorda a primeira personagem loira hitchcockiana, Tallulah Bankhead, e como ela é transformada por meio de seus trajes. No trabalho de Shana Silveira Torres, sobre os figurinos em Hitchcock, a autora coloca:

Conforme salientou Truffaut em seu livro de entrevistas, Tallulah passa por diversas provações “partindo da sofisticação para atingir o natural” (TRUFFAUT, 1983, p.94), assim como a personagem de Tippi Hedren em Os Pássaros. (...) A cidade vai sofrer um estranho ataque de pássaros e Melanie terá seu traje, cabelo e maquiagem destruídos na cena final do filme (...). (TORRES, 2012, p. 56)

Desde início do filme, Melanie é caracterizada com aparências impecáveis, elegantes, luxuosas, usando o cabelo preso em coque, terninhos, unhas feitas, maquiagem e joias (Imagem 26). Ao longo da trama, todo seu trajar vai se desfazendo, ficando cada vez mais bagunçado (Imagem 27), sua maquiagem alterna para uma aparência pálida com a perda de sangue e machucados feitos pelas aves (Imagem 28).



(Imagem 26)



(Imagem 27)



(Imagem 28)

Em São Francisco, as vestimentas dos habitantes são sóbrias e elegantes (Imagens 9-10; 12-13), e no litoral, mais confortáveis e despojadas (Imagens 29-31). Melanie, mantém o diálogo entre os ambientes por meio das cores e texturas na caracterização, seu estilo urbano chique permanece, alterando do preto para o creme e o casaco de pele funcionando como vínculo à pelugem animal. Na cidade, a personagem veste seu *tailleur* preto (Imagens 9-10; 12-13), e na ida para o litoral, um verde pastel com casaco de pele marrom claro por cima (Imagens 30-32). A modelagem e tecido do conjunto permanece em estilo vinculado ao espaço metropolitano, sendo as cores vinculadas a “natureza” como já posto, e o casaco remetendo à pelagem dos pássaros com a cor igual da primeira gaivota que a ataca (Imagens 33-34).



(Imagem 29)



(Imagem 30)



(Imagem 31)



(Imagem 32)

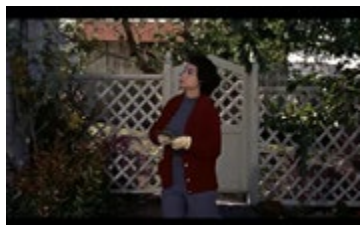


(Imagem 33)



(Imagem 34)

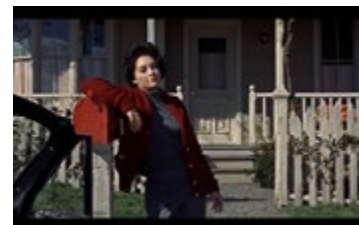
Os planos enquadrando Melanie com os personagens de Bodega Bay mostram essa diferenciação, como o vendedor da mercearia (Imagens 29-30) e o barqueiro (Imagens 31-32), ambos de vestimentas com aspecto macio, confortável e mais casual. Em seguida, também temos a professora Annie Hayworth (Suzanne Pleshette), personagem importante na narrativa. Melanie aparece na casa de Annie para perguntar sobre a irmã de Mitch, Cathy Brenner (Veronica Cartwright), que é sua aluna. Annie, que estava cuidando do jardim, usa um conjunto de blusa e calça cinzas com um cardigã vermelho vinho, diferenciando do *tailleur* e casaco de pele de Melanie (Imagens 35-37). Além disso, Annie está com o rosto sujo de terra, luvas grossas de jardinagem e um tênis, já Melanie está maquiada, portando luvas de seda e salto alto envernizado. Ademais, durante o diálogo, Hitchcock posiciona Melanie acima de Annie, afirmando superioridade, que diz respeito ao seu desfecho com Mitch, que será mais próspero, bem como sua sobrevivência aos ataques. O casaco vermelho de Anne conjuntamente à elementos da cenografia, como a caixa de correios, já aponta que ela será uma das vítimas das aves.



(Imagem 35)



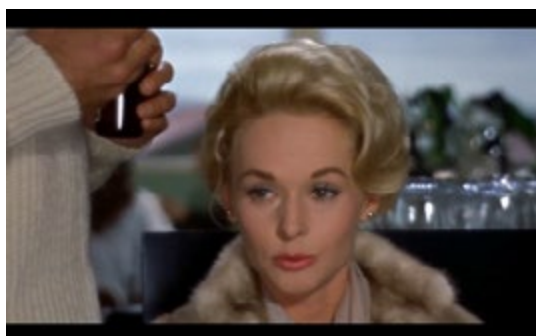
(Imagem 36)



(Imagem 37)

Neste caso, a contraposição dos figurinos destas personagens serve também para posicioná-las na relação com Mitch Brenner. Annie, morava em São Francisco, onde conheceu Mitch bem como Melanie, e acabou mudando para Bodega Bay e permanecendo lá mesmo após o rompimento, mostrando a moça com os trajés casuais em comunhão aos dos habitantes da cidade: ela não pertence mais ao espaço urbano. A moça revela à protagonista que sua relação com Mitch se desfez devido a Lydia, e seu temperamento possessivo e ciumento, apresentando como um prelúdio do que Melanie aguarda em sua jornada amorosa. O relacionamento entre Lydia e Mitch é abordado durante a trama, mostrando que ela, ao ficar viúva, se sustenta emocionalmente nele. O medo de abandono e a desconfiança com as mulheres que se aproximam do filho se evidencia, especialmente em um diálogo entre Anne e Melanie, no qual a professora revela toda sua história com Mitch sendo desfeita por conta de sua mãe.

A caracterização das personagens são construídas de modo a aproximá-las e afastá-las ao mesmo tempo: possuem penteados, roupas e estrutura facial similar, sendo a palheta cromática e texturas diferentes (Imagens 38-39). Enquanto a palheta de Melanie é clara, tem aspecto macio do pelo, com a echarpe de seda e brinco dourado (Imagem 38), a de Lydia é cinza em um tweed grosso, aspecto pesado, echarpe mostarda, mais grossa, e sem acessórios (Imagem 39). Temos o tom jovial para uma e mais grave para a outra, demarcando inclusive o poder de Lydia sobre o filho, pois ela está de pé e Melanie sentada, colocando-a desconfiada, resistente e mais poderosa.



(Imagem 38)



(Imagem 39)

Na cena em que elas se conhecem pela primeira vez, Mitch está cuidando de Melanie após o ataque da gaivota, e quando Lydia chega, a configuração dos personagens na *mise-en-scène* se altera. Ele sai da mesa e se posiciona agora ao lado da mãe, em pé, ficando ambos juntos à cima da moça: Mitch observando Lydia analisar e julgar Melanie.



(Imagem 40)



(Imagem 41)



(Imagem 42)



(Imagem 43)

Esta dinâmica é desenvolvida por todo o filme, como no plano do jantar da família Brenner com a protagonista, em que ela e Lydia possuem vestes e caracterização semelhantes mas estão sentadas em lados opostos, com Mitch ao centro, de frente para elas (Imagem 44). Entretanto, esta mãe vai aos poucos criando laços com Melanie, só de fato à aceitando quando ao final, a moça está completamente destruída, “domada” pelos eventos sofridos (Imagem 45-47), aparecendo acolhida por Lydia (Imagem 45), no centro agora dela e de Mitch (Imagem 46), e na cena final, nos braços com ternura como uma filha (Imagem 47).



(Imagem 44)



(Imagem 45)



(Imagem 46)



(Imagem 47)

## O imaginário de Os pássaros

A fenomenologia do imaginário realizada por Gaston Bachelard está diretamente ligada aos estudos de C. G. Jung, psicanalista que trabalhou as noções de inconsciente coletivo e os arquétipos. Jung mostrou que, os sonhos e símbolos são expressões para além de explicações racionais; são imagens que ultrapassam o sentido consciente. Ele diz que “(...) uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado” (JUNG, 1969, p. 17).

À vista disto, o imaginário compreende um sistema dinâmico que perpassa “etapas” entre o inconsciente até expressões do consciente. Segundo o antropólogo do imaginário Gilbert Durand, a primeira manifestação em nosso corpo é o *schème*, anterior a imagem. Nas

palavras de Danielle Pitta, estudiosa de sua obra, o *schéme* “corresponde a uma tendência geral dos gestos, leva em conta as emoções e as afeições” e “faz a junção entre os gestos inconscientes e as representações” (PITTA, 1995, p. 3). Em seguida, os arquétipos conforme Jung conceitua se expressam, são um caráter coletivo de uma ideia preliminar, que ligam o imaginário aos processos racionais.

Daí que temos, em sequência, as primeiras expressões externas do imaginário, com os símbolos e nos mitos. Um símbolo é assim, todo “signo concreto evocado, por uma relação natural, algo ausente ou impossível de ser percebido. É uma representação que faz “aparecer” um sentido secreto. Eles são visíveis nos rituais, nos mitos, na literatura, nas artes plásticas...” (PITTA, 1995, p. 3). Logo, nestas representações tanto os *schémes* como os arquétipos ganham forma, aparência, características de nosso mundo sensível.

Por fim, temos a definição do *mito*:

(...) um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e *schémes* que tende a se compor em relato”, ou seja, que se apresenta sob forma de história. Por este motivo ele já apresenta um início de racionalização. O mito é um relato fundante da cultura: ele vai estabelecer as relações entre as diversas partes do universo, entre os homens e o universo, entre os homens entre si. Por sua construção, próxima da composição musical que comporta refrãos, repetições, o mito tem sempre uma dimensão pedagógica. É ainda função do mito fornecer modelos de comportamento, ou seja, permitir construção individual e coletiva da identidade. (PITTA, 1995, p. 3)

Compreendendo essas noções em um diálogo com um filme, temos nas narrativas a estrutura dos mitos. A fundação de universo organizada em histórias que estabelecem o elo entre o ser humano e a vida, através das imagens simbólicas, arquétipos e *schémes* (com movimentos de câmera e dimensão dos quadros, por exemplo). Portanto, a presença dos pássaros, Melanie, Mitch, cidade grande e litoral, gaiolas, em suas cores e dimensões no quadro fílmico, trazem camadas subjetivas além do enredo narrativo óbvio. O cenário apocalíptico criado por tais animais, detém o diálogo com as questões morais da sociedade, que são igualmente questões de vida humana em sua mais profunda dimensão.

Desde a primeira cena Melanie é associada aos pássaros: o menino que passa e assovia para ela; a personagem olhando para uma revoada no céu de São Francisco; ela na loja de animais indo comprar uma ave. Traçaremos o percurso da direção de arte nesta relação evocando as expressões do imaginário, começando pelo local em que os ataques ocorrem, e passando para os espaços enclausurados, as gaiolas.

## O espaço litorâneo

Para desenvolver esse fundamento, temos a configuração geral dos elementos de arte eleitos para a diegese da ficção. Os espaços hitchcockianos, como já mencionado, são lugares corriqueiros do cotidiano, podendo ser centros urbanos ou cidades pacatas do interior, os quais vão revelar eventos que corrompem a suposta banalidade. Todavia, para cada um



desses espaços narrativos, uma poética do imaginário se instala, expressando subjetivamente uma atmosfera própria. Em *Os pássaros*, existe o deslocamento para o litoral, a qual além de evocar um contato maior com a natureza, conta com a presença da água. A imagem poética aquática dinamiza primordialmente o feminino, esta ligada ao sangue, ao útero materno, às lágrimas, e no meio ambiente, ao tempo enquanto ciclo, como a relação com a lua.

Como explicitado, cada potência imaginária ou arquétipo não é fixo, flui entre ambos Regimes: colocando de modo sucinto, pode ser expresso como algo benéfico ou maléfico, como uma batalha ou acolhimento. Tratando-se do Regime Diurno, a água, as asas e a mulher aparecem, como investigado por Durand, em representações culturais referentes aos símbolos nictomorfos, operadores de destruição e transformação.

Abordando as qualidades da “água noturna”, aquela relacionada ao seu valor hostil e mortuário (não literalmente a noite), Durand elabora como essa imagem está relacionada a prolongamentos da animalidade. “A água noturna, como o deixavam pressentir as afinidades isomórficas com o cavalo ou com o touro é, portanto, o tempo. É o elemento mineral que se anima com mais facilidade. Por isso, é constitutiva desse arquétipo universal, ao mesmo tempo teriomórfico e aquático, que é o *Dragão*” (DURAND, 2012, p. 97). E, após apresentar os variados mitos, folclores, e arquétipos mapeados das convergências culturais, diz:

Este Dragão não é a medonha Équidna da nossa mitologia clássica, metade serpente, metade pássaro palmípede e mulher? Équidna, mãe de todos os horrorosos monstros: Quimera, Esfinge, Górgona, Cila, Cérbero, Leão de Neméia, e na qual Jung quer encarnar – dado que ela copulou com o filho Cão de Géron para gerar a Esfinge – uma “massa de libido incestuosa” e fazer dela, por isso, o protótipo da Grande Prostituta apocalíptica. Porque no Apocalipse o Dragão está ligado à Pecadora e lembra os Raab, Leviatã, Beemot e diversos monstros aquáticos do Antigo Testamento. (DURAND, 2012, p. 98 - negrito nosso)

A imagem feminina transita nessas projeções, carregando em si, ambos papéis, e Melanie, conjuntamente com a paisagem aquática e pássaros, evocam assim o tom de transmutação apocalíptica do local. Durand segue:

Sem antecipar sobre as feminizações psicanalíticas do Monstro das águas mortuárias, contentemo-nos em sublinhar a evidência destacada pelo método de convergência. Parece que o Dragão existe, psicologicamente falando, sustentado pelos esquemas e arquétipos do animal, da noite e da água combinados. (...) A imaginação parece construir o arquétipo do Dragão ou da Esfinge a partir dos terrores fragmentares, nojos, sustos, das repulsões instintivas ou experimentadas, e finalmente ergue-o medonho, mais real que o próprio rio, fonte imaginária de todos os terrores das trevas e das águas. (DURAND, 2012, p. 98)

É evidente que a caracterização de Melanie não ganha a personificação explícita dessas referências aladas, mas encarna com seus cabelos loiros, olhos e peles claras, modelo clássico ocidental do divino e angelical. Isso convém aos referenciais católicos de Hitchcock,

em que sua pauta moral está sempre transitando nessa base cristã assumidamente por conflitos dele próprio. Com tal imaginário alado, em que neste caso aparece na dialética entre aves e litoral (água), a figura da personagem se funde com estes animais em sentido pecador, libidinoso e apocalíptico. O mar de Bodega Bay é calmo, como a cidade, os “trovões” vem na animalidade dos seres vivos.

Ademais, em conjunto com os demais espaços que aparecem sendo atacados, a configuração deste apocalipse se explicita. Além do ataque na escola e em residências, a cena em que um pássaro ataca um carro no posto em que havia derramado gasolina, é construída com extrema presença do fogo, objetos destruídos e dos cavalos. Retomando então os símbolos nictomórficos apontados por Durand, ele indica em variadas cultural e lendas “o semantismo tão importante do cavalo ctônico.” (DURAND, 2012, p. 75). Neste caso, como posto pelo autor, “(...) vemos perfilar-se por detrás do garanhão infernal uma significação simultaneamente sexual e terrificante. (...) Outras culturas ligam ainda de modo mais explícito o cavalo, o Mal e a Morte. No Apocalipse, a Morte cavalga o cavalo esverdeado” (DURAND, 2012, p. 76). Com isso temos o casal principal realizando tais papéis dos “fim dos tempos”: a atração deles executa um dinamismo que configura para cada um este lugar nefasto, crônico, para o meio que habitam.

O desejo que a conduz até Mitch, confronta a outra figura feminina que é a da mãe, arquétipo igualmente potente da imaginação e das obras do diretor. A mãe que poda ou que abraça está presente em seus filmes, e Lydia é a representação feminina dos julgamentos sociais enfrentados por Melanie. No final, essa mãe se transforma e a acolhe, mas para isso, a protagonista, bem como a cidade, serão completamente violadas e destruídas. E, compreendendo a associação do papel conjunto entre Melanie e os pássaros, vê-se que é um conflito entre ela própria inclusive, da autodestruição, fênico, renascimento, sendo aqui, uma incógnita o desfecho da resolução deste processo.

## **Os espaços e as gaiolas**

Após a cidade de São Francisco e Melanie serem exibidas ao público, a presença dos pássaros se faz. Primeiro por meio do assobio de um rapazinho a ela; após, um plano contra-plano da personagem fitando uma grande revoada no céu; e, em seguida, ao entrar na loja de animais (Imagens 8-13). O espaço conta com uma arquitetura de dois níveis, as aves no segundo andar: ou seja, no alto (Imagens 48-50). Chegando na parte de cima, existe uma gaiola dourada posicionada no final da escada, e dentro, uma ave negra. Outras espécies estão distribuídas pelo andar, em diferentes gaiolas e viveiros. Todo o espaço é preenchido pelas aves engaioladas.



(Imagem 48)



(Imagem 49)



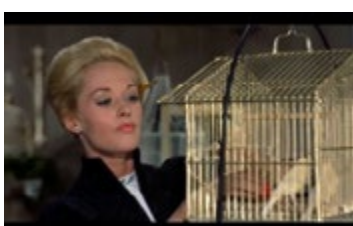
(Imagem 50)

Melanie e a vendedora contracenam, falando sobre um pássaro que ela pediu e ainda não chegou. Enquanto a senhora vai conferir a situação, Mitch chega ao local, segue ao segundo andar e vê Melanie. Fingindo se confundir com uma vendedora, a moça entra na brincadeira e passa a atendê-lo como cliente. Ela não sabe que está sendo pregada uma “peça” nela, e ele está ciente de quem ela é. Nesta cena da loja, Mitch procura “pássaros do amor” para dar a sua irmã de aniversário, e em um dado momento, pede que Melanie pegue um passarinho de dentro da gaiola para ver. A moça, claramente hesitante, acata o pedido, mas o animal escapa voando por toda a loja descontroladamente. Nem ela, nem a real vendedora, conseguem capturá-lo, mas Mitch, calmamente sim. E, pegando o pássaro nas mãos, leva-o de volta para a gaiola dizendo que agora está onde pertence “Melanie Daniels”, denunciando que a conhece e o fim da brincadeira (Imagens 51-59). Hitchcock relata:

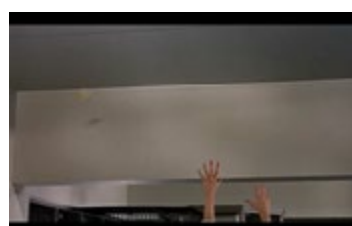
No início do filme, temos Rod Taylor na loja onde se vendem os pássaros. Ele agarra o canário que fugiu, guarda-o em sua gaiola e, rindo, diz a Tippi: “Recoloco você na sua gaiola dourada, Melanie Daniels”. Acrescentei essa frase à filmagem porque achei que elucidava a personagem da moça rica e mimada. Assim, mais tarde, durante o ataque das gaivotas no casarão, quando Melanie Daniels se refugia na cabine telefônica envidraçada, minha intenção é mostrar que ela é como um pássaro numa gaiola. Já não se trata de uma gaiola dourada, mais de uma gaiola da infelicidade, e isso marca também sua prova de fogo. (HITCHCOCK, 2004, p. 291)



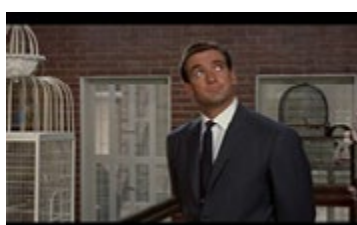
(Imagem 51)



(Imagem 52)



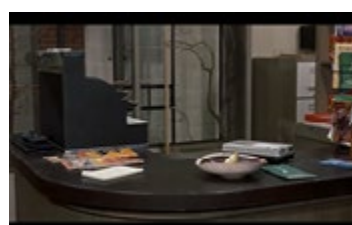
(Imagem 53)



(Imagem 54)



(Imagem 55)



(Imagem 56)



(Imagem 57)



(Imagem 58)



(Imagem 59)

A cabine de vidro que prende Melanie, que vai aparecer mais a frente, já tem uma referência criada com a história que liga a moça a Mitch. Ele diz já tê-la visto em corte sendo julgada por uma brincadeira. Depois dele dizer seu nome, ela retruca que não o conhece, e Mitch revela sobre o caso:

Mitch: Lembra de uma de suas brincadeiras, que acabou quebrando uma janela?

Melanie: Eu não quebrei aquela janela.

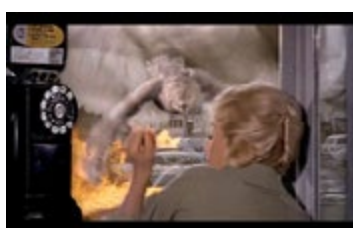
Mitch: É, mas a sua brincadeirinha quebrou. O Juiz devia ter te posto atrás das grades. (OS PÁSSAROS, 1963)

Nisso, ela o confronta sobre ele ter feito uma brincadeira a enganando ao fingir não saber quem era. Ele responde que ao reconhecê-la, achou que gostaria de sentir como é estar do outro lado da história. Quando então Melanie se vê aprisionada na cabine, ou mesmo na casa dos Brenner, com as janelas agora sendo quebradas pelos pássaros, o caso retorna, quase como uma brincadeira punitiva da natureza com ela. Posto isso, a gaiola adota diferentes formas ao longo da trama, reaparecendo em elementos diegéticos que trazem o retorno dessa mesma ideia.

A cabine telefônica mencionada por Hitchcock, é o retorno praticamente literal desse diálogo entre o casal. Ocorre o julgamento de Melanie bem como Mitch desejava e, do mesmo modo que supostamente ela quebrou o vidro em uma brincadeira de mau gosto, agora, ela presa na cabine envidraçada tem este quebrado por um dos pássaros. E a imagem do vidro, que vem em diálogo com o espelho, é o reflexo do auto-julgamento, no que sua própria natureza selvagem emerge no mundo material (Imagens 60-61).



(Imagem 60)



(Imagem 61)



(Imagem 62)

Além da cabine telefônica, outros vidros aparecem por todo o filme, reforçando a presença dessa superfície e a história da pegadinha de Melanie que Mitch julgou. Os exemplos são as cenas dentro do carro (Imagem 63), com a protagonista se refugiando de um dos ataques com as crianças, o grupo de habitantes e ela vendo o incêndio começar de dentro da lanchonete (Imagem 64), e as janelas da casa dos Brenner sendo quebradas quando invadidas por aves no final do filme (Imagem 65), além de diversas outras.



(Imagem 63)



(Imagem 64)

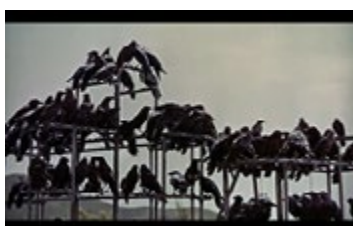


(Imagem 65)

E, no sentido análogo das gaiolas, que aparecem dentro de uma forma mais similar em sua estrutura material, existem as próprias grades, em cenas que invertem a posição entre aves e humanos do início do filme. Nessas cenas, a cenografia mostra, Melanie atrás da grade da mercearia (Imagem 66), os pássaros na gaiola gínica — um brinquedo da escola — (Imagem 67) e Mitch fechando a casa com tábuas de madeira (Imagem 68), ou seja, com os animais soltos e eles agora aprisionados do lado de dentro.



(Imagem 66)



(Imagem 67)



(Imagem 68)

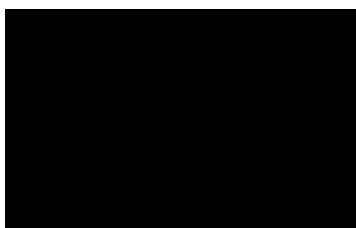
Tratando-se do que os pássaros significam na trama, a libertação misteriosa da natureza, conjuntamente com a de paradigmas sociais, encontramos nessa figura, coerência com as dinâmicas do imaginário. Mais do que uma representação de liberdade, estes animais expressam o *schème* da verticalidade: altura, queda, voo, ascensão. Durand escreve que “à primeira vista, o simbolismo animal parece ser bastante vago porque demasiado comum (...)” (DURAND, 2012, p. 69). Ele segue:

(...) para além de sua significação arquetípica e geral, o animal é suscetível de ser sobredeterminado por características particulares que não se ligam diretamente à animalidade. Por exemplo, a serpente e o pássaro, (...) só são, por assim dizer, animais em segunda instância. O que neles prima são as qualidades não propriamente animais (...). (DURAND, 2012, p. 70-71)

Explicando adiante que,

O resumo abstrato espontâneo do animal, tal como ele se apresenta à imaginação sem as derivações e as especializações secundárias, é constituído por um verdadeiro esquema: o esquema do animado. Para a criança pequena, como para o próprio animal, a inquietação é provocada pelo movimento rápido e indisciplinado. Todo animal selvagem, pássaro, peixe ou inseto, é mais sensível ao movimento que à presença formal ou material. (DURAND, 2012, p. 73 - negrito nosso)

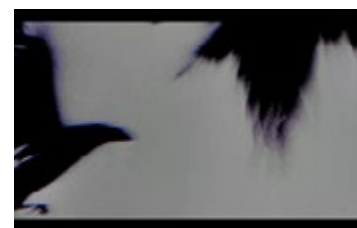
A vinheta de abertura do filme, inicia com uma tela branca e corvos voando em rápidos movimentos cruzando o quadro enquanto os títulos passam (Imagem 69-74). As escolhas de locações para os planos abertos do céu, onde as aves habitam livremente e realizam ataques, mostram as alturas de seu habitat. Todas essas escolhas, formulam imagens ligadas a tal sistema do animado e inquietação do símbolo animal no imaginário.



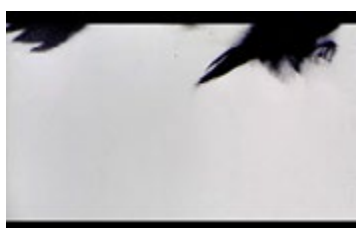
(Imagem 69)



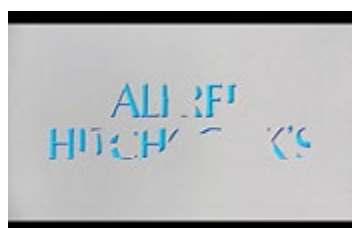
(Imagem 70)



(Imagem 71)



(Imagem 72)



(Imagem 73)



(Imagem 74)

No sistema duraniano, há o *Regime Diurno* e o *Regime Noturno*, para cada potência psíquica da nossa imaginação há uma expressão ligada à um e ao outro. O primeiro manifesta uma organização dicotômica, dos opostos, polaridades, devido à nossa relação com a mortalidade, o tempo finito de vida, e assim, buscamos vencer monstros, batalhas, e ascender ao céu e à luz. O segundo, é uma imaginação de eufemismo, o escuro das trevas é transformado em acolhimento, útero nutritivo, recolhimento para a transformação interior.

De acordo com essa visão, os contrastes edificados pela obra hitchcockiana, trabalha primordialmente com o sistema diurno, em que os heróis injustiçados vão combater os vilões e deter a vitória no final. Conforme o sistema do mitólogo Joseph Campbell, as narrativas legendárias e o próprio cinema se elaboram desta forma, na “jornada do herói”: um personagem recebe um chamado, adentra nesta aventura, combate os desafios e retorna transformado, alterando também seu meio.

A chegada de Melanie à Bodega Bay é impulsionada pelo desejo, peça fundamental da trama. Construída como uma personagem rica e mimada, que sempre consegue o que quer, ela também representa a modernidade da cidade, com as associações ao jornal, viagens ao exterior, e meio social que frequenta, apresentados ao longo da narrativa. Deste modo, o deslocamento promove um esgarçamento dos limites de estruturas sociais, através desse deslocamento geográfico.

Posteriormente, Melanie declara à Mitch que sua mãe a abandonou quando jovem, sendo criada somente pelo pai, abrindo sobre sua vida e hábitos, bem diferentes daqueles expostos em tabloides. Ela pratica filantropia, é envolvida em ações sociais, dentre outras atividades, transformando assim a visão que ele tem sobre ela, ao mesmo tempo que o primeiro grande ataque de pássaros ocorrerá. Desta maneira, não apenas uma estrutura de

pensamento começa a cair, como o próprio meio físico através das aves, engatilhando uma aproximação entre os dois, e de Melanie com Lydia, que ira aos poucos acolhendo a moça. Neste sentido, Jacobs ressaltava a relação arquitetônica com o drama, e incluindo *Os pássaros* diz que "(...) a casa da família invariavelmente se torna um local de lágrimas, ansiedade, traição, loucura e assassinato. (...) torna-se uma armadilha e a família um meio de confinamento" (JACOBS, 2007, p. 72-73 - tradução nossa). Este espaço é o lar central da trama, contagiada pelos quesitos psicológicos que o núcleo principal carrega, como os pontuados por Jacobs. E é onde, ao final, Melanie, Lydia, Mitch e Cathy, ficam enclausurados para enfrentar os ataques e, paralelamente, as relações pessoais entre eles.

Bem como uma amplificação das gaiolas, replicam-se na cidade de Bodega Bay, como sendo o enclausuramento da saída da cidade grande para a pequena. E, representado pela comunidade em sentido do macrocosmos e a família Brenner enquanto microcosmos, temos uma trama em que "(...) os valores domésticos são minados e o tema do lar é usado para vincular motivos de instabilidade, alienação, medo, claustrofobia e perda de identidade" (JACOBS, 2007, p.33 - tradução nossa).

O senso invertido das estruturas espaciais, todavia, cria um paradoxo, uma vez que na grande São Francisco, a arquitetura preenche as ruas de cima abaixo, e na cidade pequena litorânea, as construções são menores e as paisagens dialogam com o horizonte, dando um senso de espaço e ar maior. Dessa forma, é em Bodega Bay que as repressões de Melanie podem entrar em conflito mais tenso com o meio presente, e lá, em conjunto com as agora livres aves, serão representadas na cenografia e ações de destruição para uma suporta renovação. Ou seja, "(...) assiste-se à reversão do velho conflito entre homens e os pássaros, e dessa vez os pássaros estão do lado de fora e o humano está dentro da gaiola. Então, quando do filme isso, não espero que o público compreenda totalmente. (HITCHCOCK, 2004, p. 291).

## Conclusão

Ao longo da pesquisa em questão, apontamos alguns dos principais modos de investigar a dialética entre Direção de Arte e o imaginário na obra de um cineasta autoral. Compreendemos a poética do espaço, neste caso da diegese fílmica, como aquele que a imaginação está impressa, carregada de imagens expressivas da criatividade humana, representando para além da história, as dinâmicas íntimas em sentido coletivo e universal.

Assim sendo, este trabalho não se esgota aqui, se estende no trabalho de doutorado que em curso, pretendendo aprofundar as questões presentes. Ademais, o conjunto de filmes de Hitchcock, conta com mais de 50 produções, havendo uma confluência mais ampla e complexa do que as imagens simbólicas aqui presentes. Essas repetições, que na teoria do cinema são compreendidas como temas ou motivos, para nós, seriam parte das imagens poéticas, do imaginário da obra deste cineasta.

Conforme dissemos, essa hipótese em princípio, se vincula as artes autorais, podendo, entretanto, serem também compreendidas no coletivo quando organizadas em outras “categorias”, como período, estilo, etc. Neste sentido, o desenvolver de uma teoria sobre a dialética entre cinema e imaginário é um projeto maior, o qual não foi nossa intenção aqui dar conta. O objetivo de tal artigo foi o de apontar a relação de ambos campos usando o trabalho de um artista industrial como objeto. Neste estudo de caso foi possível expor modos de pensamento e procedimentos de análise que exploram um outro modo de se debruçar sobre a estética de um filme, em específico, da direção de arte. Mostrar que, nas formas e imagens existem potências dinâmicas do psicológico que afetam tanto o espectador, como também da vida à obra.

A escolha de cada objeto, cor, espaço, se vincula ao desejo de manifestar uma história que precisa deter capacidade de emocionar e transformar os personagens e aquele que os acompanha em sua jornada. E, uma vez que isso é realizado em devaneio poético, o espectador se transforma juntamente. Como diz Joseph, os mitos e narrativas são ferramentas que espelham a experiência humana, embora não sejam necessárias para uma sobrevivência, elas tocam o interior como uma comunicação com a alma.

Na entrevista *O Poder do Mito* (1990), está escrito que “a “idéia-guia” do seu trabalho era procurar “o caráter comum dos temas nos mitos do mundo, visando à constante exigência, na psique humana, de uma centralização em termos de princípios profundos”. (CAMPBELL, 1991, p. 10). Bill Moyers, o entrevistador, indaga se ele se refere a uma busca pelo sentido da vida, e Campbell responde que não, que é à experiência de estar vivo. Moyers relata a resposta de Campbell:

Eu tinha dito que a mitologia é um mapa interior da experiência, traçado por alguém que empreendeu a viagem. (...) Para ele, mitologia era “a canção do universo”, “a música das esferas” – música que nós dançamos mesmo quando não somos capazes de reconhecer a melodia. Ouvimos seus refrões, “quer quando escutamos, com altivo enfado, a ladainha ritual de algum curandeiro do Congo, quer quando lemos, com refinado enlevo, traduções de poemas de Lao Tsé, ou rompemos a casca de um argumento de S. Tomás de Aquino, ou apreendemos, num relance, o sentido radiante ou bizarro de uma lenda esquimó”. (MOYERS, 1990, p. 10)

Logo, quando a história é expressa em conjunto com imagens, as alegorias ganham formas, cores, personificações, que apoiam o sentido narrativo e adiciona mais uma camada de significação. Do mesmo modo compreendemos o cinema e filme em questão. O percurso da protagonista detém prolongamentos da psique humano e sua experiência de estar vivo, ganham neste caso, representação no trajeto de Melanie ao se encantar por Mitch e ir a Bodega Bay.

Tomando a fala de Jung quanto aos sonhos e símbolos, temos no dispositivo cinematográfico uma proximidade ímpar. Ele diz:



(...) há aspectos inconscientes na nossa percepção da realidade. O primeiro deles é o fato de que, mesmo quando os nossos sentidos reagem a fenômenos reais, a sensações visuais e auditivas, tudo isto, de certo modo, é transposto da esfera da realidade para a da mente. Dentro da mente estes fenômenos tornam-se acontecimentos psíquicos cuja natureza extrema nos é desconhecida (pois a psique não pode conhecer sua própria substância). Assim, toda experiência contém um número indefinido de fatores desconhecidos, sem considerar o fato de que toda realidade concreta sempre tem alguns aspectos que ignoramos desde que não conhecemos a natureza extrema da matéria em si. (JUNG, 1964, p. 23)

O cinema proporciona uma experiência semelhante, ao projetar o filme, não temos acesso à materialidade das coisas, mas nossos sentidos vivem a história de modo a nos tocar internamente. Sentimos adrenalina, medo, encantamento, por meio das projeções de nossa mente e associação com os personagens. Esse fenômeno é abordado por diversos teóricos, como Edgar Morin e Maurice Merleau-Ponty, que desenvolvem obras mostrando a relação entre a mente humana, sonhos e a experiência do cinema.

Contudo, confiamos que além disto, certas obras são realizadas em um estado criativo que projetam algo a mais, se vinculam as esferas primitivas da imaginação. Evidentemente não falamos somente de Hitchcock, nem mesmo só do cinema, mas adotando esse recorte foi possível apresentar um estudo de caso ainda que breve. E, a direção de arte, área que vem ganhando reconhecimento maior, enquanto artesanaria da imagem e universo diegético, detém uma capacidade que se formula também além de um apoio a narrativa: ela incorpora as imagens poéticas em tudo que é. É a artesanaria de transformar as palavras em formas, dar corpo ao texto, de modo que uma imagem toque no âmago, mesmo sem dizer uma palavra ou ser conscientemente compreendido.

## Bibliografia

- ARIAS, Maria Helena de Moura et al. Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos, Termos e Conceitos Bachelardianos. Londrina: Agripina Encadernación Alvarez Ferreira, 2013.
- AUMONT, Jacques. et. al. A Estética do Filme. 9a edição. São Paulo: Papirus Editora, 2017.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. A arte do cinema, uma introdução. 1a Reimpressão. São Paulo: Editora Unicamp, 2018.
- BROUGHER, Kerry; TARANTINO, Michael. Notorious: Alfred Hitchcock and Contemporary Art (Museum of Modern Art Oxford). Museum of Modern Art, Oxford:1999.
- CAMPBELL, Joseph. O Poder do Mito. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CLARENS, Carlos. CORLISS, Mary. Designed for Film, The Hollywood Art Director. *Film Society of Lincoln Center*, 1978. Link em: [https://the.hitchcock.zone/wiki/Film\\_Comment\\_\(1978\)\\_-\\_Designed\\_for\\_Film](https://the.hitchcock.zone/wiki/Film_Comment_(1978)_-_Designed_for_Film)
- DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HITCHCOCK, TRUFFAUT. Hitchcock Truffaut Entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

JACOB, Elizabeth Motta. Um lugar para ser visto: A direção de arte e a Construção da paisagem no cinema. Niterói: UFF, 2006.

JACOBS, Steven. The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock. Rotterdam: O10 Publishers, 2007.

JUNG, C. G. O Homem e seus Símbolos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.

MARIE, Michel. Dicionário Teórico e Crítico de Cinema. 2a Edição. São Paulo: Papyrus Editora, 2006.

OLIVEIRA JR. Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno. São Paulo: USP, 2015.

PRIMATI, CARLOS. A Obra de Alfred Hitchcock. Museu da Imagem e do Som, São Paulo: 2006.

TORRES, Shana Silveira. Os Figurinos dos duplos e dos personagens de personalidade dividida nos filmes *Um Corpo que Cai* e *Disque M para Matar* de Alfred Hitchcock. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

## Filmografia

HITCHCOCK, Alfred. Os Pássaros. 1963.

# Encenando e cantando a tragédia já conhecida<sup>335</sup>

Staging and singing the already known tragedy

Leandro Afonso<sup>336</sup>

(Doutorando – Universidade Federal da Bahia – UFBA)

**Resumo:** A seguinte pesquisa pretende analisar dois números musicais de cada um dos primeiros longas de ficção de Lorena Muñoz: *Gilda – no me arrepiento de este amor* (2016) e *El Potro – lo mejor del amor* (2018). Como parte de um doutorado focado em cinebiografias musicais latino-americanas, e que dá os seus primeiros passos, a ideia do texto é verificar escolhas de (re)encenação de duas cenas musicais simbólicas de ambos os filmes, baseados em fenômenos populares argentinos com mortes trágicas.

**Palavras-chave:** Cinema argentino, Cinebiografia, Lorena Muñoz, *Gilda – no me arrepiento de este amor*, *El Potro – lo mejor del amor*

**Abstract:** The following research intends to analyze two musical scenes in each of the first feature films by Lorena Muñoz: *I'm Gilda (Gilda – no me arrepiento de este amor, 2016)* and *El Potro – lo mejor del amor (2018)*. As part of a doctorate focused on Latin-American musical biopics, that gives its first steps, the idea of the text is to verify (re)staging choices in two symbolic musical scenes in both films, based on popular Argentinean phenomena with tragic deaths.

**Keywords:** Argentinean Cinema, Biopic, Lorena Muñoz, *I'm Gilda*, *El Potro – lo mejor del amor*

## Imagens para uma música

No seu primeiro longa, *Yo no sé que me han hecho tus ojos* (2003), Lorena Muñoz já aborda o mundo musical através de Ada Falcón, uma das grandes lendas da era de ouro do tango (e do cinema musical argentino), mas é nos dois filmes mais recentes que a diretora vai para a ficcionalização de personagens históricos: *Gilda – no me arrepiento de este amor* (2016) e *El Potro – lo mejor del amor* (2018). Em ambos os casos, Muñoz decide narrar a ascensão de fenômenos musicais na Argentina, mortos trágica e precocemente. Gilda faleceu em 1996, Rodrigo (El Potro) em 2000; ela tinha 34 anos, ele tinha 27 – em ambos os casos, a morte súbita veio após um acidente automobilístico. Os longas estão, portanto, ligados a outro gênero longo que é o das cinebiografias<sup>337</sup>, mas nossa análise, agora, recai sobre os números musicais. Afinal de contas, estes longas só existem porque as vidas de seus personagens principais foram popularizadas graças, sobretudo, às canções.

335 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão ST Audiovisual e América Latina: estudos estético-históricos comparados – Políticas do corpo em performance no audiovisual da América Latina.

336 - Professor, pesquisador, realizador. Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), com apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

337 - Entendemos cinebiografia como a tradução mais precisa para biopics, "filmes de ficção enfocados em personagens cuja existência histórica está documentada" (VIDAL, 2014, p. 3).

Vamos falar aqui, portanto, de endoclipes, sequências em que uma canção fica em primeiro plano, como nos videoclipes, com o diferencial de ser produzida pela equipe do filme (VIDIGAL, 2012), mas o ponto aqui não é (apenas) esse. As cenas que compõem as obras analisadas se conectam a uma história pregressa de fenômeno popular – as músicas já conhecidas são interpretadas por atores que (re)encenam as vidas de quem consagrou aquelas canções, dentro de uma narrativa, simultaneamente, ficcional e biográfica: estamos diante de endoclipes das cinebiografias.

O presente trabalho, importante frisar, é parte de um doutorado recém-iniciado e que tem como foco as cinebiografias musicais latino-americanas feitas no século XXI. No espaço aqui cedido, a análise é introdutória. As aberturas, os desfechos e as construções dos personagens antes dos fenômenos populares ficam para outro instante. Dentro das possibilidades, esta investigação selecionou duas músicas de cada filme como simbólicas para verificar as escolhas visuais para canções já conhecidas. Como é a encenação<sup>338</sup> delas? Em que se aproximam e se diferenciam, o que podemos inferir através delas?

## Santa que baila

No caso de *Gilda - no me arrepiento de este amor*, nossa análise se inicia por *Corazón Herido*. A música é a reencenação de um acontecimento verídico, a apresentação da cantora em um presídio de La Plata.<sup>339</sup> A cena do filme, porém, ganha um acréscimo significativo: entre os detentos, um deles segura a imagem de Cristo, o que, dentro do que essa pesquisa conseguiu verificar, não aparece nas imagens disponíveis do show à época em que ele ocorreu. Poderia ser só uma licença poética, mas o final do filme lembra, em cartela, um fato importante a respeito do local da morte de Gilda: “no lugar do acidente seus admiradores construíram um santuário, muitos a veneram como uma santa” (*GILDA - NO ME ARREPIENTO DE ESTE AMOR*, 2016).<sup>340</sup>

Outra cena notável é da canção que empresta o título ao longa. *No me arrepiento de este amor* aparece sendo composta em um momento solo de Gilda (interpretada por Natalia Oreiro), com o violão, em contraluz. O canto e os acordes aparecem, ambos ainda hesitantes, em processo de gestação. Daí corta-se para uma cena em que Miriam – nome de batismo da protagonista – ganha a companhia de seu principal parceiro musical, Toti Giménez, que acrescenta um teclado e sugestões. No mesmo plano em que ele diz “*¿y si lo subimos un poquito?*”, a câmera faz um leve movimento vertical para baixo e mostra o próprio Javier Drolas (ator que interpreta Toti Giménez) tocando as notas como sugeriu. O contraplano revela Natalia Oreiro cantarolando agora a música com um ritmo mais perceptível ao espectador. A cena soa mais realista porque o vemos tocar e a vemos cantar. Também se nota um clima de intimidade no desenvolvimento da canção, que vai ganhando corpo. Mais do que “apenas”, ênfase nas aspas, sublinhar a força de um *hit*, o filme escolhe uma encenação que prima pelo

338 - Para nossa pesquisa, abraçamos o conceito de Oliveira Jr. (2013, p. 121), para quem “a mise en scène é o que acontece quando há o encontro do cineasta com os atores, lugares e eventos que ele pretende filmar”. A análise é imanente ou, dito de forma mais específica, ela vai para o que está no filme como resultante deste processo de encenação: o que está audiovisualizado do encontro entre pessoas, cenários e situações filmadas.

339 - A cena da apresentação de Gilda, no presídio, pode ser vista aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=dJ05370Wwsw> (UNA PASIÓN VERDADERA, 2016).

340 - No original: “en el lugar del accidente sus admiradores construyeron un santuario, muchos la veneran como una santa”.

realismo<sup>341</sup> – e por um realismo que mostra a personagem em complexa relação com o outro. Toti é um produtor, mas é também a pessoa com quem, desde o início, Gilda mais se sente à vontade. Há uma tensão criativa e também sexual. Essa sexualidade da cantora à mostra, ainda que seja comparavelmente menor que a das concorrentes de Gilda na cena em que ela conhece Toti, coexiste com o imaginário de santa, informado na cartela final, materializado no presídio e presente, na sua ambivalência, na sequência em que mãe e filha acreditam que a música de Gilda as curou da doença. A mãe, sobretudo, acredita no poder sacro da artista. A cantora rechaça tal poder, mas não se comprova nada – nem a capacidade curandeira nem a mera coincidência. O filme, nas duas sequências musicais analisadas, e ao longo de sua duração, mostra incertezas de uma impressão dominante: estamos diante de uma santa humana, que canta e dança.

## El Potro

Diferentemente de Gilda, natural de Villa Devoto, bairro de classe média de Buenos Aires, Rodrigo vem do interior da Argentina, de Córdoba – distante mais de 600 quilômetros da capital portenha. Quando é convocado a gravar em Buenos Aires, El Potro ouve de Oso (Fernán Mirás, aqui interpretando um agente em potencial de Rodrigo) que a banda está confirmada lá, mas Rodrigo bate o pé: os músicos têm que ser de Córdoba. Esse posicionamento, que pode ser visto como uma espécie de resistência identitária, termina sendo aceito e é frisado em cena também por seu figurino – tão vibrante nos shows que presenciaremos, aqui o cantor se resume a uma discreta calça azul marinho e à camisa do Club Atlético Belgrano, o *Pirata Cordobés*. Assim que a comemoração pela viagem ao destino portenho começa, um som de teclado introduz *Fue lo mejor del amor* – que também empresta o nome ao filme – costurando a transição entre as cenas. Antes da parte vocal da música começar, o show é apresentado: “Eles chegam de Córdoba com toda a força do *cuarteto*. Antes a gente o chamava de bebê, mas ele cresceu e é o potro, o potro, o potro... Rodrigo!” (*EL POTRO - LO MEJOR DEL AMOR*, 2018).<sup>342</sup>

“*Fue lo mejor del amor / Lo que he vivido contigo / Dejo mi esposa, tú dejas tu marido / Para matarnos en un cuarto de hotel*” (Ibid.). Enquanto a canção celebra o adultério como consequência natural do prazer do melhor do amor, as imagens dedicam atenção sobretudo a Rodrigo Moreno, o ator, que canta, baila e destila carisma; vemos o público, mas não como um grupo de pessoas individualizadas, e sim como uma massa apaixonada que está à frente do cantor, a quem vemos mais. Curiosamente, depois dessa canção o protagonista conhece, após o show, aquela que será a mãe de seu filho – e que terá papel fundamental na outra sequência musical que investigamos aqui.

341 - “Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida” (BAZIN, 1991, p. 62). Nesta situação, os dois ou mais fatores da ação identificáveis, que potencializam o realismo da encenação, são 1- a atriz que canta e 2- o ator que toca, simultaneamente, no mesmo quadro, sem que, por exemplo, se precise cortar das mãos de um dublê para o rosto do ator.

342 - No original: “llegan de Córdoba con toda la fuerza cuartetera. Antes le decíamos el bebote, pero él creció y es el potro, el potro, el potro... ¡Rodrigo!”

*Soy Cordobés* é acompanhada por imagens que o mostram recebendo sexo oral de uma apresentadora de TV, com quem ele volta a transar, em ato seguido por outro encontro sensualizado onde ele troca carícias simultâneas com duas mulheres. A finalização da cena, todavia, é a imagem solitária daquela que, em vários instantes, notados graças à montagem alternada, tentou em vão o contato com Rodrigo: Patricia, Pato, a mãe de seu filho, irritada por nunca conseguir falar com ele, lança uma garrafa de bebida no chão. Se pode-se sublinhar que El Potro é cada vez mais resumido a uma máquina sexual, é também perceptível que presenciamos, numa mesma cena, o pior do ser privado (de acordo com um certo imaginário ocidental judaico-cristão: o marido e pai que combinam infidelidade e ausência) com o melhor do ser público (o músico esbanjando canto, dança e magnetismo).

## Considerações finais

Essa proposta decidiu pegar, de cada longa, dois números musicais: um que empresta o nome ao filme e outro que, aos olhos e ouvidos desta pesquisa em andamento, pareceu mais simbólico. Fica a impressão de que essas escolhas estão em sintonia com o rumo geral de cada obra – Gilda transborda sensualidade e sensibilidade sacro-mundanas, enquanto Rodrigo é um hedonista inveterado. Em ambos os casos, os personagens não são tão facilmente resumíveis, claro, mas o destaque especial é a Gilda, que se mostra mais ambígua: ela é uma santa que flerta e dança, sem arrependimento.

Mesmo Natalia Oreiro sendo uma também cantora, o investimento é menos na sua potência vocal que nas nuances da personagem, o que inclui passagens pela infância de Gilda. O longa de El Potro, em contrapartida, foca menos em uma narrativa complexa que no fascínio emanado pelo ator-cantor – um pedreiro que foi convocado por sua semelhança física com Rodrigo (DILLON, 2020, p. 134) –, sem *flashbacks*. Se por um lado podemos falar de idolatrias e de finais que remetem a uma cristandade, a uma crucificação, como lembra Dillon (Ibid., p. 137), por outro a atenção dada a Rodrigo salienta o que há não só de humano por ser complexo, com eventuais dilemas, mas no que há de pouco virtuoso, quase vilanesco. No caso de Gilda, a ambivalência da personagem nunca se afasta muito da virtude, o que leva o filme, também, a um possível diálogo mais forte com o melodrama.

Esta sensação, porém, assim como outras, pedem mais tempo de análise. Três acontecimentos posteriores à apresentação no congresso devem ser salientados aqui: uma revisão dos filmes, a discussão de ambos em sala de aula e um aumento do repertório sobre os personagens levou este analista a outras interpretações, que não cabem aqui. Nem o título da apresentação seria mantido, mas a escolha de seguir o mesmo se deu por entender que ele representa o estágio da pesquisa quando este rabisco foi concebido. Outras visitas a Gilda e Rodrigo devem vir no futuro próximo – as duas cinebiografias, com uma razoável bibliografia a respeito, demandam imersões mais cuidadosas e análises mais profundas, parte de um foco a médio prazo.

## Referências

- BAZIN, André. Montagem proibida. *In: O cinema: ensaios*. São Paulo, 1991, Editora Brasiliense, p. 54-65.
- CHION, Michel. *A Audiovisão*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- DILLON, Alfredo. *La biopic musical argentina como fenómeno cultural: los casos de Gilda y El Potro*. adComunica, 2020, 123-142.
- EL POTRO - LO MEJOR DEL AMOR. Direção: Lorena Muñoz. Fotografia: Daniel Ortega. Argentina, 2018. Digital (122min), son., cor. Título original: *El Potro - lo mejor del amor*.
- GILDA - NÃO ME ARREPENDO DESSE AMOR. Direção: Lorena Muñoz. Fotografia: Daniel Ortega. Argentina, 2016. Digital (118min), son., cor. Título original: *Gilda - no me arrepiento de este amor*.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema - do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papyrus, 2013.
- VIDAL, Belén. The biopic and its critical contexts. *In: BROWN, Tom; VIDAL, Belén (Orgs.), The Biopic in Contemporary Film Culture*. Nova Iorque: Routledge, 2014. p. 1-32.
- VIDIGAL, Leonardo Alvares. *Música Popular e Endoclipe nas Séries Musicais Televisivas: Reggae e Deslocamento Territorial em Baila Caribe*. Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular. 4., São Paulo, 2012. Anais... MUSICOM. USP, 2012.
- UNA PASIÓN VERDADERA, Gilda. *Gilda - Corazón Herido (Penitenciaria en vivo)*. 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dJ05370Wwsw>. Acesso: 5 de setembro, 2021.

# Comentários introdutórios sobre a abolição da arte de Alain Jouffroy<sup>343</sup>

Introductory comments on Alain  
Jouffroy's abolition of art

Leonardo Esteves<sup>344</sup>  
(Doutor – UFMT)

**Resumo:** Alain Jouffroy figura como um dos pensadores que atuaram na tentativa de definir perspectivas para o cinema de vanguarda nos entornos do Maio de 68. Escreve no ano anterior o livro *L'abolition de l'art* e dirige um curta-metragem homônimo já contaminado pela efervescência do período, mas nitidamente fora dos direcionamentos valorizados pela militância política. Esta comunicação visa apresentar e contextualizar o pensamento de Jouffroy em relação ao cinema desenvolvido à época.

**Palavras-chave:** Alain Jouffroy, cinema experimental francês, *L'abolition de l'art*.

**Abstract:** Alain Jouffroy is one of the thinkers who tried to define perspectives for avant-garde cinema around May 68. In the previous year, he wrote the book *L'abolition de l'art* and directed a short film of the same name, already contaminated by the effervescence period, but clearly outside the guidelines valued by political militancy. This communication aims to present and contextualize Jouffroy's thinking in relation to the cinema developed at the time.

**Keywords:** Alain Jouffroy, French experimental cinema, *L'abolition de l'art*.

Alain Jouffroy é um pensador pouco conhecido no Brasil<sup>345</sup>. Seus textos e livros não foram traduzidos para o português e sua contribuição para o pensamento de um cinema de vanguarda contemporâneo ao Maio de 68 ainda parece não ter sido devidamente absorvida pelos estudos sobre o período. Jouffroy escreve o ensaio *L'abolition de l'art* em 1967 já movido pela necessidade de repensar condutas artísticas (incluindo o cinema). Nesta reflexão, em uma das tentativas de sintetizar o conceito, estabelece: “abolir a arte é iluminar de uma nova maneira as condições de nossa existência; é também nos colocar em comunicação violenta com ‘o drama, o amor, a separação e a morte’” (JOUFFROY, 2011, p. 18). Não deixa de vislumbrar uma revisão em relação às vanguardas clássicas: “Não se trata mais de saber, por exemplo, se os objetores de hoje são ou não seguidores de Marcel Duchamp, mas de derrubar as cartas de um jogo absolutamente diferentes de todos os outros precedentes e de ganhar a partida jogo após jogo” (2011, p. 18).

343 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Cinema Experimental: histórias, teorias e poéticas.

344 - Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMT e do bacharelado em Cinema e Audiovisual da mesma instituição. Doutor em Comunicação Social pela PUC-Rio.

345 - Uma boa parte das ideias aqui apresentadas foram em parte apresentadas em Esteves (2021).



O livro é publicado alguns meses antes da irrupção do Maio de 68 e ganha uma nova coloração com os eventos que tomam a França, sobretudo Paris, sendo eventualmente apontado como uma das obras antecipadoras de um certo estado de espírito. Talvez motivado por uma necessidade de atualizar sua reflexão e encaminhá-la para o cinema, Jouffroy, então editor da revista *Opus international*, retoma a ideia da “comunicação violenta”. O faz em uma série de escritos que visa sistematizar a violência na arte, se encarregando de pensar sobre um cinema violento na esteira dos acontecimentos de Maio. Vai reunir realizadores atrelados ao cinema jovem e ao Festival international du jeune cinéma de Hyères, fundado alguns anos antes e responsável por revelar nomes capazes de oxigenar o cinema moderno pós Nouvelle vague.

É por volta do mesmo período que Jouffroy vai estreitar laços com Godard, trabalhando com ele na produção de alguns *ciné-tracts*; montar e colaborar na concepção do curta-metragem *Actua 1* (1968), dirigido por alguns nomes promissores do que fora identificado por Jouffroy como “cinema violento”; e dirigir seu único filme, o curta-metragem *L’abolition de l’art* (1968) que retoma o nome de seu ensaio.

Este trabalho pretende apresentar o pensamento de Alain Jouffroy, o relacionando com o desenvolvimento de algumas ideias sobre o cinema que passam a vigorar com maior intensidade em 1968. É o caso de interpretar conceitualmente as ideias contidas inicialmente em *L’abolition de l’art*, tendo em vista seu desenvolvimento no cinema que será defendido pelo autor a partir de 1968 nas páginas da *Opus international*. Para tal, o trajeto será iniciado por alguns comentários sobre o chamado “cinema violento”.

## Observações sobre o “cinema violento”

A ideia de uma “comunicação violenta” já estava prevista em *L’abolition de l’art*, que, no que concerne ao cinema, tem ainda em Godard uma referência de primeira ordem. Entre a publicação do manuscrito, a aparição do Maio de 68 e o lançamento da *Opus international* sobre as manifestações e em torno do tema da violência, há uma espécie de oxigenação em relação ao cinema. Godard quase desaparece do repertório de Jouffroy e uma nova geração é alçada como esperança de renovação. Não serão os curtíssimos *ciné-tracts*<sup>346</sup>, ou os filmes documentais sobre as barricadas, novidades imediatas estimuladas pelo Maio de 68, que ganharão a atenção do autor. Mas produções realizadas no ano anterior, sem o tom eminentemente político e o posicionamento aguerrido. O cinema é a única arte na edição da *Opus* sobre a qual Jouffroy vai se encarregar, ele mesmo, de prospectar. Tal escolha – a de pensar a política no cinema – não deixa de reverberar o espírito crítico contemplado em *L’abolition de l’art*: fora do escopo marxista, direcionado à própria história da arte, uma tentativa de retomar o editorial das vanguardas clássicas no que concerne a perturbar o espectador e problematizar o objeto artístico (aqui, no caso, o cinema, uma área que, é preciso observar, o próprio Jouffroy não militarà após o período)<sup>347</sup>.

346 - Pequenos filmetes militantes sem som inventados durante o Maio de 68 e produzidos em larga escala. Godard atribui a criação dos *ciné-tracts* a Chris Marker.

347 - Como uma referência para um cinema marxista-leninista encampado por Godard e o Grupo Dziga Vertov à época, ver Faroult (2018).

Nas páginas da *Opus*, a reflexão em torno da violência proposta nos textos de Jouffroy pode ser interpretada como uma tentativa de alocar o conceito em um estágio temporário. Ou de tê-lo nos termos de uma vanguarda no ápice de seu estranhamento e ainda não absorvida (ou dessublimada) por uma estrutura cultural. Marcuse, uma grande referência durante o Maio de 68, vai ser cooptado por Jouffroy nos textos da revista, demonstrando sua grande relevância no período (ele sequer é citado em *L'abolition de l'art*, tratando-se de uma referência muito recente para os franceses)<sup>348</sup>.

Jouffroy (1968, p. 31) promove o deslocamento da discussão sobre a violência para o âmbito das imagens em movimento a partir desse comentário: “Nada é mais violento do que uma imagem em movimento quando ela se inscreve no movimento de uma ideia aguçada pela profecia que propõe antecipar a queda do sistema ideológico e social que a rodeia”. Godard teria engajado seu cinema nesta linha em seus então três últimos filmes de 1967 (*Duas ou três coisas que eu sei dela*, *A chinesa* e *Week-end*), aponta o autor, que o citara já como um emblema em *L'abolition de l'art*. Mas, sozinho, o diretor não conseguiria dar conta de todas as transformações que passaram a golpear o cinema e seus espectadores, pondera Jouffroy. A contrapartida geracional brota do festival de Hyères, uma espécie de ponta de lança do *jeune cinéma*, e o protagonismo se dá em *Marie pour mémoire* (1967) e seu diretor, o estreante Philippe Garrel. Os outros eleitos que escreverão os manifestos para o “cinema violento” são: Serge Bard, Patrick Deval e Daniel Pommereulle – este último é um artista plástico que tem um histórico com Jouffroy. Participa da exposição *Objecteurs*, organizada pelo autor em 1965, na qual o pintor é tido como revelação; contracenam juntos no prólogo de *A colecionadora* (1967) de Eric Rohmer; irá contribuir com uma série de desenhos intitulada *Urgences* para a primeira edição de *L'abolition de l'art*, publicada em fevereiro de 1968; e vai aparecer de forma bem despojada no curta-metragem *L'abolition de l'art*<sup>349</sup>.

O entusiasmo de Jouffroy em relação ao longa de Garrel está sintonizado ao discurso que prevê a realidade de uma prática enquanto oposição às conformidades culturais. Este parecer está embasado no elogio à espontaneidade, sobre a qual o cineasta, por sua vez, irá militar em entrevistas no período. *Marie pour mémoire*, argumenta Jouffroy, está ao nível da ideia (pensamento) e do corpo, convergindo a linguagem e o mundo na mesma transgressão, ou no mesmo “risco permanente” (1968, p. 32): “Ver *Marie pour mémoire* é participar da rebelião de uma ideia em seu nascimento e que se define pela simplicidade, pela nudez extrema” (1968, p. 32). E Garrel, por sua vez, será o nome mais qualificado do *jeune cinéma* a ultrapassar Artaud, alega Jouffroy, retomando um nome de grande envergadura de seu repertório vanguardista, presente já em *L'abolition de l'art*.

Tendo discorrido sobre algumas das ideias que se desenvolvem em direção ao cinema (muito mais presente em seus textos na *Opus* do que em *L'abolition de l'art*), na próxima etapa serão introduzidos alguns comentários sobre o único curta-metragem rodado por Jouffroy. Como que encerrando um ciclo, ele tentará alongar para o cinema sua proposta da abolição da arte.

348 - Ideias de *O homem unidimensional*, obra de Marcuse de grande ressonância no período, serão replicadas por Jouffroy na *Opus*.

349 - Para maiores informações sobre Pommereulle e Jouffroy em consonância com a constelação Zanzibar (grupo que irá ter maiores aproximações com Jouffroy no cinema durante o período em questão), ver Shafo (2007).

## **L'abolition de l'art, o filme**

Se há toda uma intenção em discorrer sobre a política de forma assertiva nos filmes que melhor tentaram captar as nuances das manifestações de 68 (*Actua 1, La reprise du travail aux usines Wonder, Oser lutter, oser vaincre, Ce n'est q'un début*, entre outros<sup>350</sup>), há no curta-metragem de Jouffroy um arrefecimento desse espírito. Filmado em sua própria casa, com uma equipe pequena e sem menções diretas às manifestações e sua iconografia fartamente replicada em diversas mídias, *L'abolition de l'art* concentra seus esforços em uma revolução intimista, baseada em um discurso de liberação muito particular.

A bitola escolhida foi o 16mm, talvez por razões economicamente óbvias (é de custo mais baixo), mas também estéticas – trata-se, afinal, de um filme doméstico, de produção despojada e sem muitas ambições artísticas. No início do século – mais precisamente 2002, ano da restauração do curta-metragem – havia apenas uma cópia em 16mm da obra: é difícil estipular que tenham havido outras no passado, mas a ideia parece pouco provável. O texto do filme, lido por Jouffroy em voz *over* (não há som direto), foi escrito entre fevereiro e março de 1968. As imagens foram captadas por Pierre-André Boutang, que irá dirigir inúmeros trabalhos para a TV ao longo de sua carreira, à época funcionário da ORTF (Office de Radiodiffusion Télévision Française). Frente à câmera só se vê Jouffroy, Pommereulle e uma mulher que corta seus cabelos em um determinado trecho.

O local onde as imagens são produzidas é de grande representatividade, pois são privilegiados aspectos como estantes de livros, um cartaz de Cuba (Jouffroy esteve no país em 1967, sendo marcado pela cultura cubana, como declarou em diversos escritos), e quadros. Há ainda, filmados por Boutang, trechos do livro homônimo além de uma tomada da tela de uma televisão que transmite o jornal das 20h. Os movimentos de câmera são canhestros (quando esta não está completamente estática) e perde-se por vezes o foco. Em um dado momento, páginas do livro coladas em uma janela dividem a imagem entre transeuntes que circulam pela rua e os esboços de Pommereulle (*Urgences*) reproduzidos no livro.

A nível de discurso, algumas passagens textuais lidas por Jouffroy são especialmente importantes para captar as ideias que norteiam livro e filme. Citando (sem nomeá-lo) Jacques Vaché em carta para André Breton: “(...) não amamos nem a ARTE nem os artistas (abaixo Apollinaire) E como TOGRATH tem razão de assassinar o poeta!”; “Não se trata mais de continuar a história, de fortificá-la, mas de reinventá-la completamente, para além dos esquemas estabelecidos. Uma nova comunicação se impõe. Ela poderá apenas afirmar sua existência e sua realidade se começarmos a esfoliar por completo o monologista, manobrista da fé, ou da concepção desta fé”; e ainda, um profundo descontentamento com a cultura francesa: “A França odeia o homem que pensa por ele mesmo. Que quer agir por ele mesmo. Que não arremessou suas ideias na lixeira regulamentar, e que ignora o status e círculos abjetos que patenteiam a tolice invejosa”.

350 - Pode-se ainda tomar como referência os filmes litados no dossiê dos Cahiers editado por De Baecque, Bouquet e Burdeau (2008).

No texto que é lido ao longo de todo o filme, o cinema não é sequer citado. E o que é filmado está longe do que, em outros editoriais contemporâneos, será apontado como “espetáculo”. Em uma espécie de filme ensaio, para além da tentativa de se enquadrar esteticamente em uma corrente específica contracultural, Jouffroy parece estar encaminhando a abolição do cinema enquanto uma arte. Não parece haver ali algo ainda muito contundente, mas um ímpeto de criação que pode solucionar alguns de seus argumentos em torno da arte adaptados para o cinema talvez sem muito rigor. Em suas imagens tipicamente despojadas, celebra uma câmera que não filma nada muito especial – nada que não poderia ter sido filmado por qualquer um que não tenha desejado produzir arte, mas apenas imagens. Sua afronta em direção ao cinema não se dá de forma explícita. A crítica nunca ocorre a nível textual, ela aparece dissimulada nas imagens, que dizem muito mostrando pouco. Esse talvez seja um fator indicativo de que o cinema pode não ser uma prioridade no campo crítico de Jouffroy. E, de fato, não será. A abolição da arte e suas variantes serão desenvolvidas em estudos posteriores sobre a vanguarda sem, contudo, recuperar o fôlego dedicado ao cinema naquele curto período que atravessa o Maio de 68 e suas notáveis incursões sobre a desapropriação dos meios. *L’abolition de l’art*, o filme, exemplifica bem a insatisfação que o cinema vinha causando mesmo naqueles que se mostravam mais interessados em outras manifestações artísticas. Um complemento a tudo isso parece estar em *Vite* (1969), incursão do artista e grande colaborador de Jouffroy à época, Daniel Pommereulle, no cinema. Obra atribuída à filmografia do grupo Zanzibar, à qual o objeto deste trabalho terá certa influência.

## Referências

- DE BAECQUE, A.; BOUQUET, S.; BURDEAU, E. *Cinéma 68*. Paris: Cahiers du cinéma, 2008.
- ESTEVES, L. Sobre o “cinema violento” e seus manifestos esquecidos. *Rebeca* 19, V. 10, nº 1, jan.-jun. 2021, p. 292-314.
- FAROULT, D. *Godard, inventions d’un cinéma politique*. Paris: Éditions Amsterdam, 2018.
- JOUFFROY, A. *Autre histoire de fou racontée par un idiot*. Paris: Re: voir, 2008 (encarte DVD).
- \_\_\_\_\_. *L’abolition de l’art*. Falaise: Éditions Impeccables, 2011.
- \_\_\_\_\_. “La prophétie du meurtre par la pensée: Philippe Garrel et Patrick Deval”. *Opus international*, Paris, nº 7, mai./jun., 1968.
- \_\_\_\_\_. “La réalité dépasse la culture”. *Opus international*, Paris, nº 7, mai./jun., 1968.
- \_\_\_\_\_. “Le monde est aux violentes”. *Opus international*, Paris, nº 7, mai./jun., 1968.
- MARCUSE, H. *O homem unidimensional*. São Paulo: EDIPRO, 2015.
- SHAFTO, S. *Zanzibar: Les films Zanzibar et les dandys de Mai 1968*. Paris: Paris Expérimental, 2007.

# A Nostalgia como guia narrativo e estético do filme *O Menino e o Mundo*<sup>351</sup>

Nostalgia as a narrative and aesthetic guide for the film *The Boy and the World*

Letícia Coelho Lenz Cesar<sup>352</sup>  
(Mestranda – UFF)

**Resumo:** Este trabalho realiza uma análise acerca da nostalgia presente na narrativa e na estética do filme *O Menino e o Mundo*, do diretor Alê Abreu. A pesquisa é executada a partir de uma revisão bibliográfica analítica concentrada no campo de estudo da nostalgia, partindo de uma visão moderna para explorar definições nostálgicas e estabelecer relações com o filme.

**Palavras-chave:** Nostalgia, Narrativa, Estética.

**Abstract:** This paper analyzes the concept of nostalgia in the narrative and aesthetic of the film *The Boy and the World*, directed by Ale Abreu. The research is carried out from an analytical bibliographic review focused on the field of the nostalgia study, departing from a modern vision to explore nostalgic definitions and connect them with the film study.

**Keywords:** Nostalgia, Narrative, Aesthetics.

## 1 Introdução

O filme *O Menino e o Mundo* (2014), de Alê Abreu, é uma animação brasileira que chama a atenção por abordar diversos temas recorrentes na sociedade a partir da simplicidade do olhar infantil do protagonista. A atmosfera do filme é construída através de elementos que assumem uma proposta nostálgica, o que acaba por se tornar uma das principais características do longa. Dessa forma, o objetivo desta pesquisa é analisar de que forma a nostalgia atua como guia narrativo e estético na obra.

Ao longo das últimas décadas é possível observar um aumento significativo de manifestações nostálgicas, principalmente na cultura ocidental, fato atribuído principalmente às muitas mudanças em um curto espaço de tempo advindas da modernidade. Segundo os argumentos de Leal e Ribeiro:

Alguns autores consideram a nostalgia como uma condição própria da modernidade, que ao criar profundas descontinuidades na vida, fez surgir a consciência da mudança inexorável do tempo e produziu angústia em relação ao presente, vivido como um deslocamento

351 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: PAINEL CIDADES ALEGÓRICAS, MUNDOS NOSTÁLGICOS.

352 - Mestranda do programa de pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense.

constante. A modernidade valorizou a novidade e a ruptura com a tradição, mas produziu também, como um de seus efeitos aparentemente contraditórios, o desejo de contenção da história e de resgate do passado (LEAL e RIBEIRO, 2018, p.72).

Entretanto, é importante destacar que o conceito de nostalgia é historicamente instável, bem como o sentido a ele atribuído. Segundo o autor Wilson (2014), o termo nostalgia originalmente era utilizado para referir-se a um estado de saúde onde a pessoa apresentava diversos sintomas, físicos e mentais, causados pela “saudades de casa”. Considerada uma patologia, passa a ser mencionada pelo médico suíço Johannes Hofer no século XVII para diagnosticar pessoas que estavam longe de seus lares, geralmente de forma involuntária, como escravos e soldados, além de estudantes que passavam longos períodos distantes de sua terra natal e apresentavam manifestações decorrentes da nostalgia. Por volta do século XIX, a nostalgia passa a se referir, não apenas à saudade de casa, mas também ao desejo por um tempo passado.

O caráter negativo do termo já foi contestado na contemporaneidade. Atualmente, a nostalgia é amplamente utilizada de forma narrativa e estética pelos meios de comunicação e artísticos, é aplicada como estilo na confecção de materiais e bens de consumo, além de ser uma poderosa estratégia de marketing empregada nas últimas décadas.

A tendência nostálgica emergente na sociedade não passou despercebida pelo cinema, que a abraçou em forma de narrativas, remakes e estéticas construídas de forma a trazer a temática para dentro da obra. Haswell (2014, p.7-8) afirma que “o surgimento de um estilo “nostálgico” e “vintage”, semelhante àquele que caracteriza a estética publicitária contemporânea, é refletido no cinema de animação.”<sup>353</sup>

O longa brasileiro *O Menino e o Mundo* (2014), traz em sua composição visual e sonora diversas características nostálgicas. Consideramos, para este trabalho, uma abordagem moderna da nostalgia, que, conforme o autor Andrew Higson (2013, p.123) afirma, reconhece referir-se a um estado de espírito que pode estar associado às memórias de um tempo passado:

Em primeiro lugar, é claro, a versão moderna da nostalgia é em parte sobre a memória, sobre a lembrança de um tempo anterior, ou as coisas, pessoas, condições ou valores associados a esse tempo. Esta não precisa ser uma memória literal e pode de fato ser um sentido mais geral de lembrança de tempos passados, ou do passado em geral; é, nesse sentido, um ato da imaginação. O processo de lembrar nesta versão de nostalgia está intimamente ligado a um desejo de retornar no pensamento ou de fato àquele tempo anterior - mesmo quando é claro que tal retorno só pode ser uma fantasia. Neste processo, o passado é imaginado como um tempo e um lugar de felicidade, um lugar mais perfeito e mais desejável do que o presente; mas o desejo de retornar esse passado lembrado ou imaginado com carinho é tingido com a sensação de que há pouca esperança de que alguém seja capaz de fazer isso.

353 - The emergence of a “nostalgic” or “vintage” look similar to the one that characterizes the contemporary advertising aesthetic is reflected in animated film. (Tradução minha).

Nesse sentido, o filme dialoga com diversos aspectos dessa definição. A obra apresenta a visão de um menino que mora feliz no campo com sua família, até que o pai precisa ir embora para a cidade, em busca de trabalho, o que leva a criança a enfrentar dias tristes e de memórias confusas. Certo dia, o menino decide partir à procura de seu pai, chegando por fim a um cenário urbano, marcado pela desigualdade social em uma esfera capitalista, onde irá se deparar com versões mais velhas dele mesmo, que trazem consigo elementos nostálgicos de sua vida no campo.

Dessa forma, o estudo da nostalgia como guia na concepção e produção da obra *O Menino e o Mundo* será dividido em 2 tópicos, a fim de debater a construção nostálgica de forma narrativa e estética.

## 2 A nostalgia como guia narrativo

*O Menino e o Mundo* é um filme que abarca várias temáticas importantes e recorrentes nas sociedades latino americanas. Entretanto, o filme traz uma perspectiva totalmente lúdica, partindo do olhar ingênuo e inocente do menino que protagoniza a trama.

No primeiro momento do filme, o espectador é apresentado a um ambiente rural com muita natureza, criaturas fantásticas e uma família que convive de forma pacífica e harmoniosa entre si e com o ambiente ao redor. As cenas que expõe a vida dos personagens no campo aproximam-se de uma estética de sonho, dando a entender que parte daquele universo foi construído pela imaginação da criança, pela sua forma de ver o mundo e pelas memórias que as versões mais velhas do protagonista guardam do tempo da sua infância. Os elementos fantasiosos, apesar de nunca terem existido de fato, são parte indicativa da nostalgia que conduz a narrativa do filme. Wilson (2014, p.23)<sup>354</sup>, afirma que “a nostalgia está “entre a cabeça e o coração”; é tanto cerebral quanto visceral. A cabeça sabe que o que está sendo lembrado com carinho não era realmente assim, mas o coração encontra conforto no sentimento.”

Além disso, é a falta que o personagem sente desse momento de sua vida que vai guiá-lo ao longo da narrativa. A ruptura ocorre quando o pai precisa ir embora para a cidade grande em busca de emprego. Envolvido pela melancolia decorrente da perda, o personagem passa a reviver em sua imaginação situações passadas, seguidas de um sentimento de frustração pelo retorno à realidade. Impulsionado pelo desejo de reaver a presença do pai e de retornar àquele tempo anterior de suas memórias, o menino parte para a cidade. Assim, podemos afirmar que a nostalgia do filme está relacionada a um momento da vida da criança que se passou no campo e não necessariamente apenas ao lugar em si. A autora Boym discorre sobre o processo nostálgico afirmando que:

354 - Nostalgia is “between the head and the heart”; it is both cerebral and visceral. The head knows that what is being fondly recalled wasn't really that way, but the heart finds comfort in the feeling. (Tradução minha).

(...) nostalgia parece ser a saudade de um lugar, mas é na realidade um anseio por um tempo diferente – o tempo de nossa infância, dos ritmos mais lentos de nossos sonhos. Em um sentido ainda mais amplo, a nostalgia é uma revolta contra a ideia moderna de tempo, o tempo da história e do progresso (BOYM, 2017, p.154).

Dessa forma, os devaneios lúdicos da criança, que se relacionam com elementos que remetem aos tempos passados, movem o protagonista através de sua jornada. Assim como narrativa do filme é totalmente conduzida pela nostalgia da criança, as escolhas estéticas da produção, que serão analisadas a seguir, baseiam-se também em processos nostálgicos.

### **3 A nostalgia como guia estético do filme**

No filme *O Menino e o Mundo*, a paleta de cores reflete o estado sentimental do personagem em todas as suas fases, indicando a relação emocional do mesmo com o espaço no qual está inserido. Sendo assim, percebemos que tudo aquilo que remete às lembranças que o menino guarda da sua vida com a família no campo, apresenta cores muito vivas e alegres, como o amarelo, o verde, o ciano, o vermelho, o magenta e o roxo.

Quando o menino parte para a cidade, ele se depara com versões mais velhas de si que foram, de certa forma, maltratadas pela realidade que enfrentam. Nessa fase, as cores tendem a assumir tonalidades mais neutras, que podem indicar para o espectador monotonia, tristeza, melancolia, entre outros sentimentos opostos aos que foram suscitados no cenário campestre. Entretanto, as versão idosa e jovem adulta da criança carregam consigo objetos que possuem o colorido da sua infância, indicando a nostalgia do personagem por um tempo passado.

A mudança na paleta de cores é acompanhada também de uma variação no modo de representar os cenários do filme. No primeiro momento, eles são criados a partir de desenhos, que vão sendo substituídos por colagens conforme o menino vivencia o mundo urbano. De acordo com Mogadouro:

À medida que o Menino trava contato com a complexidade do mundo, com as injustiças e aberrações do mundo urbano, a textura dos cenários é invadida por colagens de jornais e revistas, chegando ao ponto de pegar fogo na folha do desenho, transformando-se em vídeo, em uma cena quase apocalíptica (MOGADOURO, 2014, p.165).

Essa variação pode indicar também uma espécie de transição. O mundo infantil, de sonhos e imaginação, é desenhado com traços muito simples, sobre um papel em branco, com ferramentas tipicamente utilizadas por crianças, como o lápis de cor. Após a mudança do menino para a cidade, aos poucos esse cenário se torna complexo, carregado de informações visuais, normalmente consumidas no mundo adulto, o que, mais uma vez, coloca a infância e os tempos passados nessa posição de um lugar melhor para se estar.



Outro fato importante é que a parte musical do filme está intimamente conectada ao colorido da imagem e as notas musicais ganham representação visual em forma de bolinhas. A melodia da flauta tocada pelo pai do menino antes de partir para a cidade grande acompanha o protagonista ao longo de sua jornada como uma espécie de nostalgia sonora. O menino corre em busca da melodia, em busca de seu pai, em busca do colorido, em busca da sua vida anterior.

(...) quando o pai toca a flauta em uníssono, o som é representado por bolinhas de uma mesma cor; quando aparecem vários músicos tocando uma música mais harmonizada, as bolinhas são de várias cores. A imagem do pai, cada vez mais distante, se concretiza no som da sua flauta, guiando suas aventuras. Mais adiante, quando o som vem do exército opressor, as bolinhas são pretas. A mesma oposição se dará com os pássaros que lutam: o pássaro preto está do lado do opressor e o colorido representa o movimento popular, sempre renascendo (MOGADOURO, 2014, p.164).

Nesse sentido, a música assume um papel muito importante no filme. Segundo Mogadouro (2014, p.163) “a narrativa com cores e som conjugados traz um sentimento nostálgico da infância e do estado natural das coisas.”

Por fim, cabe aqui ressaltar o uso da animação em 2D como recurso para incrementar a atmosfera nostálgica do filme. Segundo Werneck, a técnica “consiste de uma série de desenhos feitos em papel, e criados usando um registro para que todos eles fiquem alinhados tanto no momento de sua criação quanto no momento de sua fotografia final.” (Werneck, 2005, p.54).

Apesar de alguns cenários de *O Menino e o Mundo* serem compostos por colagens de fotografias e imagens impressas, a maior parte do filme é desenhada a mão. Trata-se de uma das técnicas mais antigas da indústria e, no entanto, o desenho animado tradicional pode ser considerado hoje um modo de representação obsoleto.

De fato, ao longo do século passado, a maioria das animações comerciais foram produzidas em 2D. Foi apenas em 1995 que o lançamento de *Toy Story* em 3D fez com que diversos estúdios passassem a optar cada vez mais pelo uso da nova tecnologia, fazendo com que os recursos mais tradicionais fossem implantados em uma escala drasticamente menor.

A animação computadorizada trouxe uma série de facilidades para a indústria, agilizou o processo de elaboração e, com o tempo, possibilitou o barateamento dos custos, o que democratizou a produção de filmes animados (MARQUES, 2014). Nesse sentido, o desenho à mão resgata um modo de produção artesanal, que, apesar de nada ter em desacordo com as novas tecnologias, mostra uma preferência técnica do diretor alinhada com a proposta nostálgica da obra. De acordo com Graça:

O filme animado nasce do dispositivo mesmo que funda o cinema. Em sua própria essência e concomitantemente, encontramos, contudo, a mão humana: o gesto que tenta recuperar um espaço-tempo

diferenciado e vivido no seio das próprias criações tecnológicas, isto é, a partir do manuseamento poético - que é também crítico - da instrumentalidade do dispositivo fílmico (GRAÇA, 2006, p.14).

Assim, a opção de Abreu por um método mais artesanal confere uma série de qualidades e significados ao filme que enfatizam o viés nostálgico da obra para o público e para os animadores.

## 4 Considerações finais

*O Menino e o Mundo* é um filme que trabalha sensações nostálgicas do começo ao fim, em seus personagens e no público que o assiste. Por assumir uma estética de sonho, a obra busca envolver o espectador a partir de seus afetos, construindo uma compreensão do filme a partir da sensorialidade, amplamente explorada na imagem e no som.

Desse modo, compreende-se que a nostalgia atua como guia narrativo e estético do filme, pois é ela que impulsiona os acontecimentos da trama, sendo implantada desde o ato de animar na etapa de produção fílmica, passando pelo desenvolvimento da trama e, por fim, refletindo-se nas escolhas estéticas como cores, traços, técnicas, formas e sons.

## Referências

- BOYM, Svetlana. *Mal-estar na nostalgia*. História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 10, n. 23, p. 153-165, 7 abr. 2017.
- GRAÇA, Marina Estela. *Entre o Olhar e o Gesto: elementos para uma poética da imagem animada*. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- HASWELL, Helen. To Infinity and Back Again: Hand-drawn Aesthetic and Affection for the Past in Pixar's Pioneering Animation. Alphaville: Journal of Film and Screen Media 8 (Winter 2014). Web. ISSN: 2009-4078.
- HIGSON, Andrew. *Nostalgia is not what it used to be: heritage films, nostalgia websites and contemporary consumers*. Consumption Markets & Culture, [S.L.], v. 17, n. 2, p. 120-142, 18 mar. 2013.
- LEAL, Bruno Souza; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Em busca do tempo: memória, nostalgia e utopia em Westworld*. Contracampo, Niterói, v. 37, n. 03, pp. 65-80, dez. 2018/ mar. 2019.
- MARQUES, Maria Luiza Dias de Almeida. *A transição do modo de produção analógico para o digital nas produtoras de animação publicitária: o impacto da tecnologia no cinema de animação*. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- MOGADOURO, C. de A. *O Menino e o Mundo - O simples e o complexo na mesma obra*. Comunicação & Educação, [S. l.], v. 19, n. 2, p. 161-166, 2014. DOI: 10.11606/issn.2316-9125.v19i2p161-166. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/83356>>. Acesso em: 1 jul. 2021.
- WERNECK, Daniel Leal. *ESTRATÉGIAS DIGITAIS PARA O CINEMA DE ANIMAÇÃO INDEPENDENTE*. 2005. 197 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- WILSON, Janelle L. *Nostalgia: sanctuary of meaning*. Minneapolis: University Of Minnesota Publishing, 2014.

O menino e o mundo. Direção: Alê Abreu. Brasil, 2014. 80 min.

**DESAFIAR A GRAVIDADE**  
incertezas, trânsitos e rumos para quedas.

A Nostalgia como guia narrativo e estético do filme O Menino e o Mundo

# A passagem do grupo do *Instituto de Cinematografía* pelo Brasil<sup>355356</sup>

The trajectory of Argentine filmmakers of  
the *Instituto de Cinematografía* in Brazil

Letícia Gomes de Assis<sup>357</sup>

(Mestranda – Universidade Federal de São Carlos)

**Resumo:** Esta comunicação tem como objetivo reconstituir a passagem dos cineastas argentinos integrantes do *Instituto de Cinematografía* da *Universidad Nacional del Litoral* (UNL) pelo Brasil, entre 1963 e 1964. Através da análise de fontes primárias, como correspondências e publicações em materiais de imprensa do período, propõe-se refletir sobre os intercâmbios de ideias e práticas cinematográficas, ocorridos por ocasião deste trânsito.

**Palavras-chave:** História do Cinema, Transnacional, Argentina, Brasil.

**Abstract:** This paper aims to reconstitute the activities that were developed between 1963 and 1964 by the Argentine filmmakers of the *Instituto de Cinematografía* from the *Universidad Nacional del Litoral* (UNL) in Brazil. Analyzing primary documentation, such as correspondence and press reports, the proposal of this investigation is to discuss the exchanges of cinematographic practices and ideas that took place in this context.

**Keywords:** Cinema History, Transnacional, Argentina, Brazil.

## Introdução

O objetivo desta comunicação é reconstituir a passagem pelo Brasil, entre 1963 e 1964, dos cineastas integrantes do *Instituto de Cinematografía* (IC), da *Universidad Nacional del Litoral* (UNL), escola de Cinema que funcionou entre 1956 e 1976 na Argentina, na cidade de Santa Fé, capital da província homônima. Para isto, partimos de revisão bibliográfica, bem como do levantamento de fontes primárias, como correspondências e publicações em materiais de imprensa do período, buscando pensar quais os tipos de intercâmbio este trânsito proporcionou, através de uma perspectiva transnacional.

355 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: "Trânsitos, diálogos e intercâmbios culturais nos cinemas latino-americanos", integrando o Seminário Temático "Audiovisual e América Latina: estudos estético-historiográficos comparados".

356 - A comunicação apresenta resultados parciais da pesquisa de mestrado em desenvolvimento "Os Primórdios do Ensino Superior de Cinema na Argentina e no Brasil: comparações entre o Instituto de Cinematografía da Universidad Nacional del Litoral e o curso de cinema da Universidade de Brasília", (FAPESP processo n.º 2020/06187-9).

357 - Graduada em Imagem e Som (2018) e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, ambos pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

A abordagem se fundamenta no trabalho da pesquisadora Ana Laura Lusnich (2014), que propõe a utilização de duas categorias, a de práticas industriais e a de práticas textuais, para debater o transnacional na cinematografia mexicana e argentina do período clássico-industrial. Entre as práticas industriais a autora destaca as colaborações, coproduções e distribuição de filmes entre os países. As práticas textuais são analisadas a partir de aspectos como a recepção sentimental e emotiva de espectadores e a recepção produtiva, ou seja, aquela proveniente do próprio meio cinematográfico, como a de produtores, diretores e roteiristas.

Propomos transpor esta abordagem ao contexto da passagem do grupo do IC pelo Brasil, analisando este trânsito através de dois eixos principais: (1) as colaborações que permitiram intercâmbios de ideias e práticas cinematográficas; (2) o estabelecimento de redes de contato e circulações de textualidades, incluindo aqui filmes e textos. Desta forma, assume-se como ponto de partida o contexto que propiciou a vinda da equipe da escola de Cinema ao Brasil. Em seguida, discutimos as atividades realizadas pelo grupo em São Paulo, a partir da Cinemateca Brasileira, e também os contatos estabelecidos no Rio de Janeiro, além de uma noticiada passagem do cineasta Fernando Birri por Recife, ainda em 1963.

## **Trânsitos e contextos**

O *Instituto de Cinematografía* da UNL foi articulado a partir de um seminário de “Introdução ao Cinema”, oferecido por Fernando Birri junto ao *Instituto Social* da Universidade em 1956 (AVELLAR, 1995, p.42; NEIL, PERALTA, 2007, p.18). Com esta experiência inicial, articulou-se a criação da escola de Cinema, sob a direção de Birri.

A instituição funcionou até 1976 e suas atividades encerraram-se com início da última ditadura militar na Argentina (1976-1983) (AIMARETTI, BORDIGONI e CAMPO, 2009, p.361). No entanto, Birri deixa a direção do IC antes disso, em 1962 (AIMARETTI, BORDIGONI, CAMPO, 2009, p.371), seguindo para o Brasil, acompanhado por sua companheira Carmen Papio e um grupo formado por Edgardo Pallero, Dolly Pussi e Manuel Horácio Gimenez, também vinculados ao curso de Cinema.

Um dos fatores que levou o grupo a deixar o país está ligado ao contexto político da Argentina daquele período. Segundo Mariano Mestman e Christopher Moore, em 1955, após o golpe de estado civil-militar que destituiu o governo eleito de Juan Domingo Perón, havia a esperança, por parte de intelectuais e artistas opositores do peronismo, de que o novo governo representasse uma abertura para as artes (MESTMAN, MOORE, 2021, p. 149-150). No entanto, ainda segundo os autores, o período se caracterizou por uma modernização contraditória, tanto nas artes como no Ensino Superior. A instabilidade política aprofundou-se quando em 1962 um novo golpe de Estado derrubou o presidente eleito em 1958, Arturo Frondizi (FAUSTO, DEVOTO, 2004, p.359).

Neste cenário de instabilidade política o grupo deixa o país. O contexto envolvia ainda a censura à película *Los 40 Cuartos* (1962), de Juan F. Oliva – aluno e mais tarde professor do curso – produzida como trabalho de conclusão das primeiras turmas da escola. O filme havia sido enquadrado no decreto nº4965 de 1959, que proibia atividades entendidas como propaganda comunista (BIRRI, 1964, p.167-171).

A escolha do Brasil como destino do grupo fundamentou-se em uma rede de contatos estabelecida anteriormente. A participação de Fernando Birri na implantação do IC ocorreu após ter concluído o curso de direção cinematográfica no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, na Itália, onde se formou em 1952, na mesma turma do brasileiro Rudá de Andrade (CENTRO SPERIMENTALI DE CINEMATOGRAFIA, 1956, p.131).

Andrade esteve no centro das futuras ligações de Birri com o Brasil, colaborando para a concretização das atividades realizadas através da Cinemateca Brasileira, em 1963 (RAMOS, 2008, p.386). Além disso, ele teria contribuído para que Vladimir Herzog e Maurice Capovilla realizassem um estágio de três meses no Instituto da UNL, em julho daquele ano (CAPOVILLA, HERZOG, 1963; RAMOS, 2008, p.380).

Vladimir Herzog também foi uma figura importante no que diz respeito aos contatos com o grupo de Santa Fé. Mesmo antes do estágio no *Instituto de Cinematografia*, em 16 de março de 1963, ele publica no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* uma matéria sobre Fernando Birri e o filme *Tire dié*<sup>358</sup> (Fernando Birri, 1958/1960). No texto, o jornalista afirma ter assistido ao filme em 1962, em uma sessão no Auditório do Ministério da Educação, em Buenos Aires. Em tom elogioso a matéria comenta o caráter coletivo da produção, enfatizando sua relação com a Universidade.

## Atividades promovidas através da Cinemateca Brasileira

Já no Brasil, em 1963, o grupo do IC participa de atividades de difusão, a partir da Cinemateca Brasileira. De acordo com o Boletim da Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), Birri teria realizado uma palestra em 11 de abril intitulada “A Experiência de Um Instituto de Cinematografia”. No fim daquele mesmo ano, a reprodução da coluna de Ignácio Loyola Brandão na edição paranaense do jornal *Última Hora*<sup>359</sup> informa que a SAC promoveria, entre os dias 07 e 16 de dezembro, três encontros com o grupo do IC.

Mais tarde, entre fevereiro e março de 1964, O Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* publicou uma série de artigos<sup>360</sup> sob o título geral de “Cinema e Universidade”, escritos por Fernando Birri. No texto “Uma experiência-piloto” o cineasta chama a atenção para a utilização do cinema como ferramenta de comunicação social. A aproximação conta com citação ao crítico e historiador Paulo Emílio Salles Gomes, que naquele momento era conservador chefe da Cinemateca Brasileira e iniciava as articulações para implantação do curso de cinema da Universidade de Brasília, concretizada em 1965.

358 - “Birri de Santa Fé”, Suplemento Literário, O Estado de S. Paulo, São Paulo, 03 mar. 1963, p. 5.

359 - *Última Hora (PR)*, 06 de dezembro de 1963, p.8.

360 - Os textos que compuseram a série foram: “Um método cinematográfico”; “Uma experiência-piloto”; “A escola de Santa Fé”; e “Um filme escola”.

O projeto para Brasília foi tópico de discussão com Fernando Birri através de Vladimir Herzog. O jornalista identificava na proposta de Salles Gomes um caminho institucional que poderia afastar a possibilidade de realização de filmes, o que para Herzog, deveria ser o objetivo principal do projeto. Em carta a Jean-Claude Bernardet, que na época integrava da equipe da Cinemateca Brasileira, ele informa sobre a conversa com o cineasta argentino:

“No que diz respeito à Universidade de Brasília, conversei com o Birri longamente aqui no Rio e também, pelo telefone, quando ele estava de partida de S. Paulo. [...] Maurice, eu e o Birri (com este apenas no plano da consulta) achamos que tal Instituto somente teria sentido objetivando trabalhos práticos e que deveria ser criado em torno da realização de um ou de uma série de filmes. Qualquer outra solução é pura conversa mole para Cinemateca ver... Foi assim que foi criado o Instituto de Santa Fé, a partir da realização de *Tire dié*”. (HERZOG, 1963-b).

Herzog era um dos voluntários que passaram pela Cinemateca no início da década de 1960, e teria uma opinião crítica em relação aos trâmites políticos da instituição. Para o jornalista a experiência de Santa Fé era um exemplo a ser seguido na proposta para Brasília, guiando as atividades a partir de trabalhos práticos (SOUZA, 2002, p.393).

## **Contatos no Rio de Janeiro e passagem por Recife**

Outro ponto que a correspondência permite identificar é o trânsito entre São Paulo e o Rio de Janeiro. A carta de para Bernardet informa que ainda em 1963 Birri e Herzog teriam mantido contato no Rio, durante a participação do jornalista no curso de documentário de Arne Sucksdorff, oferecido pelo Itamarati, em parceria com a UNESCO.

O curso teve início em outubro de 1962 e seguiu até março de 1963 (ESCOREL, 2012). Naquele mês, o grupo que seguiu o seminário até o final realizou como exercício prático o curta documental *Marimbás* (Vladimir Herzog, 1963). A direção de produção da película ficou a cargo de Francisco Chagas da Costa, integrante do Movimento de Cultura Popular do Recife (MCP)<sup>361</sup>. Segundo matéria publicada no *Diário de Pernambuco*<sup>362</sup>, o jovem teria retornado à capital do estado no fim daquele mês, na companhia do diretor argentino. Em tom hiperbólico a notícia indica ainda a realização de coproduções, a partir do levantamento de capitais privados, além de organizações para uma futura escola de Cinema em Recife.

De volta ao Rio de Janeiro outro contato dos integrantes do IC foi com crítico e historiador Alex Viany. Em 07 de janeiro de 1964, Paulo Emílio Salles Gomes e Rudá de Andrade assinam uma carta de recomendação para Birri, destinada a Viany. A intenção era facilitar contatos para publicação de um livro escrito pelo cineasta, a respeito da experiência do da escola de Cinema. Viany era responsável pela coleção Biblioteca Básica de Cinema, através

361 - Movimento voltado à promoção de ações para alfabetização de adultos e educação de base, organizado por estudantes universitários, artistas e intelectuais em 1960, como ação conjunta com a prefeitura de Recife, que naquele momento era ocupada por Miguel Arrais (KORNIS, 2021).

362 - "Fernando Birri Virá da Argentina para Rodar Filme e Ensinar Cinema". *Diário de Pernambuco*, 28 de abril de 1963, p.29.

da editora Civilização Brasileira (AUTRAN, 2003, p.198). Na carta, há indicação de que caso houvesse interesse em editar o livro para a coleção, a equipe da Cinemateca Brasileira poderia se encarregar da tradução para o português. A edição do volume nunca se concretizou, porém provavelmente o documento se referia ao livro *La Escuela Documental de Santa Fe*, publicado na Argentina em 1964, pela editora da UNL.

Com o fechamento da situação política brasileira devido à implantação da ditadura militar e perseguição à esquerda, Fernando Birri deixa o país em 1964. Seu destino final será a Itália, no entanto, ele passa antes por outros países como Cuba, Checoslováquia, China e URSS. Os demais integrantes do grupo do Instituto de Cinematografia permanecem no Brasil por mais algum tempo, atuando nas produções de Thomaz Farkas, realizadas entre 1963 e 1965 (RAMOS, 2008, 388).

## Considerações finais

O tipo de circulação estabelecida entre Argentina e Brasil na relação com o *Instituto de Cinematografía* foi influenciada por conjunturas políticas nacionais, mas também por questões do próprio meio cinematográfico do período. Entre a necessidade de deixar a Argentina e a vinda ao Brasil é possível reconstruir relações de amizade e de circulação de ideias a respeito do cinema, perpassando questões estéticas, de modos de produção e a respeito do engajamento com a perspectiva crítica da representação da realidade social, que envolvia tanto a proposta do IC, como interesses de setores do documentário brasileiro.

Este trânsito de pessoas, práticas e textualidades envolveu um círculo determinado, composto por pessoas vinculadas a instituições promotoras da cultura cinematográfica, predominantemente em São Paulo e no Rio de Janeiro, como Paulo Emílio Salles Gomes, e outros que, além disso, atuavam também no Partido Comunista Brasileiro (PCB), como Rudá de Andrade, Vladimir Herzog, Maurice Capovilla e Alex Viany. Além disso, as atividades de difusão, como as realizadas através da Cinemateca Brasileira, propiciaram exposições, debates e a publicação de textos que sintetizaram e difundiram a experiência da escola de Cinema argentina no Brasil.

## Referências

AIMARETTI, M.; BORDIGONI, L.; CAMPO, J.. *La Escuela Documental de Santa Fé: un ciempiés que camina*. In: LUSNICH, A. L.; PIEDRAS, Pablo (Ed.). *Una Historia del Cine Político y Social en Argentina (1986-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009. p. 359-394.

AUTRAN, A. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BIRRI, F. Cinema e Universidade I: um método cinematográfico. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 15 fev. 1964.

\_\_\_\_\_. *La escuela documental de Santa Fe: Una experiencia-piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica*. Santa Fe, Argentina: Ed. Documento del Instituto de Cinematografía de la U.N.L., 1964.

BRANDÃO, I. L.. *Ultima Hora (PR)*, 06 de dezembro de 1963, p.8.



BURTON, J.. *Cinema and Social Change in Latin America: conversation with filmmakers*. Austin: University of Texas Press, 1986.

CAPOVILLA, M.. HERZOG, V.. [Correspondência]. Destinatário: Jean- Claude Bernardet. Santa Fé, 24 jul.. 1963.

ESCOREL, E.. Missão Sucksdorff: o que poderia ter sido (parte 9). Questões Cinematográficas, *Piauí*, 22 de nov. 2012.

A EXPERIÊNCIA de um instituto de cinematografia. *Boletim Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC)*, São Paulo, nº3, p. 9-12, jul. 1963.

FAUSTO, B.; DEVOTO, F. J.. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

Fernando Birri Virá da Argentina para Rodar Filme e Ensinar Cinema. *Diário de Pernambuco*, 28 de abril de 1963, p.29.

GOMES, P. E. S.; ANDRADE, R.. [Correspondência]. Destinatário: Alex Viany. São Paulo, 07 jan. 1964.

HAMBURGER, E.. Arne Sucksdorff professor incômodo no Brasil. Doc On-line, Covilhã, v. 1, n. 27, p. 81-108, 20 mar. 2020.

HERZOG, V.. Birri de Santa Fé. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 16 mar. 1963-a.

\_\_\_\_\_. [Correspondência]. Destinatário: Jean-Claude Bernardet. Rio de Janeiro, 02 mai. 1963-b.

KORNIS, M.. Movimento De Cultura Popular (MCP). In: Centro De Pesquisa E Documentação De História Contemporânea Do Brasil. *Verbete*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2021.

LUSNICH, A. L.. Del comparatismo al transnacionalismo Bases para un estudio del cine argentino y mexicano del período clásico-industrial. *TOMA UNO*, n. 3, p. 99-110, 7 oct. 2014.

MOURA, M.. Fernando Birri: Um construtor de Utopias. *Pesquisa Fapesp*, São Paulo, n. 127, p.12-18, set. 2006.

NEIL, C.. PERALTA, S.. 1956-1976: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. In: BECEYERO, et al.. *Fotogramas santafesinos: instituto de cinematografía de la UNL (1956-1976)*. Santa Fé, Ediciones UNL, 2008.

PARANAGUÁ, P. A.. *Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&P Editores Ltda., 1985.

SOUZA, J. I. M.. *Paulo Emílio no Paraíso*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

RAMOS, Fernão. *Mas afinal... o que é documentário?*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008.

# A filosofia de Ntu na websérie *Cartas de Maio* (2018)<sup>363</sup>

The Ntu philosophy in the webseries *Cartas de Maio* (2018)

Liliane Pereira Braga<sup>364</sup>

(Doutora – Centro de Estudos Culturais Africanos e da Diáspora - CECAFRO-PUC/SP)

**Resumo:** Esta comunicação se propõe a discutir a websérie *Cartas de Maio* (2018, dir. Joyce Prado)<sup>365</sup>, a partir da filosofia de Ntu (MALOMALO, 2018, 2019). Na websérie, Joyce Prado filmou pessoas negras lendo cartas endereçadas a ancestrais ou a descendentes, dirigindo-se ao passado e ao futuro, em temporalidade que confronta razão instrumental euro-ocidental, ao interligar mundo visível e mundo invisível, em uma *ética de cuidado cósmica* tal qual na filosofia proposta pelo referido autor.

**Palavras-chave:** cinemas negros, epistemicídio, candomblé, mulher negra, ancestralidade.

**Abstract:** This paper aims to discuss the webseries *Cartas de Maio* (2018, directed by Joyce Prado), based on Ntu philosophy (MALOMALO, 2018, 2019). In the series, Joyce Prado has filmed Black people who read letters to their ancestors or descendants, addressing the past and the future, in a temporality that confronts Euro-Western instrumental reason, by linking the visible and the invisible world, in an *ethics of cosmic care* as in the philosophy proposed by the author.

**Keywords:** Black cinemas, epistemicide, candomblé, Black woman, ancestry.

Em consonância com o filósofo congolês-brasileiro Basilele Malomalo (2018), racismo civilizacional, estrutural, epistemológico, cordial, interpessoal, institucional, cultural, religioso e ambiental afetam populações negras. Em um mercado que tarda na representatividade de mulheres pretas no audiovisual, navega-se pela poética da cineasta negra Joyce Prado, buscando depreender de seu trabalho elementos que apontem a presença de filosofias e epistemologias desde Áfricas, contestando subalternidade cognitiva, social e política que estigmatiza especialmente mulheres com esta pertença étnico-racial.

Por meio da filosofia de Ntu, que propõe uma ética de cuidado cósmica, apreende-se que no patrimônio civilizacional negro há uma complementaridade radical entre sagrado-ancestral, muntu-pessoa e universo-natureza (MALOMALO, 2019). Entre os bantu (plural de *muntu*; agrupamento de civilizações da África central e austral), o étimo *ntu* diz respeito à Energia Vital ou Vida-em-Plenitude (MALOMALO, 2019, p. 79). Santana (2020, p. 154) lhe

363 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CI PRÁTICAS COLABORATIVAS, ÉTICA DO CUIDADO E FILOSOFIAS DECOLONIAIS.

364 - Candomblezeira filiada à *Caribbean Philosophical Association*. Pesquisa modos de transmissão de conhecimento de sujeitos racializados em narrativas que veiculam epistemes na contramão do cartesianismo.

365 - A websérie se encontra gratuitamente disponível no canal da Oxalá Produções no YouTube.

atribui também o significado de *cabeça*. “É Ntu que dá vida a tudo o que existe. Na filosofia africana ancestral, tudo o que existe é movimento, interconexão, integração e interdependência entre os seres” (MALOMALO, 2019, p. 84), seja no âmbito do visível ou do invisível.

Dão-se a seguir sondagens da filosofia de Ntu em episódios da websérie de autoria de Joyce Prado.

## Episódio 1: Debora Andrade

Debora Andrade inicia a leitura de sua carta sentada em uma janela, na contraluz. Ela a endereça à *mais velha*, tal qual se diz em comunidades afro-religiosas. Invoca os pretos e as pretas-velhas e, com a preta velha do *orum* (plano imaterial), ela estabelece um diálogo por meio de sua carta, que remete à emblemática data de 13/05/1888 – data ocorrida há 47 mil e 481 dias, ouve-se em narração em *off* de Joyce Prado. A carta é dirigida à preta-velha de quem ela não sabe nem o rosto, nem o nome, mas com quem conversa diariamente e que, *sentia*, queria lhe dizer algo mais. Observa-se um saber que se dá com o sentir: em se tratando de conhecimentos ancestrais, conhecimentos são transmitidos e acessados pelos cinco sentidos (BRAGA, 2018). Comparando o *ayé* (plano material) a um palco, Debora reflete sobre atos da obra teatral da vida, remetendo-se ao episódio de assinatura, por parte da princesa Isabel (1846-1921), da lei que teria abolido a escravidão no Brasil. Em gesto que mantém a preta-velha no lugar de protagonista desse ato, a princesa euro-descendente não é nomeada na carta de Debora. “De alguns atos [da peça da vida], conseguimos descrever o cenário, datar e identificar alguns personagens, que nem sempre são os principais”. Debora aponta seu holofote para a preta-velha, a mulher resiliente cujos passos precedem os seus. *Conhecer*, para Debora, inclui referências à tradição oral e, portanto, aos sentidos. Seguindo caminhos que apontam o fato de epistemologia do Ntu investigar culturas e pessoas negras – sem excluir realidades não-negras –, o projeto realizado por Joyce Prado propõe olhares outros sobre a cultura da qual ambas – Joyce e Debora – são sujeitas históricas, enquanto mulheres negras diaspóricas. Para o autor, “o/a pesquisador/a da ciência do ntu está na encruzilhada do mundo acadêmico, vista por nós como escola da crítica e autocrítica radicais, e do mundo não acadêmico, cultural, artístico, religioso” (MALOMALO, 2018, p. 570). Reunindo conhecimentos endógenos à comunidade negra, Debora e Joyce encontram-se nessa encruzilhada.

A cena seguinte traz narração em *off* da narradora da carta, que aparece dançando. Seu corpo faz movimentos que remetem ao gingado de ombros das danças de divindades (inquices, voduns, orixás) do candomblé e passos de capoeira. A narração segue: “O interessante do roteiro é que, cada passo, de cada pé, é, de alguma forma, continuação do passo do pé que veio antes e já saiu de cena e, ao mesmo tempo, indicação de caminho para os pés que ainda nem pisaram nesse palco. Não pisaram mesmo, ou estariam voltando para novos atos após uma pequena pausa?”, ela lança a pergunta. Debora está interrelacionando mundos sem hierarquizá-los, tal qual em filosofia de Ntu. “Quando canso, são seus pés que me levam para a próxima cena. Me lembram que sou também um elo da corrente. Um dos pontos do crochê, que só existe pois você existiu antes. Desistir não é uma opção. Você, com

seus pés descalços, não desistiu. (...) Pés que, dançando, levaram as mãos para trabalhar e benzer, as costas para apanhar e proteger, a boca para cantar e gritar, os olhos para chorar e agradecer. Hoje, [com] pés calçados, sinto que meu papel é caminhar e dançar conforme a música sussurrada por você”. E finaliza, informando quem assina, a localidade e a data da carta: 13 de maio de 2018. Em diálogo com a preta-velha que se encontra no plano imaterial, Debora aciona epistemologia libertária, presente em conhecimentos que constituem filosofia de *Ntu*, em que todos os seres, seja no plano visível ou invisível, formam a Vida Cósmica (MALOMALO, 2019, p. 84).

## Episódio 7: Patricia Almeida

A carta de Patrícia Almeida abre dizendo “meus queridos ancestrais, estou, por meio desta, agradecendo o bom trabalho que fizeram à *nossa* descendência”.

Ancestrais são aqueles e aquelas que “participam da condução da vida, conformem à cosmologia e ao cosmograma bantu-kongo” (SANTANA, 2020, p. 155). E descendência, aqueles quem vem/virão depois, são tidos como *nossos(as)*, em razão de que toda a comunidade zela por eles/elas/elxs<sup>366</sup>, como se pode apreender com os dizeres da carta de Patricia: “ainda lutamos bastante, mas vocês plantaram a união e o companheirismo” (...) “o que acontece com um, todos tem que lutar e ajudar, da forma que for possível”. Ela se remete às memórias dos almoços de domingo, mencionando a conversa entre as mulheres na cozinha e suas gargalhadas; remete-se também ao samba “do tio Carlito”, batucado no balde, agradecendo ao tio pela herança deixada ao seu gosto musical. A música enquanto forma de transmissão de saberes, transmissão de valores civilizatórios e elemento agregador: “a gente tinha que aprender Lupicínio, Noite Ilustrada e outros”. Faz-se um parêntese aqui para aludir à definição de Oliveira (2003, p. 17): valores civilizatórios africanos constituem “os elementos estruturantes das sociedades africanas que, antes da invasão europeia, tinham condições de vivenciar suas culturas de maneira autônoma, apesar das muitas influências estrangeiras e das fricções internas”.

Na educação comunitária que recebeu Patricia, a musicalidade do samba está entre os valores civilizatórios, em educação que se deu de forma intergeracional, em família extensa, por meio da plurivivencialidade a que remete Tiganá Santana (2020). Inspirados nas pesquisas do músico e filósofo baiano, se recorrermos a línguas de povos bantu, encontramos raízes da filosofia/epistemologia *Ntu* em diálogo com transmissão de saber via musicalidade: *sika*, em língua kikongo (integrante do tronco bantu), é tanto “tocar” quanto “ditar as normas, as leis”, diz Santana (2020). Somado a isso, encontra-se que o ritmo é, segundo Muniz Sodré (1998), o que reúne o que antes estava separado: pessoa e cosmos. Por meio do ritmo, potenciais cognitivos são aguçados. E as narrativas e os conhecimentos de artistas-intelectuais negrxs inclui, por gerações, transmissão por meio da música e de vivencialidade sensorial em torno a ela. O tambor carrega em si noção de ser um com o cosmos, ao ser feito de elementos de todos os reinos (mineral, vegetal, animal). Para fabricá-lo, seres viventes

são manipulados, “ensejando forma de comunicação que vibra energética e ritmicamente” (BRAGA, 2019, p. 31). Lembrando outra vez Santana (2020, p. 160), “árvore e bicho caem para tambor se erigir”.

Patricia, ao se lembrar das tias reunidas para o preparo do almoço e do tio responsável por lhe transmitir conhecimentos da episteme do samba, abre sendas para diálogo com a pensadora nigeriana Oyèrónk Oy wùmí em outras possíveis vias de aproximação da web-série à filosofia de *Ntu*. Para Oy wùmí (2020), “a família nuclear é um modelo notadamente euro/estadunidense; não é universal. Mais especificamente, a família nuclear – constituída de dois genitores e da prole – continua a ser um modelo estrangeiro em África”, constituindo uma forma de família inapropriadamente universalizada.

Na carta de Patrícia, candomblé é apontado como ensinamento ancestral: “Continuamos todos no candomblé, fortes na fé.” Ao falar dessa expressão de religiosidade comunitária afro-brasileira, remete-se à lembrança de que, quando todas as amiguinhas estavam se preparando para a primeira comunhão da igreja católica, sua mãe manteve a família junto da prática sócio-cultural-religiosa na qual ela se sente pertencente. Nota-se, com as palavras de Patricia, o orgulho na preservação dessa “filosofia ancestral” no ambiente de sua família estendida. Para Malomalo (2018, p. 570), espaços negros como os terreiros, oferecem o “remédio para o mundo”, a partir de legados de africanos/as e seus/suas descendentes. Foram preservados nesses espaços a filosofia de *Ntu* que propõe a complementaridade *radical* entre o sagrado-ancestral, o muntu-pessoa e o universo-natureza”.

Patricia encerra sua carta: “A sua descendência segue forte. Obrigada por nos amar tanto. Um grande beijo e *até um dia*”. O trecho em itálico expressaria a ligação entre comunidade-de-bantu e comunidade-sagrado-ancestral.

## **Episódio 6: Lucia Wainer**

O episódio de Lucia traz um relato ímpar entre os dez colhidos por meio das cartas escritas a ancestrais: o de uma mulher negra com a experiência da segregação espacial em cidade mineira na qual cresceu e onde sofreu abusos de toda a sorte, inclusive sexuais. Nascida em 1951, ela relata ter fugido para São Paulo aos 13 anos de idade na carta endereçada a três entes queridas: à mãe, que deixou este plano quando Lucia ainda era criança, e à avó e à irmã, que a criaram. “Foi então [já em São Paulo] que comecei a entender o que era ser mulher negra, pobre, brasileira”. Merecem destaque na narrativa o reconhecimento de um casamento que ruiu. “[Houve] o fracasso do meu casamento (...) antes a chegada do meu bebê, embora eu tenha seguido todos os protocolos convencionais”. Assumir esse fracasso seria incomum para mulheres de sua geração, embora, como aponta Oy wùmí (2020), não haja universalidade em problemáticas vividas por mulheres brancas e mulheres negras. A cartilha de que fala Lucia é a da família nuclear heteronormativa e patriarcal de origem cristã-portuguesa, e que determina à mulher negra um não-lugar.

Quando desagregada da família estendida, como abordado na narrativa de Lucia, a mulher negra se torna vulnerável na sociedade racista. A isso se contrapõe questão que lhe sobrepesa: ao ficar fora do papel social de esposa na sociedade patriarcal-racista, é sobre ela [mulher negra] que recai a liberação da função sexual masculina: “sua cor funciona como atrativo erótico (...) e o fato de [na maior parte das vezes] pertencer às classes pobres de uma raça [vista como] ‘primitiva’, (...) facilitando ao homem “exercer sua dominação livre de qualquer censura”, uma vez que a moral dominante não se preocupa em estabelecer regras para quem está fora do poder econômico, como denuncia a intelectual *transatlântica* Beatriz Nascimento (2018, pp. 84-85).

## Considerações finais

A websérie *Cartas de Maio*, de Joyce Prado, aproxima narrativas textuais-sonoro-imagéticas de perspectiva feminina-negra, como em *epistemes musicosmodançantes* (BRAGA, 2018), expressão que venho utilizando em referência a conhecimentos acessados e transmitidos por meio de repertórios de práticas sensório-corpóreas de povos africanos, em constante (re)elaboração com a ritualidade de atos comunitários celebrados junto de heranças ancestrais (MARTINS, 1995).

Em *Cartas de Maio*, escrevendo e narrando cartas a ancestrais, mulheres negras mantêm-se como enunciados posicionados (HALL, 2003) de narrativas comunitárias, que interligam comunidades-de-vida - por sua vez, conformadas por comunidade-Universo-Natureza, Comunidade-Sagrado-Ancestral e a Comunidade-de-Bantu (seres humanos), como proposto pelo muntu Bas'ilele Malomalo (2019).

É possível perceber essa relação a partir de fala de Joyce Prado: “[*Cartas de Maio*] acaba me trazendo esse lugar do plano do espiritual no fazer audiovisual. Demonstra para mim como a tela do computador e como a câmera conseguem ser ponto de encontro entre passado, presente e futuro” (informação verbal)<sup>367</sup>. Joyce capta subjetividades e transmite a sua própria, propiciando diversidade de narrativas sobre história antes narrada apenas da perspectiva do colonizador. Apreendem-se epistemes da leitura das cartas, precedidas com imagens marítimas e narrativa cirúrgico-poética da voz em *off* de Joyce Prado, envolta por sonoridade envolvente dos sentidos pela audição, com a faixa musical *Kothbiro*, do artista queniano Ayub Ogada, em trilhas de ética de cuidado cósmico da filosofia de Ntu.

## Referências

BRAGA, L. P. Cinematografias afrodiáspóricas: imagens e narrativas sob regimes de oralidade. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

\_\_\_\_\_. Epistemes musicosmodançantes a partir de narrativas audiovisuais caribenhas. *Sankofa (São Paulo)*, [S. l.], v. 12, n. 22, p. 20-38, 2019. DOI: 10.11606/issn.1983-6023.sank.2019.158255. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/158255>. Acesso em: 7 jan. 2022.

HALL, S. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG,

2003.

MALOMALO, B. Epistemologia do Ntu: Ubuntu, bisoidade, macumba, batuque e “X” Africana. In SOUZA, E. F. S. et. al. (orgs.) *História e cultura afrodescendente*. (Coleção África Brasil; v. 8). Teresina: FUESPI, 2018.

\_\_\_\_\_. Filosofia africana do Ntu e a defesa dos direitos biocósmicos. In: *Problemata: Revista Internacional de Filosofia*; v. 10. N. 2 (2019): Filosofia Africana: Pertencimento, resistência e educação. Edição Especial / Ética do Pertencimento. Disponível em: <https://doi.org/10.7443/problemata.v10i2.49144>. Acesso: 04 jan. 2022.

*Beatriz Nascimento, Quilombola e intelectual: possibilidades nos dias da destruição*. Maria Beatriz Nascimento. Diáspora africana: Editora Filhos da África, 2018.

MARTINS, L. M. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

OLIVEIRA, E. *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. 3.ed. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2006.

OY WÙMÍ, Oyèrónk . Conceitualizando gênero: a fundação eurocêntrica de conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. In BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONA-DO-TORRES, N.; GROSGOUEL, R. (orgs.) *Decolonialidade e Pensamento Afro Diaspórico*. Belo Horizonte, Ed Autêntica, 2018. p. 9-26.

SANTANA, T. “Ensaio inclinado ao tambor”. *Revista Claves*, João Pessoa. vol. 9, n. 14 (2020.2), p. 153-161. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/57549>. Acesso em: 10 jan. 2022.

SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

# A produção de *Inconfidência Mineira* nos periódicos brasileiros<sup>368</sup>

The production of *Inconfidência Mineira* in Brazilian periodicals

Lívia Maria Gonçalves Cabrera<sup>369</sup>  
(Doutoranda – PPGCine/UFF)

**Resumo:** Trata-se de uma apresentação do mapeamento dos acontecimentos noticiados na imprensa ao longo dos doze anos de produção de *Inconfidência Mineira* (Carmen Santos, 1936- 1948). A partir da construção de uma linha do tempo feita com notícias publicadas nos jornais e revistas do Rio de Janeiro, procuraremos acompanhar as realizações e as dificuldades do longa-metragem, procurando entender onde estavam os principais pontos de dificuldade e os motivos para a demora da apresentação do filme.

**Palavras-chave:** Inconfidência Mineira; Carmen Santos; Brasil Vita Filme; produção.

**Abstract:** This is a presentation of the mapping of events reported in the press during the twelve years of production of *Inconfidência Mineira* (Carmen Santos, 1936- 1948). Based on the construction of a timeline made with news published in Rio de Janeiro newspapers and magazines, we will try to follow the achievements and difficulties of the feature film, trying to understand where the main points of difficulty were and the reasons for the delay in the film's presentation.

**Keywords:** Inconfidência Mineira; Carmen Santos; Brasil Vita Filme; production.

## Introdução

O presente texto abordará brevemente as pesquisas realizadas ao longo do mestrado defendido em 2020 no Programa de Pós Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, intitulada “O maior drama nacionalista do Brasil: produção, recepção e circulação de *INCONFIDÊNCIA MINEIRA* (Carmen Santos, 1936-1948)”. Por provocação da banca de qualificação composta pelos professores João Luiz Vieira e Ana Pessoa, diante da enorme quantidade de material publicada pela imprensa a respeito do filme, iniciei uma organização de reportagens que acompanharam a produção ao longo de seus 12 anos, de 1936, quando encontrei as primeiras notas revelando o novo projeto de Carmen Santos, até o início 1948, quando o filme finalmente estreou no circuito comercial. Foi feita uma linha

368 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CI Produção, direção e adaptação entre mulheres.

369 - Doutoranda no PPGCine/UFF onde realiza pesquisa sobre a constituição da empresa produtora Brasil Vita Filme, dirigida por Carmen Santos.



do tempo, apresentada resumidamente na sequência, cujo objetivo foi o de acompanhar os acontecimentos ao longo da produção, buscando entender as novidades trazidas por Carmen para a produção e os motivos de tantos atrasos para o lançamento do filme.

Antes de tudo, importante dizer que *Inconfidência Mineira* foi produzido, escrito, dirigido e estrelado por Carmen Santos. Houve muita expectativa em torno da obra, principalmente pelas promessas da produtora, os atrasos e pelo volume de matérias da imprensa, ilustradas com fotografias, que atiçavam a curiosidade daqueles que acompanhavam o cinema nacional. Ana Pessoa (2002) explica muito bem a relação que Carmen tinha com a imprensa, fazendo bom uso dela e da política estelar, promovendo sua carreira e seus projetos. Chama atenção a quantidade e a diversidade de espaço que *Inconfidência Mineira* teve, certamente pelo trabalho publicitário que a própria Carmen fazia e contratava, mas também pelo grande interesse que o projeto provocava.

Contextualizando a produção, havia por parte do governo e da elite intelectual um trabalho de valorização do ideário nacional, uma política de integração do país através da cultura. O cinema era percebido como um valoroso veículo de educação e propaganda. Também nesse mesmo período se intensificava as discussões sobre a industrialização do cinema brasileiro bem como sua moralização, onde se discutia quais eram os modos de fazer e os temas que os filmes no Brasil precisavam seguir.

Carmen então propôs a realização de um filme histórico, educativo e científico, uma reconstituição fiel do levante mineiro, um drama nacionalista, um documento em formato de filme. Nesse mesmo período iniciativas do governo acerca da recuperação da memória da *Inconfidência Mineira* são realizadas, tais como a recuperação dos restos mortais dos heróis mortos no exílio, a construção do Museu da *Inconfidência*, a publicação de documentos pela Biblioteca Nacional, dentre outros. A realizadora não mediu esforços para seu projeto, prometendo um marco na cinematografia brasileira por ser o melhor e mais bem feito do gênero histórico. Para isso, Carmen se aproximou de diversos pesquisadores, educadores, políticos e artistas para estabelecer parcerias e, claro, dar ainda mais credibilidade à obra.

A metodologia aplicada foi a de pesquisar conjuntamente as recorrências com “Carmen Santos” e “*Inconfidência Mineira*” na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, limitando a pesquisa ao Estado do Rio de Janeiro. Também foram acrescentadas algumas informações obtidas através do contato com uma pasta de recortes encontrada no Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que permitiu que compreendêssemos algumas pistas e preenchésemos lacunas.

## **1936 a 1948 – Do anúncio do projeto ao lançamento**

As primeiras notícias encontradas sobre *Inconfidência Mineira* tratam conjuntamente da construção dos estúdios da Brasil Vita Filme. Os dois projetos de Carmen andavam juntos, pois ela entendia ser necessária o estúdio para poder gravar o filme tal como planejado. Em agosto de 1936, a imprensa já tratava dos dois empreendimentos.

Nesse primeiro ano pudemos levantar ainda o desligamento de Humberto Mauro da Brasil Vita Filme. Ele era o braço direito de Carmen na consultoria para a construção do estúdio e havia dirigido importantes filmes para a produtora. Sua saída colocava em dúvida a continuidade do projeto, mas Carmen permaneceu insistindo no trabalho. A imprensa, no geral, via o projeto como algo muito positivo para a cinematografia nacional.

Ainda em 1936 pairava um mistério sobre alguns colaboradores do projeto, informando que o argumento havia sido encomendado a um escritor da geração nova e que os aspectos cênicos seriam supervisionados por um grande pintor e que havia uma partitura musical exclusiva sendo escrita, mas sem referências a nenhum nome. A única revelação é que Carmen iria interpretar Bárbara Heliodora, a única mulher que realmente tomou parte no primeiro movimento nacional-democrático havido no Brasil, segundo afirmava. Somente em dezembro, após várias reportagens, vamos saber que o argumento de *Inconfidência Mineira* teria sido escrito por Brasil Gerson.

Em 1937, após o mistério do ano anterior, Brasil Gerson fala com a imprensa sobre a difícil e prazerosa incumbência que Carmen Santos lhe deu. Ele tece impressões de como a nossa história era mal escrita, sem nenhum método eficiente, mal interpretada, com os fatos tratados como episódios vergonhosos do passado.

Os jornais seguem acompanhando o andamento das obras da Brasil Vita Filme, publicando fotos e informações da construção, destacando o pioneirismo de Carmen ao construir uma obra definitiva que iria permitir que o cinema brasileiro se desenvolvesse. Para ela, o projeto pretendia deixar de lado o que dizia ser temas fúteis, êxitos fáceis de bilheteria do cinema brasileiro, trazendo um produto que também iria ter um papel na educação do povo.

Em agosto Carmen Santos pediu ao Presidente da República a supervisão artística e histórica do Instituto Nacional de Cinema Educativo. Aceito, a imprensa anunciou a supervisão de Roquette Pinto, a colaboração de Affonso de Taunay, e a direção de Humberto Mauro. A mesma reportagem justificava o atraso para o início das filmagens devido aos cuidados e minúcias que Carmen tem tido com a obra. É no final desse ano que começam a aparecer as primeiras críticas mais contundentes sobre a demora e alguns especulavam que o adiamento se dava pelo fato de Carmen não ter conseguido auxílio financeiro do governo, ainda que ela tivesse dito que iria arcar com os próprios recursos. O que fica claro é que Carmen procurava reunir uma infraestrutura adequada e recursos financeiros para iniciar seu filme.

Carmen, através da imprensa de 1938, precisou se desdobrar para defender seu projeto e a forma que optou por trabalhar. Reportagens informavam que a película não estava parada, que Carmen Santos e seus técnicos haviam acabado de retornar de Ouro Preto, onde estiveram recolhendo material de pesquisa, jornalistas foram convidados a acompanhar de perto os trabalhos. Pelas reportagens a direção continuou sendo anunciada como de Humberto Mauro, enquanto o roteiro parecia estar em trabalho contínuo, passando por diversas mãos.

Também nesse ano foi possível verificar mais parcerias, como a do Ministério da Guerra, oferecido pelo Governo de Vargas, o fotógrafo Edgar Brazil, o pintor Hugo Adami, o jornalista e escritor Danilo Torreão e alguns nomes começam a formar o elenco: o cantor Alfredo Brandão e Berenice Seabra, filha de Carmen. Também é 1938 que aparecem as primeiras notícias sobre o projeto *Argila*, dirigido por Humberto Mauro para a Brasil Vita Filme e lançado somente em 1942, o que certamente impactou em *Inconfidência*.

No ano seguinte, 1939, o projeto deu passos importantes. A primeira notícia do ano foi a confirmação do nome do intérprete de Tiradentes: Armando Louzada. Também aparecem na imprensa outros colaboradores importantes como o pesquisador e desenhista Wash Rodrigues e Watson Macedo como técnico. Outras notícias também revelaram que o argumento permanecia sendo trabalhado e mais nomes são citados: Luiz Edmundo, Escragnolle Doria, José Mariano Filho.

Carmen, nesse momento, estaria em dúvidas sobre a direção, pensando em convidar um diretor estrangeiro, mas enquanto não se resolvia, ela mesma conduziria as filmagens. Pela primeira vez ela assumiu publicamente a direção. A imprensa continuava sendo convidada para comprovar os trabalhos e acompanhar a construção de cenários e figurinos, os testes com elenco. Em agosto aparece pela primeira vez a realização do concurso “À procura de Marília”, realizado pela revista *Vamos Ler*, que tinha a finalidade de escolher um novo talento para o *cast* do filme e que trouxe muita atenção do público e da imprensa para a produção.

O papel de Tiradentes com Armando Louzada durou aproximadamente um ano. Nos primeiros meses de 1940 revelações importantes confirmam o início das filmagens de *Inconfidência* e a notícia de que a produção havia trocado o intérprete para Rodolfo Mayer, sem, no entanto, explicar os motivos da saída de Louzada do papel. A reportagem revelou ainda que as filmagens estavam sendo dirigidas por Carmen Santos, inaugurando sua carreira de diretora, com um roteiro escrito por Brasil Gerson que contava com diversas colaborações. As reportagens revelam novos intérpretes, como Antônio Laio, Roberto Lupo, Álvaro de Souza, Floriano Faissal, Bandeira de Mello, Frederico Jacobetty e a bailarina e cantora Anita Otero. Carmen utilizou muito o *star system* da rádio em seus filmes. Também é nesse ano que saberemos que a trilha sonora do filme contava com a participação do maestro Francisco Braga.

No ano de 1940 a imprensa dividiu sua atenção mostrando, com muitas imagens, os detalhes da produção, comentando os luxuosos cenários e figurinos, os intérpretes, os aparelhos técnicos utilizados, comprovando todo o tempo e o dinheiro aplicado no filme. Muitas reportagens também acompanharam as diversas etapas do concurso para a escolha da intérprete de Marília, que teve excelente publicidade. Informações recolhidas nos levam a crer que, Dilú Dourado, a campeã do concurso, nunca tenha gravado sua participação no filme. No final de 1940, ficamos sabendo que Carmen tentava empréstimos para finalizar seu filme.

De maneira discreta e com poucas explicações, em 1941 as filmagens foram paralisadas, mesmo aparentando faltar pouco para finalizá-la. Carmen voltava a ser alvo de críticas e chacotas, enquanto a cinematografia brasileira enfrentava mais dificuldades com a 2ª Guerra Mundial. Também em 1941, a produção teve que lidar com o falecimento do ator Álvaro de Souza e foi o ano que iniciaram a filmagem de *Argila* (Humberto Mauro, 1942).

Em 1942 a imprensa esteve voltada para a produção de Orson Welles no Brasil, mas foi possível colher algumas informações do filme que mostravam que Carmen não havia desistido, como a participação dos sambistas Carmen Costa e Henricão e do ator Manoel Rocha.

No ano seguinte, 1943, as notícias são raras, mas indicam que a produção foi retomada de maneira discreta. A intérprete de Marília passou a ser Lídia Matos e o filme foi sendo finalizado aos poucos, sem planejamento, nas brechas que a produtora encontrava.

Em 1944 a publicidade em torno de *Inconfidência* acendeu novamente e Carmen Santos prometia a finalização do filme para aquele ano. Ela continuou sendo atacada e chegou comentar sobre as dificuldades, assumindo que precisou modificar o roteiro. Mas em meados do ano aconteceu um grande incêndio na Brasil Vita Filme, consumindo parte das instalações, bem como cenários e móveis da produção. Ela se mostrou arrasada com a tragédia, afirmando que os prejuízos eram impossíveis de serem contabilizados e que a notícia era capaz de encerrar sua carreira.

Carmen se embaralhava cada vez mais com as modificações do roteiro e a continuidade do filme. O incêndio pesou demais na conta e ela ficou afastada da imprensa mais um ano. Em meados de 1945 ela afirmava que tinha o filme pronto, faltando apenas o som, que pretendia fazer com a aparelhagem do Ministério da Agricultura.

A análise das matérias de 1946 indicam que Carmen batalhava para concluir a produção e precisou trabalhar praticamente sozinha na finalização do filme, o que nos permite suspeitar que ela tenha realizado tarefas técnicas, tais como revelação e montagem. Nesse ano um novo adiamento do lançamento do filme aparece, sem maiores explicações. Carmen já estava negociando um grande lançamento com a Metro-Goldwyn-Mayer, mas enfrentou novos problemas que só serão conhecidos pelo público em 1948.

Com o filme finalizado, notas com sessões particulares de *Inconfidência* e críticas pelo atraso preenchem os veículos, que aguardavam a negociação de Carmen com a MGM para o lançamento, prometido para aquele ano de 1947. Carmen era alertada por anônimos sobre o oportunismo da *major*, que tinha fama de prejudicar muitos produtores nacionais. Também nesse ano o filme é liberado pela censura com o título de “Educativo”, mas não entra em cartaz.

Finalmente em abril de 1948 os jornais divulgavam que *Inconfidência Mineira* iria estreiar em cerca de vinte cinemas no dia de Tiradentes, 21 de abril, no Rio, em São Paulo e em Belo Horizonte concomitantemente. A recepção crítica ficou dividida, com muitos elogiando a iniciativa de Carmen em realizar um filme histórico e muitos criticando os problemas técni-

cos do filme, especialmente relativos à montagem e continuidade. A crítica foi unânime em elogiar a atuação de Rodolfo Mayer e os figurinos e cenários do filme. Já Carmen foi bastante atacada em múltiplas frentes: direção, produção e até mesmo atuação.

Decorrido o lançamento, a partir de junho de 1948, uma grande quantidade de matérias acompanhou as denúncias de produtores de cinema brasileiro que acusavam o empresário Severiano Ribeiro de formação de *trust*. Nas reportagens Carmen relatava ter sofrido um boicote no lançamento de *Inconfidência Mineira*, atribuindo ao empresário o atraso e a desistência da MGM em lançar seu filme. Segundo ela, o empresário atuou para que a empresa desistisse, tentou adquirir *Inconfidência Mineira* para o seu circuito em um acordo comercial injusto para a produtora, que não cedeu, conseguindo montar um circuito próprio.

Com o resumo dos acontecimentos de 12 anos da produção, foi possível entendermos melhor quais eram as intenções de Carmen para sua produção e que ela procurou ser coerente com sua defesa de realizar um cinema diferente, com apuro técnico e rigor histórico, mas suas explicações não a eximiram de ser muito cobrada. Tal análise também permitiu desmitificar as etapas do processo e as dificuldades enfrentadas pela produtora, indo além de afirmações rasas que reduzem *Inconfidência Mineira* a um filme fracassado realizado por uma produtora egocêntrica e inexperiente. Detalhar essa história mais é necessário e tal exercício nos permite compreender melhor os conflitos que os produtores brasileiros enfrentavam nos anos 1930 e 40.

## Referências

BARRENHA, Natalia C. "E o Estado entra em cena (1932-1966)". In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Nova História do cinema brasileiro* (vol. 1º). São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 490-507)

CABRERA, Livia Maria Gonçalves. "*O maior drama nacionalista do Brasil*": produção, recepção e circulação de *Inconfidência Mineira* (Carmen Santos, 1936-1948). Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

PESSOA, Ana. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

# A produção audiovisual do MST como sujeito coletivo do fazer fílmico.<sup>370</sup>

The audiovisual production of MST as a collective subject of filmmaking

Luara Dal Chiavon

(Mestranda - ECA/USP)<sup>371</sup>

**Resumo:** O MST tem como linha política ocupar as terras e as telas, compreende que a tomada dos meios de produção também se dá no campo da cultura. Assim, quando falamos em cinema documentário, a questão de quem filma é crucial para compreendermos a linguagem abordada e os objetivos do filme, quem faz não está separado da obra feita. E quando o sujeito coletivo organizado passa a fazer cinema, esteticamente como se articula o discurso com a forma fílmica?

**Palavras-chave:** MST, Audiovisual, Documentário, Sujeito Coletivo.

**Abstract:** MST has as a political guideline the occupation of lands and screens. Whenever we talk about documentary cinema, the matter of who shoots is crucial for the understanding of the approached language and the aims of the movie, the one that makes is not disassociated of the work that was made. When the organized collective subject begins to make cinema, aesthetically, how is articulated the discourse with the filmic form?

**keywords:** MST; documentary; collective subject

A produção audiovisual dos Movimentos Sociais são representações que marcam não somente o registro de um tempo histórico, mas também explicitam a cultura política de determinada organização. A forma fílmica e o conteúdo abordado se expressam na estética dos movimentos que traduzem a política. Que estética produz o *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra* na sua produção audiovisual? Quem são esses sujeitos camponeses organizados que produzem filmes? O que a linguagem apresentada nos diz?

## Representação e Luta pela Terra

Ao longo da história, os Movimentos Sociais vem lutando por transformações profundas através da luta coletiva, e é através da organização dos sujeitos que as lutas e conquistas são travadas. Assim, no final dos anos 1970, milhares de camponeses se organizaram, criando oficialmente em 1984 o *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST)*. Um movimento composto de camponeses não era algo novo no Brasil, inclusive um dos maiores

370 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Seguimos não usando black-tie: a luta de classes no cinema brasileiro.

371 - Luara Dal Chiavon é fotógrafa, cineasta e pesquisadora, além de militante do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra). Desde 2014 coordena a Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho, que é a frente de audiovisual ligado ao Setor de Comunicação do MST.

documentários de nossa história trata justamente das Ligas Camponesas, o filme *Cabra Marcado Para Morrer (1984)* é um importante documento e contribuiu para a própria formação e constituição do movimento, quando fora exibido em inúmeros acampamentos, assentamentos, cursos, e escolas do MST.

Desde o início de sua trajetória como um movimento social de base, camponês e popular, sempre teve um horizonte revolucionário e tem como um de seus princípios o *Socialismo*. Assim, a luta pela terra é apenas o início, e não um fim em si mesma, tão importante quanto o processo de ocupação, é também a permanência no território, construindo uma vida digna que gira em torno da produção de alimentos, mas que não se resume à ela. A terra marca o início do acesso a uma série de direitos historicamente negados, a saúde, a educação, a cultura. A terra, assim como sua permanência e produção estão constantemente em disputa, e resistir nela é tarefa cotidiana.

Portanto, se a posse da terra é apenas o começo dessa luta, entende-se que há todo um sistema estruturado de ataque ao movimento, que se coloca desde a violência do Estado através de forças policiais, Exército, Judiciário, Executivo e Bancada Ruralista até as forças da Sociedade Civil, como a UDR (União Democrática Ruralista), milícias e também a mídia hegemônica. Porque esses atores sociais se colocam contrários à um direito básico de milhares de famílias poderem viver de sua produção, poderem viver com dignidade no campo? Para compreendermos melhor porque esse conflito existe, tomemos emprestado o conceito de *hegemonia* de Antônio Gramsci, segundo o autor, para a construção de poder dentro da sociedade há duas vias: o consenso e a coerção. E ambas caminham juntas, em uma complexa dança de apoio mútuo, hora uma conduz e a outra acompanha, mas as duas precisam necessariamente estar juntas.

Para esmiuçarmos essa dança, podemos afirmar que o consenso é construído através do discurso, da cultura, dos valores morais, da ideologia. O domínio da narrativa é fundamental para a construção da hegemonia, e sempre é preferível construir primeiramente por aí, pois a coerção é violenta e dispendiosa. Há a construção do discurso que antecede a ação violenta para que ela seja legitimada pelo todo da sociedade. No caso específico do MST, se construirmos um discurso que esses camponeses são *violentos, que roubam as terras alheias, que são vagabundos*, é mais fácil legitimar a ação da polícia reprimindo e matando as pessoas, colocando o outro lado como vítima. Não só é mais fácil como necessário. É através da construção da imagem do movimento que ele tem ou não apoio na sociedade e essa imagem está em permanente disputa, assim como o acesso à terra.

## **Representação e Alteridade**

As questões relacionadas à alteridade sempre estiveram presentes desde os primórdios da história do cinema, no final do século XIX a saída da fábrica, primeira situação gravada marca o início do cinema e também a relação eu-outro: quem filma e quem é filmado? Em um sentido literal, os inventores do cinematógrafo, os irmãos Lumière, eram também os

padrões que filmavam seus empregados na saída da fábrica. Ou seja, uma simples imagem sintetiza uma relação concreta de classe que vai caminhar junto com a história do cinema se colocando até hoje como uma questão.

Em seu desenvolvimento, podemos observar que o cinema documentário também serviu como instrumento de exploração: eram os viajantes que iam desbravar terras e povos alheios, para voltar com imagens exóticas do outro. Quem era esse outro que causava estranhamento e curiosidade? Quem faz domina a palavra, quem filma constrói a narrativa.

Ainda com o início da popularização dos aparelhos de som e imagem nos anos 1960, podemos observar que até os anos 1980 a questão da representação era geralmente feita por um outro: um outro de classe, de raça, de gênero, um estrangeiro. Era sempre um olhar de curiosidade sobre o diferente, que alteridade era construída? Andréia França sintetiza essa relação, que por um lado é de reflexão crítica, mas por outro ainda é construída a partir da relação com o outro.

Se em muitos filmes do período [1960] encontramos uma reflexão crítica a respeito dos modos de representação do cinema e do documentário clássico, o que vale a pena destacar são os momentos em que as imagens nos lembram de que se trata de uma relação comporta tensões, simpatias maiores ou menores, rugosidades, diferenças, negociação. Imagens que nos lembram que essa relação, seja ela fácil, seja ela neutra ou difícil, é a base sobre a qual o documentário se realiza, o vínculo intersubjetivo que precisa ser mantido para que o filme possa existir. (FRANÇA, 2013, p.49)

Essa relação de alteridade entre cineasta, objeto e público vai ser complexificada nos anos 1990, quando as pautas políticas passaram a ser dialogadas no cinema documentário também a partir do *eu*, ou seja, já não era mais uma triangulação, era o próprio cineasta falando de suas questões políticas/pessoais diretamente com quem o assiste. Esse boom de filmes sobre o eu, geralmente experiências individuais sobre pautas coletivas, só foi possível por conta do barateamento e simplificação dos processos de filmagens, mas também porque avançou-se no debate sobre representação, se as imagens são imagens de poder, produzi-las refletem essas relações.

Especificamente no MST, desde o seu início teve sua história registrada, desde cineastas premiados/as<sup>372</sup>, e também a partir da comunicação de sindicatos, grupos políticos, coletivos, etc. Mas, só a partir dos anos 2000 é que o movimento estrutura e funda seu Setor de Comunicação e apenas em 2007 constrói sua primeira Brigada de Audiovisual, mais de 20 anos depois de sua fundação. A comunicação do MST sempre foi fundamental e esteve organizada, mas não necessariamente como setor e foi somente a partir disso que então organizou suas *frentes de trabalho*, as que hoje compõem o setor são: rádio, tecnologia da informação, produção de conteúdo e redes, assessoria de imprensa e a brigada de audiovisual.

372 - Como por exemplo, Terra para Rose (1987), de Tetê Moraes, que participou de inúmeros festivais internacionais.



Em 2007 o MST criou o projeto Cinema na Terra, onde exibiu mais dezenas de filmes, distribuídos através de kits, que continham dvds, projetores e geradores, para chegar nas mais diversas áreas do movimento, num total de 126 municípios, atingindo mais de 75 mil assentados/as e acampados/as. Ou seja, havia um coletivo organizado para receber todas essas produções, haviam muitas produções de parceiros, etc, mas faltava a produção feita pelo próprio movimento. Nesse mesmo processo é criada em 2007 a *Brigada de Audiovisual da Via Campesina*, fomentada pelo MST com a participação de outros movimentos.

E assim, a partir dessa necessidade, surge o sujeito coletivo: não é um cineasta, um militante, um indivíduo que vai pensar e construir os filmes do MST. Não é tampouco, um camponês ou uma camponesa falando a partir da primeira pessoa, e sim um coletivo organizado dentro do MST que vai pensar e produzir esse material: são sujeitos do Coletivo de Cultura e do Setor de Comunicação, somados a militantes de outros setores que passaram a construir a própria memória e representação do movimento. Muitos dos materiais produzidos são demandas da própria direção do movimento em relação a temas ou atividades que precisam ser tratados, lembrando e reforçando que para o MST a comunicação é uma ferramenta *que forma, informa e organiza*<sup>373</sup>. E nesse sentido, o cinema possui um enorme didatismo e já nasceu como linguagem coletiva: na sua fundação os filmes eram exibidos nas ruas, nas praças, nos vaudevilles, cafés, teatros e depois criaram-se as próprias salas de cinema, onde passou-se a imperar o silêncio e a contemplação do outro.

Na sua prática cotidiana, o MST procura trazer o audiovisual novamente para a centralidade coletiva, seja na exibição de filmes em cursos, assentamentos, acampamentos e escolas, seja no próprio ato de fazer fílmico. E todo esse processo está intimamente ligado ao processo de transformação política que a própria organização se propõe.

O avanço tecnológico da última década, somado às conquistas dos movimentos sociais na área da comunicação e cultura proporcionou aos movimentos acesso aos meios de produção audiovisual. Uma vez conquistados, a busca pela apropriação da técnica é o passo seguinte. E o desafio era construir não só uma linguagem, mas uma prática audiovisual que, partindo de um ponto de vista dialético do mundo, fosse condizente com as propostas de transformação social das nossas organizações. (Lutar Sempre!, 2011, p.14)

E como essa experiência de fazer cinema a partir dos movimentos sociais se insere dentro da história do cinema documental? Seriam essas experiências “consequência natural” da massificação dos meios de produção ou também seria um avanço a partir dos próprios debates dentro do cinema? Se inicialmente tínhamos a figura do cineasta como alguém “de fora” que traria “a verdade” para o público, depois a figura do cineasta passou a fazer parte do próprio filme em si. E por fim, seria os filmes em primeira pessoa - seja individual ou coletiva - um acúmulo desse processo? Ou ademais dos debates teóricos do cinema, a prática de fazer filmes pelas minorias “são tomadas de assalto” por uma urgência da luta de se fazer ser visto e assim, entra em uma das formas de disputa de poder contemporâneo? Disputa feita a partir da imagem. Que real é esse que está sempre em disputa?

373 - Lema do Setor de Comunicação do MST.

## Os filmes como objeto, os protagonistas como sujeitos.

Na relação sujeito x objeto, aqui podemos observar uma mudança e consequente ausência de triangulação, não há mais o sujeito externo que filma e transforma o movimento em objeto, agora o próprio movimento é sujeito de sua própria história e memória. Além disso, muito dos materiais são de produção interna, o *nós* falando de *nós*, para *nós*, onde boa parte do acúmulo estético nas diversas linguagens são incorporadas nos vídeos, como as músicas, a arte visual, o teatro que foram produzidos pelo próprio movimento e possui referências na cultura camponesa, mas não só. Também bebe da arte das Comunidades Eclesiais de Base, do muralismo e do cancionário latinoamericano, do realismo socialista e outras referências de luta, todos esses elementos forjados ao longo dos anos, foram se somando e contribuem na linguagem audiovisual construída pelo MST.

Se analisarmos a produção audiovisual do MST, no início marcada por amigos que produziam os vídeos e depois com o próprio movimento se apropriando das ferramentas, quais são as diferenças de linguagem que marcam os vídeos? Que caminhos organizativos foram percorridos que influenciaram na linguagem utilizada? Quais eram os objetivos dos vídeos? Como o conjunto da organização se apropriou e utilizou eles? Qual é o papel do audiovisual para os movimentos sociais? Seria o cinema não apenas ferramenta de informação e formação, mas também de fabulação de um mundo novo? A linguagem utilizada condiz ou traça um paralelo com os princípios e estratégias políticas da organização? No caso do MST com a Reforma Agrária Popular e o Socialismo? O que enuncia e anuncia o sujeito coletivo nos seus filmes? O que há de novo nessa representação coletiva?

Podemos pensar nas implicações de uma representação audiovisual dos movimentos sociais através de personagens individuais, que estejam, na narrativa, desconectados do todo ao qual pertencem. Essa forma de representação reafirma valores opostos aos que defendemos, valores estes hegemônicos dentro da sociedade capitalista, de ênfase na ação individual e descrença na construção de alternativas coletivas às questões sociais.

Essa busca desesperada pela identificação entre espectador-personagem e a supremacia da subjetividade do indivíduo precisava ser problematizada nas nossas produções audiovisuais. Ao invés da identificação cega, um distanciamento e estranhamento necessários à compreensão e reflexão. Contra a supremacia do indivíduo, a construção de um sujeito coletivo protagonista. (Lutar Sempre!, 2011, p.18)

Podemos observar na gênese da brigada a concepção do que é e porque esse sujeito coletivo é o protagonista dos filmes feitos pelo MST, em contraposição à uma hegemônica forma de representação nos documentários nacionais sempre em busca de “um personagem” central. Ênfase que aqui não há somente o sujeito coletivo como protagonista do filme em si, mas do seu fazer. Não é mera escolha estética, é uma escolha organizativa de quem faz e o que é filmado. O coletivo está no centro da tomada de decisão, da produção

audiovisual, no tema dos filmes produzidos e também na distribuição. O MST faz filmes para o conjunto da sociedade, mas principalmente como ferramenta de formação, informação e organização de sua própria base.

Essa opção é devida à nossa concepção de que os trabalhadores organizados na luta são os únicos que têm o direito de contar sua própria experiência, não por um jogo de espelhos no qual se contempla a própria imagem conhecida, mas sim problematizando e questionando a realidade que os cerca, para conhecê-la e, principalmente, para transformá-la. (Lutar Sempre!, 2011, p.19)

Ao longo dos anos, a mudança de forma é fundamental para compreender a importância do audiovisual como instrumento da luta política de forma ativa. Não só disputando discursos sobre o que é o MST, mas também mobilizando as pessoas para os temas que são tratados pelo movimento. Mas só essa mudança de forma nos sinaliza que o audiovisual produzido tem uma perspectiva revolucionária, condizente com o que a organização espera de suas práticas culturais? Enfim, questões para pensarmos a produção audiovisual dos movimentos sociais.

## Referências Bibliográficas

BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Brigada de Audiovisual da Via Campesina (org.). Lutar Sempre! Estudos sobre audiovisual e a construção da realidade. 2ª Edição, São Paulo, 2011.

FRANÇA, Andreia. A Imprecisão das origens. Serras da desordem e o duplo mito da origem : do cinema documentário e do Brasil. IN. Imaginação da terra: memória e utopia no cinema brasileiro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

GASPARIN, Geraldo José. A formação política como necessidade da classe trabalhadora: a experiência do MST. UNESP, São Paulo, 2017.

HOOKS, bell. Anseios: raça, gênero e políticas culturais. São Paulo: Elefante, 2019.

LIMA, Rafaella Pereira de. Dissertação: Cultura, Movimentos Sociais e Lutas Sociais: a experiência da produção de vídeo popular pela Brigada de Audiovisual da Via Campesina. Juiz de Fora: 2014.

NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. Campinas: Papyrus, 2009. SANJINÉS, Jorge e Grupo Ukamau. Teoría y práctica de un cine junto al pueblo. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2012.

SHOAT, Ella e STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

# A gravidade e a graça: a produção cinematográfica de Chris Kraus<sup>374</sup>

Gravity and Grace: Chris Kraus' filmography

Lucas Procópio de Oliveira Tolotti<sup>375</sup>

(Mestre – USP)

**Resumo:** Chris Kraus, escritora e crítica de arte estadunidense, atinge reconhecimento com o livro *Eu amo Dick* (1997). Porém, antes da literatura, Kraus escreveu, dirigiu e produziu uma série de filmes experimentais, culminando no longa *Gravity and Grace* (1996). Diante do fracasso de suas produções, resolve abandonar o cinema. Esta comunicação pretende recuperar sua produção cinematográfica, principalmente seu último filme, situando-o como peça emblemática na carreira literária e crítica de Kraus.

**Palavras-chave:** Chris Kraus; gravidade; graça; cinema experimental; Simone Weil.

**Abstract:** Chris Kraus, American writer and art critic, achieves recognition with the book *I Love Dick* (1997). However, before literature, Kraus wrote, directed and produced a series of experimental films, culminating in the feature *Gravity and Grace* (1996). When faced with the failure of her productions, she decided to leave cinema. This communication intends to recover her cinematographic production, mainly the last film, placing it as an emblematic piece in Kraus' literary and critical career.

**Keywords:** Chris Kraus; gravity; grace; experimental cinema; Simone Weil.

Chris Kraus é reconhecida pelo seu trabalho como escritora e crítica de arte, principalmente por sua obra *Eu amo Dick* (1997). Parte de seus livros explora a dinâmica do desejo, o fracasso e o não-pertencimento, na fronteira entre ficção e realidade, como é o caso, além do supracitado, de *Aliens & Anorexia* (2000) e *Torpor* (2006). O primeiro nos mostra Chris tentando encontrar interessados na distribuição de seu longa-metragem *Gravity and Grace* (1996). De fato, Kraus realizou um filme com este nome, antes de abandonar a carreira de diretora que tentou construir por uma década.

Entre as décadas de 1980 e 1990, Kraus escreveu, dirigiu e produziu filmes experimentais. Enquanto jovem, sai de Wellington, Nova Zelândia, para onde seus pais emigraram, e retorna a Nova York com a ambição de se tornar atriz. Porém, após um conselho de sua professora de atuação, decide partir para a direção. Inspirada em *Wavelength* (1967), de Michael Snow, traz para suas produções uma paisagem audiovisual que coloca em diálogo a linguagem acadêmica e a experiência pessoal, a memória e a literatura. Dessa maneira,

374 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CI Mulheres em rotas de fuga, no cinema e além.

375 - Doutorando e Mestre em Estética e História da Arte pelo Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA/USP). Bacharel em Comunicação Social pela Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM). Professor do curso de Cinema e Audiovisual – ESPM.

*In Order to Pass* (1982) bebe das fontes experimentais de Maya Deren e das composições de Nan Goldin, ao trazer um conjunto de pessoas vagando e dialogando em um ambiente doméstico. Palavras e frases em um letreiro digital verde são inseridas na montagem, provocando uma ruptura com ares de Godard. Outra realização emblemática de Kraus é *Foolproof Illusion* (1986). A primeira parte nos mostra uma meditação sobre o trabalho de Antonin Artaud, trazendo, dentre outras cenas, o poeta David Rattray lendo suas próprias traduções do escritor francês. Em certo momento, Chris Kraus, trajando lingerie e uma peruca loira, começa a construir, na neve, uma espécie de escultura disforme, contando uma história sobre sadomasoquismo, violência e prisão. A filmografia de Kraus se estende com a parceria realizada junto de Sylvère Lotringer, professor da Columbia University, crítico, teórico e editor da Semiotext(e), editora responsável pela divulgação de textos de filósofos pós-estruturalistas nos Estados Unidos. *How to Shoot a Crime* (1987), co-dirigido por Lotringer, traz cenas de crimes junto a entrevistas sobre sexo e dominação (KRAUS, 2013)<sup>376</sup>.

Lidando com o fracasso de público e crítica, Kraus resolve abandonar o cinema após o lançamento de seu último (e único) longa-metragem, *Gravity and Grace* (1996). Inspirando-se nas obras da filósofa francesa Simone Weil (o filme compartilha o título com uma coletânea de ensaios de Weil), Kraus nos apresenta uma realidade de utopias e fanatismos no final do século XX.

Weil escreve sobre o vazio, a gravidade e o corpo, em um sistema de pesos e contrapesos: “A criação é composta do movimento descendente do peso<sup>377</sup>, do movimento ascendente da graça e do movimento descendente do segundo grau da graça (WEIL, 2020, p. 38). Estes movimentos são evidenciados nas personagens de Kraus em suas incertezas e descaminhos. Uma reflexão sobre o estado do mundo no final da década de 1990, a obtusidade do mercado de arte e o fim das narrativas tradicionais, *Gravity and Grace* se mostra relevante neste processo de recuperação da carreira cinematográfica de Kraus. Esta comunicação, além de promover um diálogo entre os escritos de Weil e o longa, pretende indicar como essa produção experimental foi um marco importante na trajetória literária e crítica de sua realizadora.

## A Gravidade e a Graça

Alguns habitantes de Wellington, na Nova Zelândia, esperam, em *Gravity and Grace*, uma presença alienígena que os arrebataria do plano terrestre, conduzindo-os a outra dimensão e os salvando de uma enchente. Ceal Davis, uma mulher casada de classe média, em um dia de solidão e questionamentos encontra Thomas Armstrong, professor e líder do grupo. Seduzida pelas palavras de Armstrong, Ceal começa a dedicar sua vida a intermediar contatos entre a Terra e os seres de outro mundo, gerando inveja e intrigas dentro do já pe-

376 - Neste artigo, não se pretende analisar toda a obra cinematográfica de Kraus, que contém os filmes *In Order to Pass* (1982); *Terrorists in Love* (1985); *Voyage to Rodez* (1986); *Foolproof Illusion* (1986); *How to Shoot a Crime* (1987); *The Golden Bowl or Repression* (1990); *Traveling at Night* (1991); *Sadness at Leaving* (1992); *Gravity & Grace* (1996). Alguns são citados, mas o foco está em sua última produção.

377 - A última edição brasileira do livro de Simone Weil, traduzida por Leda Cartum, opta pela tradução de *pesanteur* por peso, e não gravidade. Neste artigo, quando as passagens forem citadas, manteremos a tradução. Já em seu corpo, utilizaremos gravidade – pela semelhança fonética com *gravity* e entendendo o contexto da tradução em inglês no trabalho de Kraus.

queno círculo. Panfletando desesperadamente, berrando sobre uma enchente que destruirá a humanidade, entra no radar de Gravity e Grace, que cruzam seu caminho. Grace se entenece pela pobre mulher enquanto Gravity a ridiculariza.

O que em um primeiro momento é objeto de um estudo antropológico por parte de Grace (as reuniões, falas e manifestações), é transformado em um desejo por salvar essa mulher que, em algum momento, se perdeu em suas próprias ilusões – ainda que não acredite totalmente nelas.

No livro *Aliens & Anorexia*, a última parte é dedicada ao roteiro da película, porém este traz detalhes que o tornam quase romanesco. Os motivos interiores dos personagens, que na tela se mostram opacos e até arbitrários, ganham profundidade na escrita honesta de Kraus. Passagens como “a transparência da voz de Ceal envia correntes elétricas diretamente ao coração de Grace. Como alguém pode estar tão errado, e tão certo? E enquanto ela é envolvida pela convicção de Ceal, também sente medo por ela” (KRAUS, 2013, p. 225)<sup>378</sup> evidenciam a qualidade e profundidade literárias que se diluem no visual da narrativa.

Disse Simone Weil que, a graça, quando procurada, não é alcançada. O grupo esperava nos alienígenas uma salvação sem vazio. Sem espaço para a graça. Ceal não a esperava, apenas sentia o desejo de pertencer a algo maior. Por isso mesmo, Grace se aproxima dela. E assim o fazendo, quando toda a farsa está prestes a ser descoberta pelo grupo (afinal, o arrebatamento proferido por Ceal nunca chega), consegue invadir o coração de cada um dos participantes: “o mundo ainda está aqui!” (KRAUS, 2013, p. 233). Chamando atenção para o fato de que, pela união, o grupo conseguiu conter a enchente e salvar o mundo, Grace instila a salvação – não a buscada, mas a necessária – alcançada pela humilhação pública (todos os membros são demitidos dos seus postos, vendem seus pertences, etc.). Para Gravity, tudo isso nunca deixou de ser uma grande bobagem.

Tanto em Kraus como em Weil, graça e gravidade se complementam. Não há graça sem gravidade. Na graça há gravidade e na gravidade há graça. Assim, quando Gravity decide se afastar de Wellington e se tornar uma artista em Nova York, apartando-se de Grace, precisa encontrar sua própria graça. Diz Weil que “por meio da arte [o homem] recria a aliança entre seu corpo e sua alma” (WEIL in MILES, 1986, p. 158)<sup>379</sup>. Gravity constroi formas partindo do alumínio de latas de refrigerante: “ela corta e bate e solda e perfura” (KRAUS, 2013, p. 242). Um trabalho análogo ao de Weil nas fábricas. Não à toa, na segunda parte da película, há uma divisão em sete capítulos e todos remetem à filósofa francesa em alguma medida: Manhã; Esperando por Deus; A Correspondência; Trabalho de Fábrica; Alguns Sentidos Diferentes da Palavra Ordem; A Necessidade por Raízes; Desespero.

Kraus encontra um espelho tanto para suas experiências quanto para as de Weil. Tons autobiográficos tingem a experiência nova-iorquina de Gravity, saída de Wellington, na Nova Zelândia; percurso também realizado por Chris. O objeto artístico produzido tem como fonte

378 - As citações de *Aliens & Anorexia* são de tradução nossa.

379 - Excluindo *O peso e a graça*, as outras traduções de Weil são nossas.

não o puro pensamento – não é conceitual – mas busca uma verdade mais profunda proveniente da atenção. Nesse sentido, Gravity produz uma obra de arte inteiramente ligada à concepção de Weil que, por sua vez, bebe na fonte platônica.

[...] ela [Weil] escrevia em seu caderno sobre beleza. Ela lista três critérios. Beleza é a harmonia da possibilidade com o bem. É irreduzível e se apresenta como se ali estivesse sempre, e ainda assim obedece a uma lei maior, a uma força de amor e altruísmo que o pensamento de Weil sempre retoma, e que ela nomeia de bem. Beleza, como Deus, é ao mesmo tempo intensamente pessoal e impessoal. (KRAUS, 2013, p. 142)

Durante uma hora e meia somos transportados do subúrbio neozelandês às ruas efervescentes de Nova York, da busca por alienígenas à salvação pelo trabalho; e, ainda que alguns diálogos sobre Guy Debord e o Manifesto Situacionista emergjam, o arcabouço teórico – e sua dissolução – é reservado para o momento em que Gravity se reúne com a curadora sênior do Novo Museu de Arte Contemporânea, interpretada brilhantemente por Chris Kraus.

No diálogo de cinco minutos, referências teóricas pós-modernas são vomitadas pela personagem de Kraus como maneira de descredenciar o trabalho de Gravity: “eu tenho um problema, porém, com o metal. É tão contrário a noção do feminino informe”; “você se posiciona fora da dicotomia natureza/cultura ao invés de tentar colapsá-la” ou “o problema é que você não é nem abjeta nem sublime!”. A arte inexpressiva, que não infringe o pedaço da lata, não ecoa no sistema artístico balizado pela curadora que, quando questionada sobre o sublime, responde: “uma beleza que transcende a beleza. [...] O sublime sempre esteve ao lado da merda. Encare, Gravity, seu trabalho não é ruim [shitty] o bastante. É ilustrativo das condições periféricas da merda” (KRAUS, 2013, p. 254). Ao dispensar Gravity e seu trabalho, finalmente a curadora tira os óculos escuros, revelando um olho roxo.

A cena é uma sátira ao mundo da arte estadunidense da década de 1990, mundo este que inseria e ejetava Kraus na mesma medida. O livro *Aliens & Anorexia* não é mais que uma longa meditação sobre o fracasso em suas diversas formas. *Gravity and Grace* foi ignorado pela crítica e pelo público. Em dezenas de páginas, Kraus narra sua odisseia para vender e apresentar seu filme no Mercado do Filme Europeu, em Berlim. Rejeitado em todos os festivais possíveis e mesmo naqueles considerados fora do circuito, não é difícil entender a recusa de Kraus a produzir mais curta ou longas-metragens. O maior triunfo de *Gravity and Grace* talvez seja *Aliens & Anorexia*, e vice-versa.

## **Performar o fracasso por meio do corpo**

O livro *Aliens & Anorexia* se inscreve no terreno – no mundano – da gravidade. A atenção e o preenchimento do vazio proporcionados pela graça ganham uma qualidade corpórea na narrativa de Kraus. A gravidade preenche o vazio por meio do sadomasoquismo. Segundo a autora, Weil era masoquista ao proferir a destruição do eu. A submissão sexual aparece, para a personagem Chris de *Aliens & Anorexia*, como uma possibilidade de troca de informação e usos da narrativa: “transformar neutralidade em conteúdo” (KRAUS, 2013, p.

145). Conforme Halberstam (2020, p. 192), “transformar o masoquismo em algo com o qual podemos aprender, por meio do qual podemos reconhecer os contratos invisíveis que fazemos com a violência e com os quais podemos negociar relações com os outros”.

Gavin é o parceiro sexual de BDSM de Chris. A possibilidade de narrativa da prática se estende por páginas do livro, envolvendo descrições de cenas a emails trocados, operando em uma lógica afetiva similar a *Eu amo Dick*, onde cartas e mais cartas são escritas de Chris para Dick, seu objeto de desejo. Toda a escrita, assim como a prática sadomasoquista, é performática.

É interessante notar como Kraus joga com a ideia da submissão do feminino – a submissão como paródia, como tática para a liberação. A ironia é fundamental. Em três passagens do livro, ações são justificadas tendo como base apenas o gênero:

porque nós duas éramos garotas, Gudrun Scheidecker me disse tudo sobre a sua vida”; porque nós duas éramos garotas, ela [Colleen] conversou comigo sobre meus problemas; “porque a maioria de nós éramos garotas, foi sugerido que esse rebaixamento bem delimitado seria melhor para a autoestima de Delphine Bower”. (KRAUS, 2013, p. 29; 66; 129)

Corroborando Halberstam (2020, p. 191): “enquanto o homem masoquista habita um tipo de anti-heroísmo heroico [...], a performance da mulher masoquista é bem mais complexa e oferece uma crítica ao próprio fundamento do ser humano”. Escrevendo sobre *Eu amo Dick*, a poeta Eileen Myles assinala que “Chris acena para a cultura do macho hospedeiro” (KRAUS, 2019, p. 9). Antecipando as referências da próxima obra, afirma que “não seria um livro intoleravelmente, absolutamente audaz, como a autoimolação de Simone Weil, só que muito mais legal, como uma risada longa e profunda por trás de uma máscara feia e selvagem?”. E conclui com: “O maior feito de Chris é filosófico. Ela virou a abjeção feminina do avesso e a apontou na direção de um homem”. Como afirma Halberstam (2020, p. 174): “responder à pergunta sobre o que os homens querem é bastante simples em um sistema que favorece a masculinidade deles; o que mulheres querem e recebem do mesmo sistema é uma questão muito mais complexa”.

Qual a relação, então, estabelecida por Kraus entre Weil, aliens e anorexia, em seu livro e filme? São relações que lidam fortemente com falta e presença, plenitude e vazio, dentro e fora, espera e fracasso. Partindo das constatações e biografia da filósofa francesa, Chris Kraus constrói um híbrido teórico, literário-visual, que provoca a borda das convicções e instaura uma autonomia singular do pensamento crítico filosófico-artístico. A alma penetrada pela graça, o corpo penetrado pelo sadomasoquismo, o desejo de completude pela experiência alienígena – nada escapa aos dispositivos hermenêuticos praticados por Kraus em sua conversa sobre Weil, arte e autobiografia.

São com esses recursos que a obra cinematográfica de Kraus pode ser apreciada. Ao trazer o fracasso como estética e poética, sua obra se cria e se descreve. Aponta Halberstam (2020, p. 21): “em determinadas circunstâncias, fracassar, perder, esquecer, desconstruir,



desfazer, 'inadequar-se', não saber, podem, na verdade, oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de ser no mundo". E isto pode ser observado nas obras de Kraus. Longe de ser um conjunto que mereça o esquecimento, o que se vê é sua ressurgência a partir de uma série de exposições junto à apreciação crítica em relação à sua obra literária. Analisar a obra cinematográfica de Kraus em conjunto de seus romances e textos teóricos nos permite adentrar em modos de fazer que alargam a percepção sobre crítica, arte, cinema e literatura.

## Referências

HALBERSTAM, Jack. *A arte queer do fracasso*. Recife: Cepe Editora, 2020.

KRAUS, Chris. *Aliens & Anorexia*. Nova York: Semiotext(e), 2013

KRAUS, Chris. *Eu amo Dick*. São Paulo: Todavia, 2019.

MILES, Siân (Org.). *Simone Weil: an anthology*. Nova York: Grove Press, 1986

WEIL, Simone. *O peso e a graça*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2020.

# O cinema no ensino de artes remoto na Educação Básica<sup>380</sup>

Cinema in art remote teaching in Basic Education

Luciano Dantas Bugarin<sup>381</sup>  
(Mestrando – PPGCINE-UFF)

**Resumo:** Em meio à pandemia da COVID-19, o cinema surge como uma adequada prática artística para o ensino de artes remoto. Levando em consideração a falta de recursos dos alunos e o uso de *smartphones* como plataforma de ensino, a prática audiovisual apresenta-se como fundamental na busca por processos educativos que possibilitem reflexões a partir das percepções dos alunos em meio a pandemia. A prática audiovisual de forma remota estimula a vivência do aluno como parte de seu aprendizado.

**Palavras-chave:** Prática artística, Ensino de artes remoto, Prática audiovisual, Percepções, Cinema e educação.

**Abstract:** In the midst of the COVID-19 pandemic, cinema emerges as an adequate artistic practice for art remote teaching. Taking into account the lack of resources of students and the use of smartphones as a teaching platform, the audiovisual practice is fundamental in the search for educational processes that enable reflections based on the perceptions of students in the midst of the pandemic. The audiovisual practice remotely encourages the student's experience as part of their learning.

**Keywords:** Artistic practice, Art remote teaching, Audiovisual practice, Perceptions, Cinema and education.

## Introdução

A disciplina de artes talvez tenha sido uma das mais afetadas na adaptação forçada e não prevista ao ensino remoto, em decorrência do fechamento das escolas pela pandemia da COVID-19. Por sua natureza estar ligada de forma bastante relevante a interação direta dos alunos à imagem e a farta utilização de materiais, o ensino à distância de artes está sendo bastante afetado pela falta de recursos que grande parte das famílias de alunos do ensino público passam. Este fato, ainda é exacerbado pelas condições decorrentes da pandemia.

380 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: "O que se aproxima na distância: remontar cinemas em ensinos remotos".

381 - Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF-RJ). Professor de Artes Plásticas da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro. lucianodantas@id.uff.br

É interessante notar que embora grande parte das escolas públicas não contem com uma variedade muito ampla de materiais, inclusive para o ensino de artes, as adversidades enfrentadas por professores de artes intensificaram-se durante a pandemia. Diante da falta de material artístico e prática de uso com ferramentas remotas de ensino, o ensino de artes se torna mais difícil, porém extremamente necessário (ZAMPERETTI, 2021).

A ausência da interação e contato diretos com a produção de colegas em sala de aula também prejudica o desenvolvimento perceptivo e estético dos alunos. Pois sem contato com outras manifestações e percepções diferentes da sua, os alunos perdem a oportunidade de diversificar seus olhares e estabelecer uma relação de valorização da própria visão e de outrem (BARBOSA, 2005).

A falta de uma exposição dos trabalhos, como em um mural na sala de aula, também reforçou este aspecto. A entrega dos trabalhos pelos alunos também foi prejudicado pelo ensino remoto, pois o envio de fotografias de trabalhos artísticos feitos em suportes bidimensionais, como um desenho em uma folha de papel, não se mostrou muito proveitoso pela perda de qualidade da imagem no envio.

O que antes era desafio – a inserção e adaptação às ferramentas e mídias virtuais – agora com o ensino remoto, transformou-se em condição problemática: manter os alunos conectados à sala de aula virtual e/ou às atividades remotas propostas (ZAMPERETTI, 2021, p. 40).

Nota-se que o cinema e audiovisual é uma linguagem de artes visuais que apresenta um amplo leque de possibilidades artísticas em sua realização e que acaba sendo pouco utilizada nos conteúdos práticos de aulas de artes (BUGARIN; MARTINS, 2021). Com a realidade do ensino remoto, a falta de recursos por parte dos alunos e o aumento considerável de *smartphones* como plataforma de ensino, a linguagem audiovisual acaba sendo uma das mais adequadas e efetivas práticas artísticas para se desenvolver com os alunos de forma remota.

## **Cinema e audiovisual no ensino de artes remoto**

Primeiramente, para o aluno não é preciso de muito material. Apenas um celular que tenha uma câmera que faça vídeos. Em relação ao envio do trabalho, muitos alunos já tem familiaridade com plataformas de envio de vídeos como YouTube, que também oferecem imagens com qualidade para apreciação. A linguagem do audiovisual também destaca-se por sua facilidade de interação em ambientes virtuais, seja por vídeo-aulas ou no já mencionado envio. Além de plataformas de entretenimento, existem plataformas educacionais, como *Google Classroom* e *Microsoft Teams*.

Desta forma há também uma maior facilidade para que os trabalhos sejam expostos para a turma e para a comunidade escolar. *Playlists* no *YouTube* podem ser criadas para compartilhar os vídeos realizados pelos alunos, ou enviados para grupos de turmas, de forma a contribuir com a apreciação mútua dos trabalhos entre os alunos.

É possível afirmar que hoje, viver em nossa sociedade seja inviável sem a presença de todas estas telas, afinal, quem tem um *smartphone* e não acessa conteúdos audiovisuais? O cinema não está apenas na tela grande, mas principalmente, na pequena. O próprio ser humano do presente parece não viver mais no mundo físico e palpável ao seu redor, e sim, em um universo paralelo, onde as portas de acesso são estas inúmeras telas que cercam nosso cotidiano” (BARBOSA, 2018, p. 32).

O uso do aparelho celular como ferramenta de produção audiovisual nos leva a reflexões sobre dois pontos cruciais em relação ao uso de tecnologias educacionais na escola atualmente no Brasil. O primeiro é o déficit que predomina na inserção do uso destas tecnologias na educação, como por exemplo a falta de acesso a uma internet de qualidade, que impede que ações assim sejam adotadas no ensino presencial e que atrapalha os alunos no ensino remoto em suas casas, pela falta de um programa que ofereça esta internet a famílias sem condições de ter uma com qualidade razoável.

Devido à emergência da pandemia, inicialmente também houve uma falta de clareza na utilização das plataformas de ensino remoto, que perdurou devido a uma falta de planejamento adequado. Com o investimento e preparação mais adequados, o uso do cinema no ensino remoto podem ser extremamente mais significativos.

O segundo ponto é como a escola atual enxerga o uso do aparelho celular em sala de aula. Embora o uso da tecnologia educacional tenha sua importância reconhecida por escolas e instituições de ensino, normalmente ela valoriza mais equipamentos considerados mais tradicionais como computadores *desktop* e *notebooks*, deixando aparelhos de celular como o *smartphone* de fora. Geralmente se proíbe o uso, quando não o banimento de sua presença no espaço escolar, sem levar em conta as múltiplas possibilidades de ensino que ele oferece, especialmente por ser um meio mais acessível e popular de conexão ao ensino remoto.

Todo *smartphone* tem o potencial de se tornar uma câmera cinematográfica e um editor de vídeo, sendo assim uma forma mais acessível para que os alunos realizem práticas cinematográficas (*id. Ibid.*). Aponta-se também que a realização audiovisual “possui o potencial de incitar diálogos com novas formas de expressão em diversas disciplinas. Ele reflete o hibridismo da democratização dos meios de comunicação, da tecnologia que promovem maior difusão de práticas culturais” (BUGARIN, 2020, p. 1506).

Independente das proibições ou problemas encontrados nas escolas em função do uso dos *smartphones* é possível pensar que a inserção das tecnologias no ambiente escolar e as razões da sua débil utilização, acontece pela rapidez que essas tecnologias se disseminam e começam a fazer parte do cotidiano dos seus alunos, independente da vontade e da avaliação dos docentes. Os professores de Artes Visuais têm se mobilizado na busca pela utilização produtiva dos *smartphones* nos ambientes escolares (ZAMPERETTI, 2021, p. 39-40).

(...) os alunos têm acesso a uma ferramenta cujo uso possibilita inúmeras tarefas e possibilidades tal qual em um computador pessoal, que são vistos de uma forma mais positiva, mas com a facilidade da portabilidade, mas que ainda são vistos de forma negativa por sua característica de serem vendidos com um grande foco no seu lado do entretenimento, o que pode ser visto como uma distração e perda de foco por pais e alguns docentes (BUGARIN *et al*, 2020, p. 3).

Aponta-se então que a linguagem audiovisual apresenta-se como fundamental na busca por processos educativos que possibilitem formas de reflexão a partir de sua própria prática em um contexto de pandemia, onde o aluno precisa se apropriar de circunstâncias e locais não formais de ensino (ALENCAR, 2020).

A prática cinematográfica como atividade artística possibilita que o aluno possa produzir e protagonizar seu próprio aprendizado e proporciona a ele maior liberdade artística e menos inibição estética. O sentido produzido dentro de um vídeo feito por um aluno não necessariamente precisa ser fixo dentro da disciplina, mas pode vir a ter um significado para o aluno a partir de uma relação a um tema da aula, que possibilite que o aluno apresente sua percepção.

Embora possa parecer um fazer mais técnico do que um desenho por exemplo, o cinema como atividade artística se resume menos no domínio das técnicas e mais na forma de se expressar pelo audiovisual, pois a facilidade de uso em dispositivos como o celular, é uma linguagem que oferece possibilidades de experimentações que podem subverter as regras do audiovisual.

Pode-se filmar com câmera na mão e herdar mundos de espaço. Pode-se subexpor e superexpor o filme. Pode-se usar os filtros do mundo (...), ou pode-se ainda fotografar uma hora após o nascer do sol, ou uma hora antes do poente (...). Uma linha atravessa sem mácula todo o tecido da expressão: o truque-e-efeito” (BRAKHAGE, 1983, p.345-346).

A realização de vídeos curtos já era algo que muitos jovens alunos tinham interesse, vide plataformas em ascensão como *YouTube*, *Instagram* e *TikTok*. Ou seja, modos de realizações audiovisuais que não eram assimilados ou reconhecidos pela escola, agora podem ser apropriados pelos alunos em práticas de ensino reflexivas a partir de suas percepções em meio ao momento pandêmico que vivemos.

Além disso, atualmente a maioria dos aparelhos de celular já contém ferramentas que facilitam a captação e a produção individual. Há também a possibilidade dos alunos utilizarem aplicativos simples e gratuitos de edição. A própria câmera e estes aplicativos oferecem efeitos visuais interessantes do ponto de vista estético para que os alunos possam produzir um significado em seus vídeos. Além da já citada facilidade de envio para professores ou plataformas.

Os aparelhos de celular trazem (...) pontos positivos, a possibilidade de conectar microfones (...), a alteração de configurações como a quantidade de quadros por segundo gravados (...). Outra questão

(...) está nos processos de pós-produção. Os alunos podem realizar a edição dos trabalhos utilizando os pequenos aparelhos, existem muitos aplicativos capazes de fazer cortes, juntar arquivos, inserir efeitos e uma série de outras ações (BARBOSA, 2018, p. 71).

Ressalta-se também a relevância do cinema no ensino remoto de artes, por possibilitar uma aproximação maior do processo de ensino-aprendizagem com o cotidiano dos alunos. Por meio da prática cinematográfica, os alunos podem redescobrir aspectos de seus cotidianos sob novos pontos de vista e construir novos sentidos a partir do que já conhecem e vivenciam. Por meio de vídeos, eles podem interpretar e expressar como percebem as coisas a sua volta. O processo de criação ocorre a partir de suas vivências e influências. “(...) o cinema é um instrumento para interpretar e analisar a realidade com liberdade” (NANCHERY; BARRA, 2013, p. 157).

## **Conclusão**

Se a adesão ao ensino remoto de forma urgente tem se mostrado desafiadora, o cinema e o audiovisual se mostram como uma forma engenhosa de reinvenção de práticas de ensino e apontam a necessidade de se investir mais em uma pedagogia do cinema na escola. Vivemos um tempo que demanda o desenvolvimento de ações que estimulem a vivência do aluno como parte de seu aprendizado.

A prática cinematográfica possibilita que um professor possa identificar características, personalidades e tendências de cada aluno, que talvez não fossem reveladas em atividades mais tradicionais ou conteudistas, o que é algo relevante no ensino remoto. A forma como os alunos percebem e ressignificam determinados aspectos estéticos pode variar de acordo com suas percepções, vivências e momentos que eles vivem. No cenário da pandemia não é diferente.

É importante que os professores estimulem os alunos a não conterem seus instintos na geração e construção de imagens e significados. Eles também devem levar em mente durante a avaliação que o cinema na educação é muito menos o domínio das técnicas e mais a forma do aluno se expressar. O cinema possibilita uma ampliação da sensibilidade da visão dos alunos (BERGALA, 2008). “Trabalhar com os alunos a ressignificação de uma linguagem artística através do domínio de uma tecnologia de outra linguagem visual pode fomentar de forma extremamente relevante a curiosidade artística e poética dos alunos” (BUGARIN; MARTINS, 2021, p. 45).

## **Referências**

ALENCAR, N. Projetos audiovisuais educativos da CineOP destacam a produção audiovisual em ambiente escolar. Prodview, São Paulo, 10 de set. 2020. Disponível em: <encurtador.com.br/bmBGL>. Acesso em 04 de abr. 2021.

BARBOSA, A. M. A imagem no ensino da arte. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARBOSA, D. J. M. L. Cinema no contexto escolar: por uma pedagogia da criação. 2018. 125 p. Tese (Mestrado Profissional em Artes) Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

BERGALA, A. A hipótese-cinema - Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Rio de Janeiro: Booklink/CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

BRAKHAGE, S. Metáforas da visão. In: XAVIER, I. (org.). A Experiência do cinema: Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

BUGARIN, L. D. Práticas cinematográficas na sala de aula - uma abordagem midiática e interdisciplinar da cultura na educação. In: CASTRO, P. A. Avaliação: Processos e Políticas - Volume 03. Campina Grande: Realize Editora, 2020.

BUGARIN, L. D. *et al.* Construindo aprendizados através do aplicativo educacional Cult Virtual. Anais VII CONEDU - Edição Online, Campina Grande: Realize Editora, 2020.

BUGARIN, L. D.; MARTINS, I. M. A prática Cinematográfica como fazer artístico - Cinema e abordagem triangular na aula de arte. Trajeto Errático, Niterói, n. 1, p. 36-46, jan. 2021.

NANCHERY, C.; BARRA, R. Godard e a infância: Uma aproximação possível? In: COUTINHO, M. A.; MAYOR, A. L. S. Godard e a educação. São Paulo: Autêntica Editora, 2013

ZAMPERETTI, M. P. Artes visuais e ensino remoto: paroxismo nas interações em tempos de pandemia. Palíndromo, Florianópolis. v. 13, n. 29, p. 37-53, jan./abr. 2021.

# Comparando *La Jetée* e derivados, *Interestelar* e *Organismo*<sup>382</sup>

Comparing *La Jetée* and derivatives, *Interestellar* and *Organismo*

Lueluí de Andrade<sup>383</sup>

(Doutoranda – Universidade Estadual Paulista)

**Resumo:** Apresentamos breve análise comparada das obras *La Jetée* (1962, dir. Chris Marker, fotomontagem), *Twelve Monkeys* (1996, dir. Terry Gilliam), série televisiva *12 Macacos* (2015-2018, canal Syfy), *Interestelar* (2014, dir. Christopher Nolan) e a peça de tradução intersemiótica (a partir do livro-poema de Décio Pignatari *Organismo*), em fotografia estática, no filme *Cinema Falado* (1986, dir. Caetano Veloso), com base em categorias teóricas formuladas para o audiovisual e para a imagem fixa.

**Palavras-chave:** Análise comparada, *La Jetée*, *Twelve Monkeys*, *12 Macacos*, *Organismo*.

**Abstract:** We present brief comparative analysis of the works *La Jetée* (1962, dir. Chris Marker, photomontage), *Twelve Monkeys* (1996, dir. Terry Gilliam), television series *12 Monkeys* (2015-2018, Syfy channel), *Interestellar* (2014, dir. Christopher Nolan) and the intersemiotic translation piece (from Décio Pignatari's book-poem *Organismo*), into still photography, in the film *Cinema Falado* (1986, dir. Caetano Veloso), based on theoretical categories formulated for the audiovisual and the still image.

**Keywords:** Comparative analysis, *La Jetée*, *Twelve Monkeys the movie*, *TV series Twelve Monkeys*, *Organismo*.

A presente proposição insere-se como parte da pesquisa para tese doutoral no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista – Unesp-Bauru, que visa à prospecção analítica<sup>384</sup>, com base, entre outras abordagens, no trânsito entre linguagens, conjugando os estudos de cinema e imagem e da tradução intersemiótica.

A análise comparada de obras constitui uma das etapas da pesquisa. Parte do *corpus* é composto pelas obras audiovisuais “*La Jetée*” (França, 1962, dir. Chris Marker, fotomontagem, 28 min.), “*Twelve Monkeys*” (EUA, 1996, dir. Terry Gilliam, filme de longa metragem), da qual derivou a série televisiva “*12 Macacos*” (EUA, 2015-2018, canal Syfy), e “*Interestelar*” (EUA, 2014, dir. Christopher Nolan, filme de longa metragem) e pela peça de tradução intersemiótica a partir do livro-poema de Décio Pignatari “*Organismo*”, no filme “*Cinema Falado*”

382 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão *Hipertextualidades, intermedialidades e historiografias: abordagens comparatistas*.

383 - Mestre e doutoranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática – Faac/Unesp-Bauru. Atualmente investiga trânsito entre linguagens, em especial cinema e fotografia.

384 - Este artigo foi desenvolvido a partir do projeto doutoral “Produtos de mídia na confluência de linguagens: análise crítica da poiesis à recepção”, cursado no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Unesp, e de artigos apresentados no Congresso MEIStudies 2021.



(Brasil, 1986, dir. Caetano Veloso), composta de fotografias estáticas. As quatro primeiras obras têm a mesma premissa. A última guarda interlocução direta com a primeira no âmbito da linguagem (utilização da fotografia fixa no cinema) e dialoga com a literatura.

“Twelve Monkeys”, “12 Macacos” e “Interestelar” configuram-se em larga medida como transposição para o cinema de indústria (de grandes orçamentos e de entretenimento), de uma obra considerada “cinema de autor” ou “cinema de arte”, “La Jetée”, a qual, a partir de ter como substrato a fotografia *still*, inovou na montagem, o que se comunica com a produção de sentido resultante. Pode-se considerar que certas facilitações e didatismos fazem as derivações perderem força e apuro, inclusive na forma.

A proposta global para o estudo que realizamos visando ao doutoramento abrange confrontar categorias de análise já estabelecidas por diversos teóricos para a imagem estática (Jacques Aumont, Ernest Gombrich, José Luiz Aidar Prado, David Bordwell, Roland Barthes, Todorov, Jacques Rancière, André Bazin, Philippe Dubois, Michel Foucault, Jean-Jacques Courtine, Susan Sontag, Boris Kossoy, Pierre Bourdieu, Edward Said, Axel Honneth, Chistine Greiner, Edward Saper e John Whorf, Paul Ricoeur, Jean Baudrillard, Slavoj Žižek, Antônio Quinet, Marcuse, Georges Didi-Huberman, e Propp), bem como nos conceitos desenvolvidos pelos teóricos da tradução intersemiótica (em especial Julio Plaza e Haroldo de Campos), testando-os para o audiovisual.

O cotejo entre “La Jetée”, filme icônico da ‘nouvelle vague’ francesa, de 28 minutos, produzido em 1962 por Chris Marker, e a transcrição do poema “Organismo” (Décio Pignatari, 1960, livro-poema), inserta na única produção audiovisual do artista Caetano Veloso, tem como convergência o uso de fotografia fixa, estática, *still* para fazer audiovisual. Na primeira, o movimento é interno às fotografias. Na transcrição do poema, fotos são encadeadas, de modo a ecoarem os primórdios das explorações pré-cinema ou anteriores ao chamado primeiro cinema, quando dispositivos dispunham fotografias ou desenhos em sequência, produzindo a ilusão do movimento. O tema é sexo e o movimento dos corpos fica então ausente-e-presente. A transposição para o cinema é feita também com base em fotografia estática, em sequência que acompanha o tempo do poema, que é o tempo do seu tema, o sexo com orgasmo; mas já nascera “cinematográfico”, por tratar-se de um livro-poema em que cada página mostra um enquadramento, cada vez em ‘zoom in’ mais intenso, até explodir num ‘close-up’.

Para aplicação das categorias de análise formuladas para imagens, convocamos contribuições ainda autores como Arlindo Machado e Thomas Elsaesser, Gilles Deleuze e Henri Bergson, bem como de realizadoras e realizadores que pensaram o cinema na confluência com a fotografia, no fazer, em escritos e em entrevistas, como Agnès Varda e o próprio Chris Marker.

O ponto de partida ser “La Jetée” deve-se a que a obra segue influenciando o audiovisual contemporâneo, não somente quanto à premissa (paradoxo temporal e suas implicações), mas também quanto à técnica (fotomontagem, com breve sequência de movimento, narração em voz *over*, com trilha sonora), em obras que perseguem seus paradigmas.

Exemplos são os filmes de curta-metragem “Vinil Verde” (Brasil, 2004, dir. Kleber Mendonça Filho), construído inteiramente com fotografia *still* analógica, “La vie d’un chien” (EUA, 2005, dir. John Harden), que emula “La Jetée” em cada quadro de fotografia em preto e branco, com a mesmas temperatura, granulação e contraste, para construir uma história bem-humorada, “Encontrando Bianca”, “Medo de quê?” e “Probabilidade” (curtas-metragens produzidos no Brasil no programa governamental *Escola sem Homofobia*, para exibição em escolas públicas, produzidos entre 2011 e 2012 que teve, sob pressão de movimentos conservadores, sua exibição vetada pelo governo da Presidenta da República Dilma Rousseff, mas disponíveis em plataformas de exibição *on demand*) e mesmo os minivídeos produzidos e compartilhados em redes sociais, como a Tik Tok. A prospecção e discussões acerca desse material podem ser realizadas à luz de teorias do audiovisual contemporâneo, perpassando questões de espectadoriedade, performatividade e hibridismo técnico.

“La Jetée”, ao ter como substrato a fotografia *still*, inovou na montagem, o que se comunica com a produção de sentido resultante. Em sua interlocução com outras realizações, temos análises feitas por autores como Ken Dancyger (*Técnica de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática*), Raymond Bellour (*Entre imagens: foto, cinema, vídeo*) e mesmo Robert Stam, em obra introdutória, que dão relevo à edição, elemento fundamental da construção cinematográfica (*Introdução à teoria do cinema*, 2003). Dancyger (2007) explora sequências de excelência quadro a quadro, descrevendo as cenas e os efeitos de sentido alcançados, Bellour (1997) dedica um capítulo inteiro à obra de Hitchcock, gênio do suspense, a quem Chris Marker admirava – e chega a destacar o francês pela maestria em estruturar o tempo em suas produções, em especial em “La Jetée”.

Marzal Felici (2012) lembra-nos que André Bazin descobriu em “La Jetée” de Chris Marker algo essencialmente novo na montagem cinematográfica, que chamou de montagem “horizontal” ou “por lateralidade”. Enunciou que ao contrário da montagem tradicional, que trabalha com a sensação de duração, relacionando cada quadro ao precedente e ao seguinte, Marker inaugurou uma nova escrita de cinema, em que poderíamos identificar um desejo de construir uma linha de pensamento “baseada na lateralidade” e uma busca contínua de “-- no conflito dialético entre palavra e imagem -- triturar a inteligência dos espectadores e despertar suas emoções; em suma, provocar uma reflexão, antes de mais, sobre a própria natureza da escrita de filmes.”

Cabe literatura no cinema? Normalmente, ela entra como substrato e apoio, na medida em que roteiros baseados em obras já canônicas são investimentos de retorno quase certo. “Organismo”, o livro-poema de Décio Pignatari, transposto para o audiovisual no filme dirigido por Caetano Veloso “Cinema Falado”, tem um elemento a mais: o tensionamento de fronteiras, o caminhar no limiar da interseção de linguagens, de fratura e de tatear que constrói outra dimensão – na forma.

“Organismo” expandiu os limites da poesia. Poesia é feita de palavras e tradicionalmente na página. Importa fundamentalmente a forma e o ritmo (na pré-modernista, com métrica, cadência e tónus rigorosos; a partir de então, outros elementos entram em ação).

Ao desenvolver a poesia concreta (Haroldo e Augusto de Campos e Pignatari, concretistas, e também Ferreira Gullar, neoconcreto, que paralela ou posteriormente dava materialidade a obras poéticas, como no “Poema Enterrado” ou nos poemas espaciais) poetas nacionais expandiram a espacialidade da página. O livro-poema em questão, também os limites da linguagem original. Porque nasceu “cinematográfico”, composto de planos de cinema, do plano geral ao *close-up*, página a página, com irrupção de múltiplos sentidos no clímax.

Oportuna, então, sua transposição para o cinema. Como dito, em “Cinema Falado” (Brasil, 1986, dir. Caetano Veloso). Feito também com base em fotografia estática, em sequência que acompanha o tempo do poema, que é o tempo do seu tema, o sexo com orgasmo. Antes, no filme, bem no seu início, o livro-poema é transcrito página a página, em planos rápidos. Sempre vimos que só faziam pleno sentido na segunda transposição, vez que a primeira é muito rápida para possibilitar a leitura, essa em sentido estrito. No suporte original, no papel, virar as páginas obriga à leitura linha a linha (verso a verso – que já nem têm configuração de verso como o entendemos, sendo uma frase incompleta em progressiva dissolução, até ter reconfigurado o sentido).

Mas, claro, a transposição no original, o poema escrito na tela, página a página, não deixa de ser uma grande homenagem de Caetano ao autor da obra original, como nos despertou a ver em importante contribuição um coordenador de sessões da Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual.<sup>385</sup>

Outra homenagem que pode ser percebida na confecção da peça de tradução inter-semiótica (a conhecermos um pouco a biografia do músico Caetano Veloso em sua única incursão como diretor de cinema, cremos que plenamente consciente) é a referência imagética ao primeiro curta-metragem de Glauber Rocha, “O Pátio”: Caetano dispõe duas pessoas, mulher e homem, em retângulos absolutamente pretos e brancos; ela, que tem a pele extremamente alva, nos retângulos negros e o homem, de pele muitíssimo escura, nos brancos. As tomadas são realizada em zênite e os corpos vão mudando de posição no “tabuleiro”, em proximidade crescente (estão inertes, em instantâneos; o dinamismo é dado pela montagem), sob os versos do poema ditos em voz *over*, até que os corpos se juntam. No filme de Glauber Rocha, também um casal, que em muitos momentos estão com os corpos estendidos-retesados sobre o piso quadriculado de mesmas cores.

“La Jetée” tem um tema universal. Ou temas. Numa primeira camada, é um libelo contra a guerra, não só a que extermina fisicamente. Mas “La Jetée” não importa somente pela mensagem. É uma obra riquíssima em conteúdo imagético e filosófico, que pode ser fruída e pensada pelas mais diversas matrizes de análise. Que vale a pena ser estudada. Ainda que de menor alcance de público que as produções que inspirou, aqui citadas. E “Organismo”, o livro-poema original e sua tradução para o audiovisual, também.

Somando-se ao acesso a obras mais antigas possibilitado pela internet, a própria realização da pesquisa, de forma transversal, em seu componente teórico, e de forma mais contundente, por intermédio da metodologia utilizada, colaborará na difusão maior do primeiro

385 - Tributo ao professor doutor Mateus Araujo Silva, coordenador da sessão em que apresentado o trabalho no XXIV Encontro Socine (2021).

e último dos objetos citados, no que ainda têm de menor alcance de público ou de nicho. Que são, ambos, obras curtas de altíssima potência em significações e em despertar sentidos. E consciência política.

Lembremos que o diretor, Chris Marker, foi um dos bastiões da luta contra os colonialismos e, inclusive, as ditaduras na América Latina, com realizações que tratam diretamente dos regimes autoritários (“On vous parle du Brésil: Tortures”, de 1969, é a que nos implica diretamente), além de ter sido o proprietário do principal estúdio a reunir, conservar e difundir os registros captados diretamente nos fronts de resistência, por todo o mundo.

Enquanto que “La Jetée” firmou-se como obra de referência de sua escola cinematográfica e revolucionária na técnica, ao tratar de ficção científica sem efeitos especiais e utilizando tecnologia anterior à do próprio cinema (a fotografia estática), interessante examinar os mecanismos utilizados por seus congêneres (“Twelve Monkeys”, “12 Macacos” e “Interestelar”) para maior alcance de público, além da montagem: acréscimos detectados pela narratologia como *fórmulas*.

Ou seja, podemos estabelecer marcos de “popularização” caros à indústria do entretenimento, com estratégias de facilitação da compreensão (redundância, didatismo, pouco aprofundamento de questões), e verificar o pouco cuidado no trato com a coerência mínima no contrato da “suspensão da descrença”.

E menor cuidado também com cada fotograma, cada *frame*, se tomado individualmente (isso considerando-se que muitas realizadoras mostram acuro extraordinário, o que o próprio Chris Marker exhibe nos seus, até pelo fato de serem claro, a maioria, compostos diretamente por fotografias *still*).

Chamamos provisoriamente, nessa condição, cada célula de *foto-frame*. Para aplicação das categorias de análise formuladas para imagens, passaremos pela discussão de teorias, para a qual chamamos Roland Barthes, André Bazin, Arlindo Machado e os outros teóricos citados (e podemos tangenciar a opinião e prática de alguns realizadores perfeccionistas, como Stanley Kubrick, Fritz Lang e Ingmar Bergman que, pode-se dizer, deram tratamento de fotografia estática a cada fotograma), a respeito de um *frame* de cinema ser ou não – para fins de análise – fotografia (fixa-estática-still).

Além disso, ampliaremos a análise em sentido oposto: em direção a produções cinematográficas, em que há concertação com fotografias fixas inseridas em meio ao movimento próprio do cinema, especulando o porquê dessa opção da pessoa realizadora. Entre outras hipóteses, o desejo de fornecer a quem vá fruir do filme a duração, o tempo necessário à fruição de uma imagem estática, o que se relaciona com a erupção, desejada, de nova categoria de análise, situada nas fronteiras das múltiplas dimensões de temporalidades que atravessam nosso olhar.

## Referências

- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BARTHES, R. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- BAZIN, A. *O que é cinema?* São Paulo: CosacNaify, 2014.
- BELLOUR, R. *Entre imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo: cinema 2*. Brasiliense, 2005.
- GALTUNG, J. “*Violencia cultural*”. Título original: “Cultural violence”. Tradução do inglês: Teresa Toda. Guernica: Gernika Gogoratz. Centro de Investigación por la Paz. Fundación Gernika Gogoratz, 2003.
- JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*, Lisboa: Editora70, 1994.
- MARZAL FELICI, J. J. “La poética del ‘punctum’ en El Muelle, de Chris Marker”. Revista L’Atalante nº 12, julio-diciembre 2011, p. 54. Disponível em: <<http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/41001/48455.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso 03 mai. 2021.
- MACHADO, A. *A ilusão especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SONTAG, S. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TUR, A. E. *Chris Marker y La Jetée: la fotografía después del cine*. Editorial Jekyll & Jill, 2013.

# Em busca dos espaços outros<sup>386</sup>

In Search of spaces of the Other

**Luiz Fernando Wlian<sup>387</sup>**  
(Doutorando – FAAC UNESP)

**Resumo:** O presente trabalho busca observar como novas formas de vida são concebidas na produção audiovisual *queer* contemporânea no Brasil. Por meio da análise dos curtas-metragens *Negrum3* e *Vando Vulgo Vedita*, baseada nas ideias de pedagogias do desejo (SARMET; BALTAR, 2016), heterotopia (FOUCAULT, 2009) e estratégias sensíveis (SODRÉ, 2006), buscamos observar como esse audiovisual tem numa “pedagogia dos espaços outros” uma possível estratégia comunicativa dissidente balizada pelo sensível.

**Palavras-chave:** estética; afeto; queer; cinema brasileiro contemporâneo.

**Abstract:** This work seeks to observe how new ways of life are conceived in contemporary queer audiovisual in Brazil. Through the analysis of the short films *Negrum3* and *Vando Vulgo Vedita*, based on the ideas of pedagogies of desire (SARMET; BALTAR, 2016), heterotopia (FOUCAULT, 2009), and strategies of the sensitive (SODRÉ, 2006), we seek to observe how this audiovisual has in a “pedagogy of other spaces”, a possible deviant communicative strategy marked by the sensitive.

**Keywords:** aesthetics; affect; queer; contemporary Brazilian cinema.

“O aqui-agora é uma prisão [...]. Nós devemos sonhar e performar novos e melhores prazeres, outras formas de estar no mundo e, por fim, novos mundos” (MUÑOZ, 2009, p. 1). Essa citação, tomada do teórico *queer* José Muñoz, convida-nos ao tema deste trabalho: a comunicação de um ponto de vista dissidente, transviado, *queer*. De forma específica: a produção audiovisual *queer* contemporânea no Brasil, e suas possíveis estratégias de engajamento pela via do sensível. Imagens e sons têm a qualidade de nos conduzir a sentir, imaginar e performar esses “novos mundos” mencionados, formas outras de vida em que é possível ser e estar de maneiras diversas às da nossa realidade social. Nesse sentido, como podemos pensar a mobilização dessa qualidade do cinema em uma perspectiva dissidente?

Uma certa busca por esses “novos mundos” parece estampar o rosto delicadamente pintado do jovem que, diante de um microfone, proclama os dizeres “Manifesto Pelo Espaço Preto”, no curta-metragem *Negrum3* (Diego Paulino, 2018). Algo semelhante parece ocorrer com a profusão de corpos reunidos à beira d’água no curta-metragem *Vando Vulgo Vedita* (Leonardo Mouramateus, 2017). Corpos que encarnam obras integrantes de um ascendente audiovisual *queer* brasileiro. Corpos não-conformes, ou, como coloca Guacira Lopes Louro

386 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Inscrição Individual.

387 - Doutorando em Comunicação no PPGCOM da FAAC/UNESP; mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ, graduado em Cinema e Audiovisual pela UFF. Pesquisa audiovisual e estéticas *queer*.

(2004, p. 8), corpos estranhos que perturbam, provocam e fascinam. Esses corpos, em sua partilha de desejos, prazeres, querem nos sensibilizar para um “algo outro”. Mobilizam afetos que encenam novas formas de vida que, performadas no presente, contrastam com ele e sinalizam outras possibilidades. Quando pensamos nessas e em outras obras, podemos observar que boa parte dessa produção funda sua crítica ao momento presente por meio de encenações efusivas, em que corpos performáticos se expandem e propiciam novas formas de ser e estar no espaço, novas temporalidades, novos embates com a esfera pública e privada, algo investigado em estudos recentes nos campos da Comunicação (LOPES, 2016) e do Cinema (PRYSTON, 2014; RAMALHO, 2012; BALTAR, 2012). Essas produções audiovisuais instigam-nos a questionamentos: a que servem essas propostas cênicas? Onde se situam, o que criticam e como o fazem? Em suma: quais as possíveis estratégias comunicativas que podem ser engendradas por meio dessas imagens e sons, e como elas podem sinalizar outras formas de ser em nossa realidade social?

Para buscar respostas a essa questão, tomamos por objeto os curtas-metragens supracitados, analisados sob as ideias de *pedagogias do desejo* (SARMET; BALTAR, 2016) e de *heterotopia e outros espaços* (FOUCAULT, 2009), apoiadas pelo conceito de *estratégias sensíveis* (SODRÉ, 2006). Por esse caminho, buscamos enunciar como parte do audiovisual *queer* contemporâneo busca empreender uma “pedagogia dos espaços outros”; busca evocar ao exercício de sentir e imaginar espaços em que as temporalidades, as relações, os encontros, apresentam-se de forma ampliada, regida por leis diversas às do nosso mundo. Assim, esse audiovisual se enquadraria não apenas em uma forma outra de experiência estética, mas também em uma agenda política mais ampla, que buscaria, pela via do sensível, congrega corpos e sujeitos rumo a novas formas de pensar e fazer o real, fazer o mundo. Assim, pensamos essa “pedagogia dos espaços outros” como uma possível encarnação de estratégias sensíveis especificamente dissidentes engendradas pelo audiovisual contemporâneo.

Ao nos debruçarmos sobre os filmes, interessamo-nos em evidenciar como suas construções cênicas mobilizam relações entre corporeidade e espaço. Em *Negrum3*, temos uma modulação do espaço que é dada pelo corpo – individual e coletivo – que gera tensão e confere nova atmosfera às esferas privada e, sobretudo, pública.

O filme de Diego Paulino se inicia enquadrando uma pessoa que podemos ler como um corpo estranho; um corpo não-conforme, em cima de um palco repleto de objetos cênicos, que se exhibe desnudo diante de um espelho quebrado, ao passo que se cobre com uma série de adornos, roupas e maquiagens estilizadas. Um corpo que é oprimido por diversas vozes – em *off* – que se sobrepõem, compondo um ruído julgador e ensurdecidor que afeta o ambiente e o corpo em quadro. Ao se olhar no espelho, o corpo parece ter dificuldade de se ver diante das rachaduras no vidro. Performa, toca-se, executa uma coreografia que parece reagir aos sons que o sufocam e oprimem. Porém, esse mesmo corpo se coloca em outro devir conforme sai daquele proscênio e adentra outros cenários.

O corpo estranho não está mais sozinho: ele sobe a escada rolante de uma estação de metrô, anda de trem junto a outras pessoas, movimenta-se nos espaços públicos da cidade. Sua aparência, adornada com peruca, maquiagem, roupa extravagante, chama a atenção. Não apenas a nossa atenção espectral, mas a atenção dos outros corpos em cena – usuários de transporte público, habitantes da cidade, pessoas tidas como “normais” dentro de uma lógica social e cultural hegemônica e cis-heterossexual, essas que também são enquadradas. O corpo estranho gera ruídos nos espaços por onde passa. Mobiliza uma tensão que faz dele vetor de mudança nos espaços em que se insere. Eis a característica mais interessante do presente filme: como o corpo estranho – tanto individual da personagem descrita quanto coletivo das personagens que se apresentam em sequência – ao produzir tensão com sua presença, são vetores de uma espacialidade outra que se imagina e se constrói.

O andarilho corpo estranho que vimos se reúne, enfim, com outros corpos, nos quais finalmente pode se ver e reconhecer: corpos pretos e LGBTQIA+ que, coletivamente, ocupam um espaço público da cidade. E não apenas ocupam, mas festejam, dançam, dão vazão a seus desejos. E desse espaço público, materializado por uma praça do centro da cidade de São Paulo, outros espaços começam a surgir no filme, espaços ocupados por esses corpos e, de forma não fortuita, espaços cada vez mais estilizados, cada vez mais intangíveis e à parte dos espaços do “mundo real, do mundo como ele é”. Espaços que, conseqüentemente, passam a diluir a tensão entre corpos colocada ao início do filme – nas cenas em que o corpo estranho se coloca sozinho a andar no transporte público, por exemplo – e a construir espaços imaginados em que esses corpos podem ser e estar de forma distendida, ampliada e regida por outras normas. Ou por “normas outras”, normas do Outro, do sujeito da alteridade em relação ao Eu da sociedade e cultura hegemônicas. E o que nos interessa aqui é *como* essas “normas outras” se fazem por meio da performance, dos corpos em cena, da construção poética e estética presente na linguagem cinematográfica promovida, especialmente pela forma como os corpos são enquadrados e como mobilizam o espaço fílmico. Esses corpos que, ao início do filme, são apenas um único corpo que não pode se ver no espelho quebrado, e que gradativamente se multiplicam e, dessa forma, não apenas conseguem se ver um no outro, mas juntos são capazes de alterar o espaço e, no limite, construir outro espaço. São corpos que talvez nos ensinem sobre como a potência da corporeidade e os desejos mobilizados por ela podem dar a ver e sentir novas formas de conceber o espaço e, em conseqüente, novas formas de vida possíveis.

Algo semelhante acontece em *Vando Vulgo Vedita*. O filme de Leonardo Mouramateus, diferentemente do curta anterior, apresenta uma profusão enérgica e coletiva de corpos estranhos do começo ao fim de sua extensão, sem evidente evolução de uma personagem específica que vai se desdobrando em outras personagens. Contudo, parece-nos que, de forma parecida com *Negrum3*, o filme torna esses corpos estranhos em um único grande corpo, um personagem único que fala por si e que, baseado na corporeidade e na coletividade, transforma os espaços em que se encontra.



No curta, essa massa de corpos se desloca por vários espaços diferentes. Conforme o fazem, parecem distender esses espaços, emprestar os afetos de seu corpo a esses espaços, tornando-os algo novo, com novas aparências, novas sonoridades, novas temporalidades. Aqui (talvez mais que em *Negrum3*) evidenciamos uma transformação dos espaços públicos e ao ar livre: espaços tidos como “reais” parecem, apenas pela presença da massa de corpos estranhos, ganhar uma atmosfera outra que os desloca da “realidade” e os faz parecer intangíveis, imaginados, regidos por leis diversas. Dessa forma, são corpos que, com sua performance e presença cênica, são capazes de transformar um espaço “real” em um espaço “de ilusão” que traz, inclusive, uma aparência de sonho, uma textura onírica que o faz parecer intangível e, paradoxalmente, totalmente localizável e tocável por meio daquelas peles que se expõem ao nosso sensorio. Tal marca se faz evidente, por exemplo, na sequência em que as personagens se encontram em uma praia. Um espaço público “real” que, em cena, faz-se um espaço consagrado aos corpos estranhos que se apresentam, tocam-se com afeto, desejo, e entoam uma canção (que também opera como vetor na construção de um “espaço outro”).

Ao pensarmos essas propostas cênicas, que conjugam corporeidade e espaço de forma a construir “espaços outros”, espaços dissidentes regidos por novas formas de ser e estar no mundo, recorremos à ideia de *pedagogias do desejo e heterotopia*. Quando Erica Sarmet e Mariana Baltar enunciam as pedagogias do desejo, as autoras falam sobre a qualidade do cinema de ensinar partilhas e experiências, essas que podem se conjugar ao imaginário, às referências, mas especialmente, à sensibilidade dos indivíduos, fazer parte do acervo sensível, de sensações, de desejos que ajudam a modular a identidade deles. Bem como uma relação especular – *especular* em sentido de espelho – tal como o espelho quebrado do início de *Negrum3*, que dá lugar a uma profusão de corpos que se reconhecem entre si e constroem um lugar novo juntos.

Filmes podem fazer-nos temer um horizonte cinzento, ou dar-nos esperança quando tudo parece perdido; sobretudo, eles fazem-nos sentir pertencendo a algo, quando parecemos tão sem lugar. É nesse sentido do ensinamento sensível e partilhado que empregamos o termo pedagogia (SARMET; BALTAR, 2016, p. 54).

E é essa questão do espelhamento, justamente, que nos ajuda a evocar a questão da heterotopia em Foucault. O autor fala sobre heterotopia como um espelhamento, como um duplo invertido. Ou seja, ele diz que os *outros espaços* compõem um duplo invertido de um espaço original, espaço esse que, aqui, podemos compreender como um espaço regido pela cultura hegemônica (pela cis-heterossexualidade, pelo capitalismo). Se faz interessante pensar essa questão do espelhamento e do duplo invertido na medida em que, segundo Foucault, as heterotopias “têm o poder de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada” (FOUCAULT, 2009, p. 420).

Dessa forma, para além de serem utopias tangíveis, localizáveis, as heterotopias são lugares virtuais que ajudam a criticar, ou mesmo decompor, os espaços reais que elas têm de referência. Nesse sentido que o *espaço outro*, que lemos nos presentes filmes, pode fazer

ver e ensinar sobre experiências outras, partilhas outras, sensibilidades outras que sinalizam novas formas de vida possíveis, novas formas de vivenciar os desejos e prazeres no espaço. Formas que contradizem e criticam padrões hegemônicos de vida e podem se fazer sentir em nossa experiência na realidade social e cultural contemporâneas, no nosso “mundo real”.

Por fim, ao observar essas mobilizações do corpo para mudar e construir novos espaços, acreditamos que parte do cinema *queer* contemporâneo se vale de uma “pedagogia dos espaços outros” como parte de estratégias sensíveis especificamente dissidentes que operam para ensinar, pela via estética e por uma sensibilização “corpo a corpo”, como sujeitos dissidentes podem, de forma coletiva, agir criticamente perante nosso mundo histórico e, sobretudo, mobilizar construção e disputa por novas possibilidades de vida social sugeridas pelo caminho do afeto e do sensível.

## Referências

BALTAR, Mariana. *Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um procedimento operacional padrão*. Revista Significação, v. 39, n. 38, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*. In: MOTTA, Manoel Barros da. (org.). Estética: Literatura e pintura, música e cinema: Michel Foucault. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

LOPES, Denilson. *Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos*. São Paulo: Hucitec, 2016.

LOURO, Guacira L. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MUÑOZ, José. *Cruising utopia: the then and there of queer futurity*. New York: New York University, 2009.

PRYSTON, Angela. *Utopias da frivolidade: ensaios sobre cultura pop e cinema*. Recife: Cesárea, 2014.

RAMALHO, Fábio. *As pertinências do afeto*. In: PRYSTON, A.; SALCEDO, D. A.; DINIZ, T. R. (orgs.). Comunicação e sociedade: transformações midiáticas no contemporâneo. Recife: Ed. Universitária UFPE, 2012.

SARMET, Erica; BALTAR, Mariana. *Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo*. Textura, v. 18, n. 38, 2016.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

# Gênero e poder nos personagens de Casa Grande e Que Horas Ela Volta?<sup>388</sup>

Gender and power in the characters of Casa Grande and Que Horas Ela Volta?

**Luíza Buzzacaro Barcellos<sup>389</sup>**

(Mestre em Ciências da Comunicação – Unisinos)

**Resumo:** Este texto aborda as tensões de gênero e sua relação com os espaços de poder ocupados pelos personagens principais de dois filmes brasileiros: Casa Grande (2015) e Que Horas Ela Volta? (2015). A partir da análise do enredo e de duas cenas específicas, é possível empreender o quanto a ruptura com as convenções hegemônicas de gênero, raça, classe e sexualidade acabam interferindo na estabilidade dos personagens e dos seus respectivos lares.

**Palavras-chave:** Gênero, Poder, Cinema Brasileiro.

**Abstract:** This text addresses gender tensions and their relationship with the spaces of power occupied by the main characters of two Brazilian films: Casa Grande (2015) and Que Horas Ela Volta? (2015). From the analysis of the plot and two specific scenes, it is possible to understand how much the rupture with the hegemonic conventions of gender, race, class and sexuality end up interfering with the stability of the characters and their respective homes.

**Keywords:** Gender, Power, Brazilian films.

## Introdução

Filmes são um dos produtos culturais que refletem as normas e condutas que orientam uma sociedade ou comunidade. As representações indentitárias presentes nos filmes mostram parte das tensões vividas no cotidiano por diversas pessoas. Portanto, ver estes produtos culturais a partir de lentes teóricas que questionam a norma hegemônica de poder permite que possamos analisar os conflitos culturais presentes no dia a dia de um país.

Não seria diferente no caso do Brasil, país marcadamente machista, racista, classista e homofóbico. Os filmes brasileiros escolhidos para serem analisados neste texto, Casa Grande e Que Horas Ela Volta?, mostram de algumas formas sutis, outras explícitas, como as desigualdades de gênero, atravessadas pela interseccionalidade, estão arraigadas na nossa cultura.

388 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na Sessão Pré-Constituída (Mesa Temática): CASA GRANDE E QUE HORAS ELA VOLTA? EM TRÊS OLHARES DIFERENTES.

389 - Jornalista pela ESPM-Sul e Mestre em Ciências da Comunicação pela Unisinos. Pesquisa sobre temas relacionados a gênero e feminismo dentro de espaços comunicacionais e midiáticos.

É por isso que, neste artigo, procuro evidenciar a construção do masculino e do feminino em ambos os filmes, por meio da composição dos personagens principais e das suas atitudes frente as cenas em que algo se rompe com aquilo que é esperado das convenções hegemônicas de gênero.

O gênero não só dita as normas de comportamento de meninos e meninas desde o seu nascimento, mas também define quem terá poder e prestígio neste espaço, como será demonstrado ao longo do texto.

### **Gênero e poder: de que conceito estamos falando?**

Gênero é um conceito que guarda diferentes definições, portanto, é importante explicitar a lente teórica com a qual trabalho. Quando objetivamos discutir tudo o que as convenções de gênero implicam, considerar homens e mulheres como dois grandes grupos perpassados pela dominação é uma dicotomia simplista e insuficiente. Por isso, adoto o gênero como categoria teórico-epistemológica que, como explica Bonetti (2012), é uma das primeiras instâncias de delimitação de poder em nossa sociedade.

Existem diversas formas que delimitam os espaços de poder a serem ocupados por homens e mulheres, processo de construção que se inicia ainda no nascimento de uma criança e identificação da sua genitália. A partir desse acontecimento um pacote cheio de expectativas e convenções hegemônicas de gênero são entregues para o bebê (CONNELL; PEARSE, 2015). Enquanto às mulheres se atribui tudo o que é ligado a atividades domésticas, maternais e de cuidado; aos homens se destinam atividades do âmbito econômico, político e público. Além disso, comportamentos dóceis e submissos são postos às mulheres, e condutas firmes e racionais são tidas como naturais aos homens. Todos esses papéis de gênero representam as expectativas da sociedade em relação a como homens e mulheres devem pensar, sentir, parecer e se comportar (JOHNSON, 1997).

Quando falamos de papéis de gênero, entretanto, importa observar mais do que os sexos, mas tudo o que se construiu socialmente sobre eles (LOURO, 2003). Adotar gênero enquanto categoria teórico-epistemológica, portanto, nos permite uma análise não só dos corpos de indivíduos, mas de todas as coisas do mundo (LOURO, 2003). Nesse sentido, como diz Veiga da Silva (2014, p. 82), as distinções de gênero na prática resultam em relações desiguais em diversos aspectos da vida social “nos corpos, nos discursos, nos conhecimentos, nas leis, nas práticas sociais, nas famílias, e até mesmo nas notícias”.

Para entender a valoração de poder, além do gênero, também precisamos considerar os outros marcadores sociais, como a raça, a classe e a sexualidade, por isso adoto a interseccionalidade como uma das lentes teóricas. Segundo Crenshaw (2002, p. 10), “a interseccionalidade sugere que, na verdade, nem sempre lidamos com grupos distintos de pessoas e sim com grupos sobrepostos”. Os marcadores sociais, portanto, não geram opressões de

forma isolada, e sim de maneira sobreposta, articulada e mútua. Isso quer dizer que quanto mais distante da identidade dominante (masculina, branca, heterossexual, rica) um indivíduo estiver, mais propenso ele estará a sofrer com as desigualdades advindas da opressão.

As relações de poder, portanto, não são articuladas apenas entre homens e mulheres, pois as desigualdades de gênero são também atravessadas pelas opressões de raça, classe e sexualidade. Existirão, portanto, relações assimétricas entre mulheres e, inclusive, entre homens. São essas articulações de gênero e poder e suas consequentes assimetrias que analiso nos filmes *Casa Grande* e *Que Horas Ela Volta?*.

## **Contexto geral dos filmes *Casa Grande* e *Que Horas Ela Volta?***

O filme *Casa Grande* (2015), de Feliipe Barbosa, narra a história de uma família de classe média alta que precisa lidar com os percalços da perda de poder aquisitivo após o chefe da família, Hugo, perder o emprego e não contar à família, composta pela esposa (Sônia) e pelos filhos (Nathi e Jean).

A primeira consideração que gostaria de fazer em relação ao papéis de gênero é sobre o papel da mãe, Sônia. Mulher de classe social mais alta, é dona de casa, não possuindo nenhum trabalho remunerado que auxilie nas despesas da família, atuando eventualmente como professora de francês. Nesse sentido, é possível perceber o quanto a intelectualidade da mulher de alto poder aquisitivo é visto como um atributo que lhe permite ser uma boa esposa: a mulher não estuda porque quer ter uma carreira ou estabilidade financeira, mas porque quer estar à altura intelectual do marido.

Os papéis generificados também ficam evidentes quando comparamos o tratamento que os pais dão aos filhos, Jean e Nathi. Há várias cenas durante o filme que mostram o menino saindo a noite com os amigos, ou escapando para o quarto da empregada da família durante a madrugada, enquanto a menina fica assistindo TV com os pais em casa. Implicitamente, fica claro que a liberdade é dada ao filho homem, enquanto da filha menina se espera recato.

Por fim, mas não menos importante, durante o enredo percebe-se a agressividade masculina como uma postura natural para a resolução dos problemas cotidianos. Em determinada cena, Hugo tem uma briga de trânsito e, ao invés de dialogar para tentar encontrar uma solução, parte para cima do outro homem de forma agressiva e usa a sua posição social e financeira como um trunfo para sair vitorioso da briga. Algumas cenas depois é possível ver Jean repetindo a postura do pai durante um intervalo da escola.

O enredo de *Que Horas Ela Volta?* (2015), de Ana Muylaert, por outro lado, centra sua narrativa no protagonismo dos personagens de baixa renda presentes na ficção. A personagem principal é Val, mulher pobre, nordestina, que sai da sua terra natal para trabalhar como babá de uma família de classe alta. Enquanto mora na casa dos patrões e supre as necessidades afetivas do filho do casal, Fabinho, a mulher envia dinheiro para familiares cuidarem de sua filha (Jéssica), mas não é figura presente na vida da menina. Na família rica, a mãe,

Bárbara, é uma mulher bem sucedida profissionalmente que se eximiu dos cuidados com o filho em função do trabalho. O pai, Carlos, é artista, e igualmente ausente afetivamente na vida do filho.

Importante destacar que Bárbara é uma profissional que conseguiu ascender profissionalmente graças ao trabalho precarizado de uma mulher pobre, que tomou conta da casa, do filho e do próprio marido da patroa. Em contrapartida, na família de Val, fica evidente a necessária ausência, não só física, mas também afetiva, a que as mães de classe baixa precisam se submeter para conseguir sustentar financeiramente os filhos.

As tensões no filme, no entanto, ficam mais explícitas quando Jéssica chega na casa dos patrões da mãe, onde ficaria hospedada até prestar vestibular. Segura, certa de suas escolhas, com fala firme e autêntica, sua postura gera estranheza nos três membros da família. Como filha de uma mulher pobre, socialmente espera-se que ela siga a postura dócil e de servidão da mãe.

Tendo feito essa descrição inicial, continuo, a seguir, com a análise de duas cenas, em que a inteligência e o pressuposto sucesso universitário é posto em tensão quando enxergamos o enredo e as situações com a ótica do gênero. Como veremos, ainda existem delimitações de gênero que definem quais lugares as mulheres podem ocupar na universidade e no trabalho profissional.

### **A inteligência é masculina: análise das cenas**

Em Casa Grande há ao menos três cenas em que Nathi é ignorada, enquanto seus pais dão total atenção ao que Jean fala. Em uma das cenas (56min56s-57min48s), todos estão à mesa fazendo uma refeição quando Jean chega com o seu boletim escolar para mostrar aos pais. Ele apresenta notas altas nas disciplinas de ciências exatas e é elogiado. Enquanto isso, Nathi fala que tirou notas baixas nas mesmas disciplinas e é ignorada. A menina então se irrita e sai da mesa fazendo um forte barulho com a cadeira e é repreendida pela mãe.

Figura 1 - O masculino é posto à mesa



Fonte: Casa Grande (BARBOSA, 2015).

Nessa cena, tão rápida e trivial, fica nítida a diferença de tratamento que a filha mulher e o filho homem recebem dos pais. Enquanto Jean é supervalorizado, Nathi é ignorada. Esse fato representa o protagonismo que o homem (e o masculino) recebem, inclusive dentro das suas próprias famílias. Ele é elogiado por atingir notas altas em matemática, uma ciência exata, ligada ao masculino, enquanto a irmã não surpreende os pais por tirar uma nota tão baixa na mesma disciplina, já que se espera que as mulheres naturalmente tenham dificuldade com cálculos – e com tudo aquilo que é atravessado pela racionalidade. Contudo, Nathi é notada quando tem um rompante de rebeldia e deixa a mesa fazendo barulho, o que não condiz com a postura dócil e recatada que se espera do feminino.

Levando esses fatores em consideração, listo, portanto, os seguintes tensionamentos de gênero presentes na cena:

- *Importância dos estudos*: fica implicitamente posto o quanto cursar o ensino superior está relacionado com a responsabilidade do homem ser bem sucedido profissionalmente para que consiga prover financeiramente a família.
- *Talento natural*: há uma valoração maior às ciências exatas e uma conseqüente afinidade supostamente natural com o masculino.
- *Passividade da mulher*: entende-se que as mulheres devem se conter, não dar opinião e só responder quando são solicitadas, além de não fazer movimentos bruscos, pois isso é visto como uma inadequação com o feminino.
- *Autoridade masculina*: a superioridade do homem, na cena, é representada desde o lugar ocupado por Hugo na mesa até o protagonismo de fala numa conversa cotidiana.

Já na cena de *Que Horas Ela Volta?* temos, além do gênero, uma tensão atravessada também pela classe social. Na cena (30min29s-33min36s), a família composta por Bárbara e Carlos, pais de Fabinho, estão à mesa enquanto mexem nos seus celulares. Val chega ao local e os patrões pedem para que ela lhes apresente sua filha, que acaba de chegar de viagem. Bárbara elogia a beleza de Jéssica e a presenteia com um buquê de flores. Ao longo da conversa, a jovem é questionada por Bárbara sobre qual curso pretende fazer. Quando ela responde que é Arquitetura todos se espantam, por acharem que, enquanto mulher pobre, não tem condições de ingressar num curso tão concorrido.

Figura 2 – Tome aqui essas flores



Fonte: Que Horas Ela Volta? (MUYLAERT, 2015)

Na cena, causa espanto não só a escolha de Jéssica por um curso ligado ao masculino, mas também a postura confiante que ela apresenta em relação as suas escolhas – o que não se espera de mulheres, sobretudo pobres, que ocupam um lugar subalternizado e obediente, como a sua mãe, Val, apresenta ao longo do filme. Também fica nítido que, para Bárbara, beleza e docilidade são virtudes femininas. Enquanto isso, Val pede para que a filha a ajude a tirar a mesa dos patrões, mesmo que Jéssica não tenha nenhuma obrigação ou vínculo empregatício com a família, mas como um sinal de demonstração de humildade, inferioridade e servidão. Ao final do filme, causa ainda mais espanto – e contraste – o fato de Jéssica ser aprovada no vestibular e Fabinho não.

Tendo isso posto, elenco os seguintes tensionamentos de gênero presentes na cena:

- *Beleza como qualidade feminina*: a beleza e a aparência são postas como atributos e qualidades físicas, femininas, que devem ser valorizadas e elogiadas.
- *Trabalho de mulher*: ficam claros os tipos de trabalho permitidos às mulheres dependendo de sua classe social. Às mulheres ricas são permitidas profissões de status, enquanto às mulheres pobres ocupações de servidão e cuidado.
- *Passividade feminina*: a postura mais combativa, crítica, questionadora e enfática não é vista com bons olhos, pois se espera condutas mais passivas vindas das mulheres, sobretudo das pobres, que devem se manter em lugares de servidão inclusive em relação a outras mulheres.
- *Inteligência do homem*: é pressuposto que a inteligência dos homens é superior do que a das mulheres, ao passo em que a família espera que Fabinho, por ser homem e rico, tenha um desempenho melhor do que Jéssica no vestibular.

Ambas as cenas analisadas expõe situações do cotidiano em que é possível identificar uma série de papéis de gênero ligados a espaços que podem ser ocupados por homens e mulheres e comportamentos que cada um desses indivíduos podem ter. Quando há uma ruptura em relação a essas expectativas, há tensões e mudanças significativas seja no ambiente, na família, no futuro dos próprios sujeitos ou na condução das suas relações afetivas.



O objetivo do presente artigo foi evidenciar algumas tensões de gênero presentes nos personagens dos dois filmes analisados e demonstrar como estas são articuladoras das relações de poder que se estabelecem entre os indivíduos, guardando especificidades conforme os outros marcadores sociais.

Além das relações, também procurei evidenciar como tudo aquilo valorado como masculino em nosso cotidiano acaba tomando um lugar de maior prestígio e status, desde as características de comportamento mais triviais até as áreas de atuação profissional no mercado de trabalho.

Mesmo que os filmes sejam obras de ficção, retratam a cultura e os comportamentos de uma determinada sociedade, portanto, acredito que essa análise de gênero também pode servir para pensarmos sobre as nossas próprias condutas enquanto cidadãos e repensar a forma como nos relacionamos com outras pessoas.

## Referências

- BONETTI, A.L. Gênero, poder e feminismos: as arapiracas pernambucanas e os sentidos de gênero da política feminista. *Labrys, études féministes/estudos feministas*, julho/dezembro 2011 - janeiro/junho 2012.
- Disponível em: <<https://www.labrys.net.br/labrys20/brasil/aline.htm>>. Acesso em: 14 jul 2020.
- CONNELL, R.; PEARSE, R. *Gênero: uma perspectiva global*. São Paulo: nVersos, 2015.
- CRENSHAW, K. W. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: VV.AA. *Cruzamento: raça e gênero*. Brasília: Unifem, 2002. Disponível em: <http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/09/Kimberle-Crenshaw.pdf>.
- Acesso em: 14 jul 2020.
- JOHNSON, A. G. *Dicionário de sociologia: guia prático da linguagem sociológica*. Tradução: Ruy Jungmann; consultoria: Renato Lessa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- LOURO, G. L. *Gênero, sexualidade e educação*. Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. Disponível em: <<https://bibliotecaonlinedahisfj.files.wordpress.com/2015/03/genero-sexualidade-e-educacao-guacira-lopes-louro.pdf>>. Acesso em: 14 jul 2020.
- VEIGA DA SILVA, M. *Masculino, o gênero do jornalismo: modos de produção das notícias*. Florianópolis: Insular, 2014

# Fora de ordem, fora da ordem fuga do real e desejo de transcendência<sup>390</sup>

Out of order: escape from the reality and desire for transcendence

Lyana Guimarães Martins<sup>391</sup>  
(Doutoranda – PPGCOM UFRJ)

**Resumo:** A partir do filme *Gambling, Gods and LSD* (2002), do diretor suíço-canadense Peter Mettler, procura-se refletir sobre o desejo de fuga do real e a busca por uma transcendência via estados dissociativos por meio do divino, das drogas, do entretenimento, do prazer. A hipótese é de que o próprio cinema é colocado pelo diretor como uma forma de transcendência, que se encontra não na ordem da alucinação, mas de uma consciência da percepção e superação da normatividade e automatismo.

**Palavras-chave:** Imagem; percepção; documentário; transcendência; imaginário.

**Abstract:** Based on the film *Gambling, Gods and LSD* (2002), by swiss-canadian director Peter Mettler, we seek to reflect on the desire to escape from the reality and the search for transcendence through dissociative states: the divine, drugs, entertainment, pleasure. The hypothesis is that cinema itself is placed by the director as a form of transcendence, which is not in the order of hallucination, but of an awareness of the perception and overcoming of normativity and automatism.

**Keywords:** Image; perception; documentary; transcendence; imaginary.

O que um culto evangélico em uma igreja canadense tem em comum com um show de música eletrônica? Ou com casais de noivos pulando de *bungee jumping* no meio de um deserto? E com corrida de poodles? Essas situações aparentemente bastante desconexas são algumas das muitas outras presentes no filme documentário experimental *Gambling, Gods and LSD* (2002) do diretor suíço-canadense Peter Mettler. Em quase dois anos de viagens intermitentes entre 1997 e 1999, ele conversou com pessoas comuns que falaram sobre seus medos, seus sonhos, seus desejos, suas frustrações, suas vidas. Em reportagens na época do lançamento do filme, o diretor disse que a sua motivação para realizar esse trabalho foi seu interesse pela transcendência e em como pessoas tão diferentes lidam com essa ideia. Ao assistir *Gambling, Gods and LSD*, o que parece é que o próprio filme responde a essas questões melhor do que os entrevistados, cujas opiniões são só uma das muitas camadas presentes nessa complexa construção audiovisual.

390 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: O Excesso, transgressão e transcendência

391 - Montadora e diretora. Doutoranda em Comunicação e Cultura, linha de pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas, no PPGCOM / UFRJ.

Logo no início do filme, Mettler entra em um tempo evangélico em Toronto, rendendo uma das cenas mais impactantes do filme, principalmente para aqueles que desconhecem a vivência neste tipo de lugar. Sempre através de uma câmera subjetiva, nesta sequência vemos imagens de pessoas que pareciam alucinadas, pulando, dançando freneticamente, girando, gritando, levantando os braços para o alto, algumas jogadas no chão, às vezes tremendo ou até em crises de riso. O diretor não as expõe ao ridículo, pelo contrário: percebemos a autenticidade e a força da crença daquelas pessoas. Após o culto, ele conversa com uma delas, uma mulher que pouco antes apareceu no palco da igreja contando sobre uma visão que teve com Jesus Cristo. Ela diz que os fiéis querem “viver plenamente a experiência de Deus”, que essa é a sua busca constante na vida, por isso se entregam com tanta plenitude durante o culto (METTLER, 2002). Acompanhada do marido, ela fala que a vida tem problemas, mas que é possível desvencilhar-se deles através da fé.

Já na cidade de Las Vegas, enquanto vemos imagens da arquitetura extravagante do lugar, ouvimos em voz *off* o proprietário de uma sex shop dizer que o ser humano é como uma máquina que só busca prazer e, para tanto, sua loja não vendia apenas produtos, mas procurava ser um ambiente de ilusão, para o cliente “apagar a mente” e mergulhar em sensações. Seu objetivo era levar o visitante para “uma outra dimensão” por meio de efeitos visuais e de manequins, “sem precisar de químicos” (METTLER, 2002). Ainda em Vegas, Mettler acompanha a demolição de um antigo e decadente hotel. A situação se transforma em um evento midiático – vide as muitas câmeras de televisão e repórteres no local –, assim como em um espetáculo de entretenimento. São muitos os curiosos empolgados, colados às grades de proteção para ter o melhor lugar para observação do grande prédio ir abaixo.

Ao final dessa sequência, somos levados pela câmera, um tanto cambaleante, pelo exterior de um hotel simples – desses de beira de estrada –, até Mettler abrir uma porta. Então, ele entra em um quarto e por lá caminha. A imagem não é contínua: o diretor repete esse mesmo plano sequência algumas vezes, sobrepondo um ao outro com um pequeno *delay* entre eles, deixando evidente a sobreposição. E nesse momento, há também uma mistura de falas de diferentes pessoas não identificadas, sempre em voz *off*, que falam sobre sonho, catarse, medo, desesperança, daquilo que não deu certo em suas vidas, de que tudo é sempre a mesma coisa. Até que uma mulher, a única que vemos em imagem, diz que a vida “é mais fácil nos sonhos”, pois “a realidade é dura” (METTLER, 2002). Até aqui, já se passaram cerca de 60 minutos do filme, nos quais vemos uma variedade de pessoas descontentes que buscam alguma forma escapar da sua realidade.

Em nenhum momento o diretor trata a questão de forma generalista, como se a época que vivemos – no caso do filme, o início do século XXI – fosse marcada por esse sentimento de derrota. A todo momento, Mettler mostra o caráter pessoal dessa sensação, por mais que ela se repita em diversas pessoas e em diferentes locais. Trata-se, portanto, de algo da ordem do indivíduo, não tanto da sociedade como um todo. Assim, por mais que seja possível traçar paralelos com a sociedade europeia urbana do século XIX, sobre a qual alguns autores

escreveram com um certo pessimismo<sup>392</sup>, aqui o problema é de outra ordem. No período moderno, a crescente migração do campo para as cidades, rumo a uma vida urbana agitada, foi marcada por um sentimento de perda, de empobrecimento<sup>393</sup>, em uma certa nostalgia do passado. Com os personagens de Mettler também se percebe um desgosto com o presente, não porque o passado teria sido melhor, mas porque o futuro próspero não veio e não virá. Então, enquanto os modernos estariam desencantados com o seu presente, anestesiando-se frente a ele, em um elogio ao passado e uma esperança no futuro, os personagens em *Gambling, Gods and LSD* parecem não acreditar nem nisso. Se não há uma crença em um amanhã mais próspero, não se procura transformar a realidade, apenas escapar dela, mesmo que por um instante, por um estado dissociativo. Essa parece ser a lógica tanto dos evangélicos no templo quanto do público ávido por qualquer tipo de entretenimento em Las Vegas.

Assim, o que podemos depreender dessas situações tão diversas nessa primeira uma hora de filme é que há em comum entre elas um descontentamento com a vida comum, um certo esgotamento da vida cotidiana, revelando um mundo decadente que parece não fazer mais muito sentido. Assim, há um desejo de fugir; não no sentido de transformar o mundo, mas de ir para um outro, que na verdade continua sendo o mesmo, só que *percebido* de outra maneira. Busca-se uma forma de viver no mundo e ao mesmo tempo deixá-lo para trás. Assim, o que Mettler parece querer nos mostrar aqui como desejo de transcendência trata-se de uma vontade de acessar um outro modo de perceber o mundo, que passa por um outro modo de perceber as imagens.

Por volta da metade do filme, já em Zurique, na Suíça, Mettler está dentro de um quarto e nele há uma televisão antiga, daquelas de tubo, na qual está sendo exibida uma entrevista com Albert Hofmann – o químico responsável pela criação do LSD. A entrevistadora lhe pergunta sobre sua primeira *viagem* com a droga e Hofmann parece não dar muita importância ao ocorrido. Isso porque ele diz que o que experimentou usando o LSD, já tinha sentido antes, ainda na infância. Para o químico, quando criança temos os sentidos mais aberto ao mundo, pois eles ainda não estão domesticados, normatizados. Hofmann conta que quando menino costumava passar longos períodos observando a natureza, sem julgamentos, apenas experimentando cada detalhe que ouvia, que via, que sentia. E é essa experiência de conexão com o entorno que ele diz se dar também com o uso do LSD. Para ele, a droga seria uma forma de aumentar a atenção ao mundo e, quanto maior a atenção, mais conhecimento pode ser apreendido, afinal mais se é percebido. Portanto, o estado dissociativo possibilitado pelo LSD não seria da ordem da alucinação, mas de uma desconexão com a normatividade e automatismo da percepção hegemônica. Ainda nessa entrevista Hofmann diz que temos:

392 - Ben Singer, por exemplo, trata a modernidade como um excesso de estímulos, um mundo fragmentado e desorientado, caótico e acelerado.

393 - No famoso texto *Experiência e pobreza* (1933), Walter Benjamin fala que na modernidade algo teria se perdido na nossa capacidade de ter experiência, resultando, portanto, em uma pobreza de experiência. Para ele, a experiência é da ordem da tradição e do compartilhamento, o que de fato se modificou com a vida fragmentada na cidade. Há quem leia isso como algo totalmente negativo, triste. Não vejo dessa forma. Ele fala sim de uma perda e a considera um problema, mas também entende que nessa perda há uma transformação, que pode ser boa ou ruim. Assim, o que se entendia como experiência é que se empobreceu, dando espaço a outras formas. Portanto, não se trata de não haver mais experiência, mas de tentar encontrá-la em outros lugares. Entender essa ambiguidade no discurso de Benjamin me parece fundamental.

(...) uma relação sensorial com o mundo. O mundo material é um transmissor no qual nascem todos os sinais que atravessam as nossas antenas: olhos, ouvido, tato, olfato. E ao receber esses sinais, os transformamos em experiência: em visão, em som, em música. Cada um cria seu próprio mundo (METTLER, 2002).

Portanto, ao que parece, o próprio ato de observar pode estar vinculado a um estado dissociativo, vai depender das nossas “antenas” estarem abertas aos sinais transmitidos pelo mundo ou não. E Mettler parece estar consciente disso. A todo momento ao longo do filme ele revela um olhar que é atento ao que se passa, ao mesmo tempo que lhe permite pensar sobre isso que se passa. E qual seria a potência dessa observação? O que ela pode gerar? Bem, quando o químico suíço fala da sua experiência com o LSD e a compara com seu olhar não domesticado da infância, ele fala da possibilidade de se criar um mundo próprio, isto é, uma dimensão da realidade que não passa pela representação do real. E Mettler parece seguir essa ideia na realização do seu documentário: seu filme não é um reflexo, mas uma reflexão sobre o mundo, a partir da qual busca-se transcender estruturas do pensamento cristalizadas por um olhar viciado e controlado. Nessa percepção livre e atenta, com a qual se cria uma realidade particular, parece haver uma abertura à imaginação.

O início do cinema foi marcado por pequenos filmes de *takes* únicos de alguma situação banal do cotidiano, como os famosos filmes dos irmãos Lumière: *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (*A Saída da Fábrica Lumière em Lyon*, 1895), *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (*Chegada de um Comboio à Estação da Ciotat*, 1896) e *Le Déjeuner de Bébé* (*O Almoço do Bebê*, 1896). Em *O cinema ou o homem imaginário* (2001), Edgard Morin diz que por mais que neste período também existissem filmes inclinados ao exotismo e à fantasia, como os de Georges Méliès, os filmes do real eram os que faziam um grande sucesso com o público; público este que teria um fascínio maior pela visão do mundo conhecido do que pelo descobrimento do desconhecido. E para ele essa seria justamente a genialidade dos irmãos Lumière: projetar como espetáculo o que não era originalmente um espetáculo. Mas Morin (2001, pp. 22-23) ressalta que o encanto da imagem cinematográfica se encontrava não no real em si, mas na imagem do real: “o que atraiu as primeiras multidões não foi a saída de uma fábrica, nem um trem entrando em uma estação (teria bastado ir à estação ou à fábrica), mas uma imagem do trem, uma imagem da saída de uma fábrica”. Isto é, a imagem cinematográfica em si seria o objeto de encanto.

Essa qualidade do cinema que está na imagem do real é o que Morin identifica como fotogenia<sup>394</sup>, um conceito de difícil definição que passa por uma capacidade do cinema de ressaltar, de valorizar, de imprimir um aspecto poético às coisas mundanas: “o próprio da fotogenia é despertar o pitoresco nas coisas que não são pitorescas” (2001, p. 23), ele diz. Trata-se, portanto, de considerar que o cinema teria como potência a transfiguração e sublimação do real, como se diante da imagem “a vista empírica se desdobrasse em uma visão onírica, análoga ao que Rimbaud chamava de ‘vidência’ (...) Assim, segundo a expressão de

394 - O termo já havia sido trabalhado por teóricos franceses na metade do século XIX, mas ficou mais conhecido depois com o cineasta Jean Epstein na década de 20 do século seguinte, que definiu fotogenia como “fragmentos fugazes de experiência que forneciam prazer de um modo que o espectador não conseguia descrever verbalmente ou racionalizar cognitivamente” (CHARNEY, 2004, p. 324). Para ele a fotogenia seria a essência do cinema, o que o caracteriza.

Moussinac, a imagem cinematográfica mantém ‘o contato com o real e o transfigura em magia’” (MORIN, 2001, p. 24). Para Morin, é como se essa imagem técnica material tivesse uma qualidade mental, pois para ele a imagem não é só objetiva ou só subjetiva, mas sim um jogo entre esses dois lados, em cujo encontro se faz o duplo, que é:

(...) de fato essa imagem fundamental do homem, superior à consciência íntima de si mesmo, reconhecida na reflexão ou na sombra, projetada no sonho, na alucinação e na representação pintada ou esculpida, fetichizada e ampliada nas crenças, na sobrevivência, nos cultos e religiões (MORIN, 2001, p. 31).

O cinema, em sua origem, se comprometia mais com a fantasmagoria do que com uma fidelidade realista, isto é, a potência do cinema se encontrava mais na sua capacidade de imaginação, de criação mental, do que em uma obrigação de ser um reflexo fiel do real, pois o cinema criaria um mundo próprio (MORIN, 2001, p. 51). E Mettler justamente oferece imagens, sons e palavras que não se pretendem uma representação, uma cópia, um registro do real. A todo momento ele afirma e aponta que as imagens são suas, formadas a partir de sua realidade perceptual. E não se trata apenas de uma questão de perspectiva de um olhar particular (psicológico) de quem filma, mas de reconhecer que a percepção sofre diversas influências. Isso fica evidente em uma cena quase no final do filme. Enquanto vemos imagens noturnas sem muita definição, ouvimos apenas a voz de um homem indiano contando uma história: imagine estar no escuro e de repente ver uma corda no chão. Por não conseguir enxergar direito, você acha que a corda é uma cobra e sai correndo. Quando um amigo te encontra nesta situação, ele alerta que não há cobra alguma, que você imaginou isso. Assim, o tal homem indiano conclui: “tudo é imaginação. De fato, nada existe” (METTLER, 2002).

Neste sentido, Mettler parece estar de acordo com Morin, que aponta o caráter imaginativo e inventivo como a grande potência do cinema. A verdade não está nas imagens, mas na forma como elas são relacionadas e manipuladas ao longo do filme. Por isso, Mettler não explica suas imagens, uma vez que cada uma tem seu significado em relação às outras. Não por acaso, ele diz em uma das suas narrações que “esse filme se faz por ele mesmo”. Com isso, ele se mostra consciente de como a percepção e o próprio cinema funcionam, de como as imagens e o próprio *real* são construídos. E estar consciente disso tudo não deixa de ser uma forma de transcendência: trata-se de entender o transcender como um se livrar das amarras, regras e convenções da normatividade, se permitir perceber, sentir e pensar outras coisas além do já programado e esperado. Assim, o próprio cinema, ao imaginar, também seria um caminho para escapar.

## Referências

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. IN: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. IN: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

METTLER, Peter. *Gambling, Gods and LSD*. Documentário. Colorido. 180 minutos. Canada,

2002.

MORIN, Edgard. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. IN: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

# A canção na estrada do Cinema Nacional: análise de canções que compõe o imaginário das estradas interligando a produção cinematográfica brasileira<sup>395</sup>

The song on the road of Brazilian Cinema:  
analysis of songs that create the imaginary of the  
roads to link the film production in Brazil

Manoel Magalhães<sup>396</sup>  
(Mestrando – UFRJ)

**Resumo:** Canções populares acompanhando a representação imagética da estrada é traço recorrente do cinema brasileiro e conexão intersemiótica que marca a continuidade da tradição fílmica no país. Este trabalho tem o objetivo de analisar quatro canções que associadas às imagens de estrada ajudam a construir a simbologia do desejo de um projeto para o futuro, nos anos 60, e presente, nos anos 2010, do país. A análise textual, as cenas e os contextos históricos ajudam a criar um todo de imagem-tempo.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro, canção, estrada, utopia, imagem-tempo.

**Abstract:** Popular songs played alongside the symbolic representation of the road is a recurrent characteristic of Brazilian cinema, and an intersemiotic connexion which establishes the continuity of film tradition in Brazil. This paper is aimed at analyzing four popular songs that associated with road images, help build a symbology of the Brazilian desire project for a revolucionare future, in the sixties, and nowadays too, in the twenty first century. The analysis help to create an entire Time-Image view.

**Keywords:** brazilian cinema, song, road, utopia, time-image.

Canções populares brasileiras acompanham cenas marcantes de nossa cinematografia. Algumas especificamente acompanham a simbologia ligada às estradas. Em períodos chave como o final dos anos 60, com o Cinema Novo e o Cinema Marginal, ou no auge das políticas de incentivo ao audiovisual no Brasil, entre 2006 e 2019, diversos filmes utilizaram o recurso da fusão entre a canção popular e o imaginário da estrada como representação de caminho para o futuro ou de identidade do país.

395 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: ST Estilo e som no audiovisual – Sessão 3.

396 - Graduado em Comunicação Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Música-UFRJ em Etnografia das Práticas Musicais.



Em 1969, afirmativamente, três longas metragens marcantes para a história do cinema brasileiro, “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro” (Glauber Rocha), “O Anjo Nasceu” (Júlio Bressane) e “Brasil Anos 2000” (Walter Lima Jr.), terminam com a imagem de uma estrada. Estrada que leva a um desconhecido projeto de utopia para o Brasil ao som de uma canção popular. No final da década de 2010, outros dois filmes emblemáticos conectaram o imaginário das estradas com canções. Em 2017, “Arábia” (João Dumans, Affonso Uchoa), e em 2019, “Bacurau” (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles), utilizaram o mesmo recurso simbólico, mas oferecendo a estrada não como um final aberto ou elaboração de um caminho, mas como ponto de partida para um presente de construção do país pelo próprio povo. Os filmes conectam as estradas do passado ao Brasil de histórias atuais relacionadas à luta dos brasileiros para sobreviverem à opressão. Os personagens de “Bacurau” e “Arábia” persistem simbolicamente contra as dificuldades do tempo presente e parecem estar vivendo o momento de luta vislumbrado no passado.

O imaginário das estradas vai muito além deste recorte entre 1969 e 2019 no cinema brasileiro. São inúmeros exemplos de filmes em nossa cinematografia em que a estrada assume a categoria de personagem: “Central do Brasil”, “Bye Bye Brasil”, “Iracema - Uma Transa Amazônica”, “Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo”, “Cinema, Aspirinas e Urubus”.

A conexão entre os filmes de 1969 e o final dos anos 2000 é a utilização da estrada mais como símbolo de trânsito entre momentos históricos do que como meio de ilustrar a jornada. Para além da simbologia de gênero do *road movie*, a estrada é usada como símbolo de conexão temporal entre passado, presente, futuro e, principalmente, utopia. É o caminho de luta por um Brasil mais igualitário e construído pelo povo.

O filósofo Gilles Deleuze, a partir da teoria da memória de Henri Bergson, elaborou o conceito de imagem-tempo, onde a partir das rupturas do cinema moderno, as cenas, as estruturas de montagem, são criadas relações e diferenciações entre as partes, imagens símbolo, unidades e ligações entre filmes, obras, visões do cinema, possibilitando leituras conectadas ou mais amplas para símbolos específicos.

O movimento tem assim, de certo modo, duas faces. Por um lado, ele é o que se passa entre objetos ou partes; por outro, o que exprime a duração ou o todo. Ele faz com que a duração, ao mudar de natureza, se divida nos objetos, e que os objetos, ao se aprofundarem, perdendo seus contornos, reúnam-se na duração. (DELEUZE, 1985, p.20)

Esta perspectiva permite enxergar tanto as obras de 1969 quanto as do final dos anos 2010 como partes de uma continuidade de movimento, onde a simbologia da estrada interliga o trabalho de diversos realizadores, como a construção de um grande imaginário coletivo no cinema nacional de cenas de estrada ligadas a canções populares. Canções essas que preenchem de sentido esses momentos imagéticos, construindo uma nova unidade de leitura e significado ao longo dos anos.

## As canções de 1969 – “Talvez eu fique por lá”

A primeira canção escolhida para a análise está presente no filme “O Anjo Nasceu”, de Júlio Bressane. A cena final apresenta a fuga dos marginais Santamaria e Urtiga de carro pela estrada em direção ao infinito. Ao som da fuga ouvimos “Peguei um Ita no Norte”, de Dorival Caymmi. Algumas canções são pedras estruturais na construção da cultura brasileira. É o caso de “Peguei um Ita no Norte”, baseada na própria migração do compositor da Bahia para o Rio de Janeiro na terceira classe do barco a vapor Itapagé. A viagem começou no dia 1º de abril de 1938. Caymmi reflete na canção sobre o sofrimento de quem saiu de Belém. “Se era difícil pra mim, vindo do Nordeste, imaginei como seria para quem vem de navio da Região Norte do país”, afirmou o compositor em entrevista de 1973 à Rádio Jornal do Brasil.

Enquanto observamos a estrada, a marchinha “Peguei um ita no norte” toca na íntegra. Vem um período de silêncio e a imagem permanece. A insistência dessa imagem assinala um fim de década angustiante, que contradiz o entusiástico discurso artístico brasileiro do início dos anos 1960. A permanência na tela da estrada vazia, em quadro composto com um rigor e uma simetria inabaláveis, vai se tornando mais e mais agressiva. E há um repentino movimento em zoom-in, que converge para a aspereza do asfalto sem propósito aparente, desconcertando novamente o observador com a nova agressão estética. No final, o letrero “E dezenove virou vinte” aparece escrito na tela em meio ao interminável plano. Esta imagem da estrada vazia, que insiste por cerca de dez minutos, se tornaria um emblema do filme. (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2020).

O Brasil passava em 1969 por um acelerado processo de urbanização. Em 1970 a população urbana superou a rural no país. A mudança já era fortemente notada em cidades como o Rio de Janeiro, onde se passa “O Anjo Nasceu”. Em 1960, 57% da população na região Sudeste já era urbana e a violência da dupla de bandidos do filme já apresenta as contradições de uma cidade como Rio, com as suas desigualdades entre o morro e o asfalto.

“Peguei um Ita no Norte” retrata a saudade dos migrantes das regiões Norte e Nordeste na mudança para o Sudeste do país. A canção resume diretamente com o versos “Peguei um Ita no norte / Pra vim pro Rio morar / Adeus meu pai, minha mãe / Adeus Belém do Pará” o processo de diáspora que vai construindo as novas relações urbanas no Rio de Janeiro de “O Anjo Nasceu”.

Além das questões relativas às mudanças demográficas súbitas, tanto de urbanização quanto de crescimento populacional, o imaginário da estrada retratado em “O Anjo Nasceu” e nos dois outros filmes de 1969 também remete ao acelerado processo de construção da malha rodoviária nacional. No final dos anos 50, no governo de Juscelino Kubitschek, o projeto de rodoviarismo brasileiro se intensificou com a construção de grandes rodovias como a Belém-Brasília, Brasília-Rio Branco e Cuiabá-Porto Velho. As estradas começavam a interligar os pontos mais distantes de um país que migrava sua população em busca de melhores condições de vida.

## “Uma canção singela, brasileira”

A segunda canção escolhida para a análise é “Não Identificado”, de Caetano Veloso, lançada em 1969 tanto na versão do próprio compositor em seu segundo álbum, quanto no disco de estreia da carreira solo da cantora Gal Costa. A versão de Gal é escolhida para acompanhar a cena final de “Brasil Anos 2000”, do cineasta Walter Lima Jr, e coincidentemente foi escolhida também, 50 anos depois, para a abertura de “Bacurau”, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles.

A música pode ser identificada como parte de uma “trilogia do céu” de Caetano, compondo com “Um Índio” e “London, London”, três canções que aludem à força transformadora do céu do Brasil. O compositor fala sobre uma canção que será gravada num disco voador e que a paixão sentida e representada na música “há de brilhar na noite no céu de uma cidade do interior”. Essa esperança no céu do país, que pode receber um índio que virá de “uma estrela colorida e brilhante” e também serve de referência saudosa no exílio do músico em Londres (“While my eyes go looking for flying saucers in the sky”), é também a esperança em um projeto de Brasil que superará suas desigualdades em algum momento futuro de redenção.

A última cena do filme corresponde àquela em que a personagem está a pé na estrada (negando a vida que lhe queriam impor e partindo para um novo lugar), ao som de Objeto não identificado, de e com Caetano Veloso, imagem à qual se sobrepõe o letreiro ... e foi feliz para sempre. (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p.)

A própria canção “Não Identificado” pode ser vista como uma narrativa fílmica em si, com elaborações e cortes que remetem à chegada de um disco voador, traço marcante que interliga diretamente os filmes “Brasil Anos 2000” e “Bacurau”, ambos caracterizados pelo estilo de ficção científica, algo que também é ressaltado na música pelo arranjo de Rogério Duprat para a versão de Gal Costa.

O arranjo parece a trilha sonora de um curtíssima metragem. Antes sequer da entrada da voz, ouve-se um som de batidas em gongo e outros objetos metálicos, com reverb. O som aparece e reaparece, simulando um OVNI aterrissando. Isso é seguido de uma introdução de uma banda de iê-iê-iê, com destaque para o órgão, em um timbre de tuba muito agudo e, em uma terceira parte desses primeiros 30 segundos, uma terceta de cordas que antecipa a melodia cantada em seguida. Essas cordas, caricaturalmente românticas, alternam com a banda o acompanhamento da voz, em ritmo de baile de interior, interrompidas brevemente pelo som distorcido da vibração metálica, no fundo das palavras “disco voador” na primeira vez que aparecem. No final da canção, quando a voz cessa, o objeto não identificado decola novamente com o gongo e uma voz dizendo “ah” distorcidos por mais 15 segundos. (SOVIK, Suplemento Pernambuco, 2015)

## **“Sem santo padroeiro”**

A terceira canção escolhida para análise é “Antônio das Mortes”, obra originalmente composta para “Deus e o Diabo na Terra do Sol” por Sérgio Ricardo com letra de Glauber Rocha. A música retorna na cena final de “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro”, na qual o personagem Antônio das Mortes caminha em direção ao horizonte por uma estrada asfaltada, é um horizonte de incerteza semelhante aos de “O Anjo Nasceu” e “Brasil Anos 2000”.

A canção só reafirma que Antônio das Mortes é um matador de cangaceiro, mas neste filme de Glauber o matador se rebelou contra o coronel que o contratou, lutando ao lado do povo oprimido. Antônio das Mortes caminha para o horizonte infinito como um herói sem lugar caminha para um futuro de lutas, de novas batalhas contra o poder, como são as dos moradores do vilarejo de Bacurau ou do personagem Barreto, de “Arábia”, que puxa a revolta dos agricultores contra os proprietários de terra no interior de São Paulo e depois vaga pelo estado buscando outras lutas dos oprimidos.

### **Canções de Arábia e Bacurau**

O passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si, como o passado em geral (não-cronológico); o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva (DELEUZE, 2007, p. 103).

“Não Identificado”, de Caetano Veloso, retorna agora como canção de abertura de “Bacurau” (2019), filme de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, traçando uma conexão rodoviária temporal (e também interligada pelo disco voador da canção) com “Brasil Anos 2000”, de Walter Lima.

Ela encerra ‘Brasil Anos 2000’ do Walter Lima Junior e é muito interessante reparar nisso, porque está tudo interligado. A gente tinha pensado em colocar ‘Night’, do John Carpenter, na abertura. Mas preferimos colocar uma música muito brasileira, até mesmo da Tropicália, para se contrapor com esse efeito super bem feito, geralmente usado e associado ao cinema estrangeiro que, aliás foi o mais caro de todo o filme. Só que não é um zoom na Califórnia, mas é na América do Sul, no Brasil, no Nordeste. (MENDONÇA FILHO, 2019)

Se em “Brasil Anos 2000” o personagem termina caminhando em direção a um “norte” utópico, uma espécie de terra prometida futurista, longe da desintegração do sul do país, em “Bacurau” é a ameaça externa que caminha em direção ao vilarejo onde os moradores precisarão encontrar uma solução coletiva de resistência. A estrada que interliga os dois filmes é a estrada do céu de “Não Identificado”, onde é possível encontrar a solução para os problemas como uma forma de redenção.

Os dois filmes ligam imagem-tempo com um salto de 50 anos na tradição do cinema brasileiro, o caminho que leva à força quase utópica do povo do vilarejo Bacurau é o caminho do “Norte” sonhado em “Brasil Anos 90”, onde a terra pertence a quem mora e lhe dá significado. A estrada encerra um e começa o outro.

## **“O novo amanhece”**

Em “Arábia”, de João Dumans e Affonso Uchoa, a simbologia da estrada no Brasil se conecta com a jornada errante de Cristiano, personagem que ao sair da cadeia resolve viajar pelo interior dos estados de São Paulo e Minas Gerais em busca de trabalho. Uma canção que acompanha esse caminho é “Raízes”, de Renato Teixeira, composição ligada às origens rurais da música sertaneja, mas com letra de simplicidade filosófica que resume a utopia de um alguém que precisa de esperança na renovação.

A imagem de estrada que acompanha “Raízes” acontece a partir da perspectiva de Cristiano, que observa o horizonte rural se deslocando, em construção que coloca o personagem como o centro da jornada, diferentemente das elaborações de cena dos filmes de 1969, onde o quadro é composto pela junção de caminho e os viajantes. “Somos só eu e mundo e tudo começa aqui” canta Renato Teixeira, na canção que acompanha Cristiano por alguns pontos da jornada.

“Arábia” compõe com outro filme mineiro, “Temporada” (2020), de André Novais Oliveira, um quadro de filmes atuais que reposicionam o olhar do cinema brasileiro para o símbolo da estrada, tirando o foco da câmera do quadro composto com o movimento dos personagens na estrada, e virando o enquadramento para os próprios protagonistas, deixando a própria estrada em papel secundário, como se finalmente o presente pudesse ser construído pelo povo retratado no cinema, dirigindo a vida pelo caminho.

## **As canções de estrada implícitas em Arábia**

O filme ainda guarda duas canções onde a estrada aparece de forma implícita, sem o auxílio da imagem, mas carregadas de movimento e sentido para o personagem. São “Homem na Estrada”, de Mano Brown, e “Estrada da Vida”, de José Rico, que aludem diretamente ao tema da jornada. Elas são a representação do mundo simbólico de Cristiano, com o signo da estrada implícito na própria mítica de duas canções muito conhecidas pelos brasileiros. A música dos Racionais MC`s narra a história de um homem que tentar reconstruir a vida depois da prisão, contexto literal da história do personagem, e a canção sertaneja da dupla Milionário e José Rico ilustra todos os caminhos percorridos pelo protagonista, que assim como o eu-lírico da canção, enfrenta muitas dificuldades e frustrações durante a longa jornada.

As canções analisadas formam com as cenas destacadas um imaginário específico da estrada como a construção em movimento de uma tradição do cinema nacional e busca de representação artística na utopia de um povo liberto. O povo brasileiro é representado tanto pelas canções quanto pelos filmes em seu movimento e luta por espaço e protagonismo, com as cenas dos anos 60 em aberto para planos de esperança e as dos anos 2010 para construções cênicas de lutas atuais.

A força da tradição do cinema brasileiro fica clara quando em um salto de 50 anos é possível perceber facilmente os pontos de conexão das imagens no tempo e seus também claros desdobramentos estéticos e simbólicos, possibilitando uma leitura de um todo no contexto das representações do imaginário das estradas e principalmente das canções populares escolhidas para representar momentos tão marcantes. As músicas são expressões de compositores, que assim como os cineastas citados, pensaram o Brasil e o povo brasileiro sempre pelo viés da esperança e da construção de dias melhores.

As canções populares discutidas preenchem de significado cultural imagens muitas vezes praticamente semelhantes, contribuindo para que possamos criar leituras ímpares desse signo imagético da estrada que liga mais que dois pontos. Ele interliga o passado, o presente e o futuro do Brasil enquanto sociedade.

## Referências

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A Imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

*O Anjo Nasceu*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67284/o-anjo-nasceu>>. Acesso em: 15 de Nov. 2020. Verbete da Enciclopédia.

GUERRINI JÚNIOR, Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. / São Paulo: Terceira Margem, 2009.

SOVIK, Liv. In: Suplemento Pernambuco. *Gal, Caetano e a narrativa do álbum Cantar*. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/edições-anteriores/71-ensaio/2131-gal%2C-caetano-e-a-narrativa-do-álbum-cantar.html>>. Acesso em: 12 de Nov. 2020.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007 - (Cinema 2).

MENDONÇA FILHO, Kleber. “*Bacurau*”, *película-prima de Kleber Mendonça Filho, alça o voo mais alto e resistente no cinema nacional*. [Entrevista concedida a] Débora Stevaux e Dimas Henkes. Meca, 2019. Disponível em: <<https://medium.com/mecalovemeca/bacurau-pel%C3%ADcula-prima-de-kleber-mendonça-filho-alça-o-voo-mais-alto-e-resistente-no-cinema-b57a82b1cf5b>>. Acesso em: 20 de Out. 2020.

# A projeção na tela grande e a percepção do erro de continuidade<sup>397</sup>

Projection on the big screen and the perception of continuity error

**Márcia Bessa [Márcia C. S. Sousa]<sup>398</sup>**  
(Doutora - PPGCINE/UFF e Pós-CAL)

**Wilson Oliveira Filho<sup>399</sup>**  
(Doutor - UNESA e PPGCINE/UFF)

**Resumo:** A partir de conceitos e características da experiência cinematográfica e da sala de exibição tradicional, esse trabalho tenta pensar a dispersão perceptiva em relação aos erros de continuidade existentes nos filmes projetados na tela grande; ressaltando o papel decisivo desempenhado pelos efeitos psicológicos da “situação cinema” no comportamento do espectador comum, sobretudo frente a narrativas mais afinadas com o modelo clássico em uma simples ida ao cinema na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Espectatorialidade, Continuidade cinematográfica, Projeção, Situação cinema.

## **Abstract:**

From concepts and characteristics of the cinematographic experience and the traditional exhibition space, this work tries to think about the perceptive dispersion in relation to the continuity errors existing in films projected on the big screen; emphasizing the decisive role played by the psychological effects of the “cinema situation” on the behavior of the common spectator, especially in face of narratives more in tune with the classic model in a simple movie going in contemporary times.

**Keywords:** Spectatorship, Film Continuity, Projection, Cinema situation.

Partido de definições e especificidades que envolvem o estabelecimento das bases da psicologia da experiência cinematográfica de Hugo Mauerhofer, através de seu conceito chave “situação cinema” (1983, p. 375) – “isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva”, acrescida da escuridão, de alterações

397 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro da SOCINE na Sessão 01 do Seminário Temático “Exibição cinematográfica, espectatorialidades e artes da projeção no Brasil”.

398 - Doutora em Memória Social. Cineasta, Licenciada em Artes Visuais e Pós-Doutoranda no PPGCINE/UFF. Docente e pesquisadora na Escola de Cinema Darcy Ribeiro (ECDR/IBAv) e na Pós-CAL.

399 - Doutor em memória Social (PPGMS/UNIRIO). Em 2018, concluiu pesquisa de pós-doutorado na ECO/UFRI. Professor auxiliar II e Extensionista na UNESA. Docente credenciado do PPGCINE/UFF. Artista multimídia.

nas sensações espaço-temporais, da passividade e receptividade voluntárias, do conforto físico, do anonimato, da realidade diferenciada do filme, da imaginação exacerbada, do efeito individual e privado (em meio a uma massa pública difusa) –, depreendemos que arquiteturas e projeções cinematográficas levam o espectador comum a uma outra ambiência apartada de sua rotina e que pode viabilizar uma mudança em seu estado de consciência – na fronteira entre vigília e sono, espécie de sonhar acordado, temática também cara a Christian Metz (1972) –; ativando subjetivamente uma busca por distração, entretenimento ou instrução. Esses aspectos legitimam feições dominantes e estratificadas tanto para sala de cinema como para a própria representação cinematográfica desde a década de 1910 até os dias atuais mesmo com filmes que desafiam o nosso olhar, convidando-nos a experiências radicais que vão além das convenções da linguagem cinematográfica, entendendo com Steven Shaviro que também “o cinema hoje é pós-continuidade, assim como nossa cultura em geral é pós-moderna”<sup>400</sup>.

Como nos diz Mauerhofer, o cinema “alivia o fardo da vida cotidiana e serve de alimento à nossa imaginação empobrecida” (1983, p. 380). Esses aspectos evocam evidentemente o *locus* do cinema como espaço consolidado, para lembrar a sala de cinema. Necessário aqui destarte apontar que essa fuga sofre revezes, ao longo dos tempos, devido à chegada de outras mídias, a transformações urbanas e a drásticas mudanças estruturais. A concorrência inicialmente para com a televisão e hoje com os celulares traz alterações na forma como percebemos o filme. Nosso intuito é insistir que a sala de exibição cinematográfica, em especial aquelas que não se assemelham aos espaços que adaptamos em nossos lares para vermos um filme, contribuem para uma imersão que permite, no âmbito do filme clássico narrativo – cujo “objetivo é estabelecer entre as imagens exibidas em dois planos consecutivos uma relação que reproduz a ‘lógica natural dos fatos’ e, no nível da percepção, buscar a neutralização da descontinuidade elementar” (XAVIER, 2005, p.32) –, mas também em outros modelos não dominantes relevarmos erros, falhas e outros equívocos na continuidade fílmica.

[...] o interesse segundo o qual, em cada detalhe, tudo pareça real torna obrigatórios os cuidados ligados à coerência na evolução dos movimentos em sua dimensão puramente física. [...] Todos os objetos e as posições dos vários elementos presentes são rigorosamente observados e anotados para que uma compatibilidade precisa seja mantida dentro da sequência. As entradas e saídas (de quadro) das personagens são reguladas de modo a que haja lógica nos seus movimentos e o espectador possa mentalmente construir uma imagem do espaço da representação em suas coordenadas básicas. As direções de olhares das personagens desenvolvem-se segundo uma aplicação sistemática de regras de coerência. Dentro desta orientação, a *decupagem* será feita de modo a que os diversos pontos de vista respeitem determinadas regras de equilíbrio e compatibilidade, em termos da denotação de um espaço semelhante ao real, produzindo a impressão de que a ação desenvolveu-se por si mesma e o trabalho da câmera foi apenas “captá-la” (2005, p. 32-33).

400 - “Film today is post-continuity, just as our culture in general is postmodern”. Disponível, em: <http://www.shaviro.com/Blog/?p=1034>. Acesso em: 31 dez. 2021.



Necessário se faz também retornar ao conceito de continuidade audiovisual. Função essencial a uma equipe técnica de cinema – e desempenhada sobretudo por mulheres –, a continuidade é responsável por manter o controle minucioso de um processo e ambiente que primam pela ruptura e desordem. A filmagem dos diversos planos que compõem um filme não segue a lógica e cronologia estipuladas no roteiro literário e, sim, as especificidades e custos da produção do projeto. Isso significa dizer, que uma obra cinematográfica é produzida em planos desordenados e misturados, bem diferente do produto finalizado que vemos projetado na tela; dando a impressão de que foi cumprida de uma só vez e na íntegra, independentemente da câmera. E é a continuidade que possibilita a junção de todas as unidades fílmicas em um todo coerente e viável narrativamente por ocasião da montagem do material. Só assim, mantendo sob controle todos os pormenores das cenas, um plano poderá juntar-se aos seus adjacentes formando uma série coerente e, sobretudo, convincente sob o ponto de vista de uma narrativa que se pretende mostrar como verdadeira aos olhos do espectador. E tudo isso vai depender muito mais das escolhas feitas pela direção e montagem do filme do que propriamente pelo trabalho da continuísta no *set* de filmagem.

A continuidade se tornou fundamental desde os primeiros passos da arte cinematográfica, refletindo-se, particularmente, no cinema chamado dominante – o sistema de representação naturalista hollywoodiano: decupagem clássica, interpretação de atores e cenários naturalistas e narratividades estratificadas –, consolidado após 1914 nos Estados Unidos da América e se alastrando rapidamente pelo mundo como um sinônimo do próprio cinema. O cinema efetivamente dominante ainda é o mais difundido mundialmente e sua produção cinematográfica – aquela mais ancorada em preceitos clássico narrativos – até agora ocupa a maior parcela dos circuitos exibidores comerciais globais, insistindo em tentar estabelecer a ilusão de que a plateia está em contato direto com a vida representada na tela, sem mediações; como se toda a parafernália utilizada na preparação, filmagem e edição cinematográficas, da concepção artística do diretor aos efeitos visuais viabilizados pelas cada vez mais novas tecnologias audiovisuais, pudesse se transformar em uma cortina transparente e imperceptível aos olhos do espectador comum.

O conceito, que lida com a fragmentação, cria ao mesmo tempo uma espécie de sistema. Ainda segundo o mestre Ismail Xavier, as já conhecidas regras de continuidade “funcionam justamente para estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma seqüência fluente de imagens, tendente a dissolver a ‘descontinuidade visual elementar’ numa *continuidade espaço-temporal reconstruída*” (2005, p. 32-33). Essa combinação intrafílmica se dá, como tentamos aqui esboçar também, na sua relação para com os lugares de projeção. Existe um tácito acordo entre o público e a obra que se efetiva na sala de cinema, levando o espectador a se compactuar e assentir os erros, ou conceder-lhes menos relevância. Deve haver uma cumplicidade entre o público e a obra ficcional projetada na tela grande, para que o espetáculo cinematográfico aconteça e seja compreensível. Nesse sentido todo filme é como um ambiente em si ou um *topos* midiático-ecológico<sup>401</sup>, podendo ser encarado como pura transparência.

401 - Aqui nos aproximamos de uma proposta que estamos tentando desenvolver, que relaciona o Cinema à Ecologia das Mídias.

Das vanguardas ao cinema de fluxo, discursos dissonantes e rupturas propostas, que possibilitaram reflexões e avanços essenciais à evolução e sobrevivência da produção cinematográfica não romperam completamente com os ditames do sistema de continuidade, através da manutenção de certos princípios que consolidaram o cinema clássico narrativo. A essência do paradigma clássico permanece viva nos *raccords* centrados nos eixos de ação e olhar e na montagem que respeita a intenção dramática e a causalidade. E como para transgredir qualquer regra é necessário conhecê-la profundamente, o cinema dominante absorve muitas dessas inovações, incorporando-as ao seu próprio sistema e garantindo sua permanência. Assim, podemos dizer que a continuidade se faz presente em sua essência de manutenção da coerência e coesão em diversas propostas fílmicas contemporâneas. E acontece em síntese revisando a noção de *continuidade intensificada*, como propõe David Bordwell:

As novas técnicas que considerarei não desafiam todo esse sistema; elas revisam isso. Longe de rejeitar a continuidade tradicional em nome da fragmentação e da incoerência, o novo estilo equivale a uma *intensificação* das técnicas estabelecidas. A continuidade intensificada é a continuidade tradicional aumentada, elevada a um nível maior de ênfase. É o estilo dominante dos filmes americanos de audiência de massa hoje” (2006, p. 120).

Os recursos utilizados em prol de uma experiência cinematográfica mais imersiva não são propriamente a negação do paradigma clássico, que permanece transmutado em novos estilos predominantes no cinema dominante hollywoodiano contemporâneo e influenciam a produção cinematográfica comercial de uma maneira geral. Como já afirmava Béla Balázs (1952, p. 50), “Hollywood inventou uma arte que não observa o princípio da composição contida em si mesma e que, não apenas elimina a distância entre o espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no interior da ação reproduzida no espaço ficcional do filme”. A aceitação desses processos narrativos e a cumplicidade dos espectadores podem explicar o domínio quase que total que exercem sobre a representação cinematográfica até os dias atuais. Como bem observa Vicent Amiel, a historiografia do cinema, assenta-se no próprio princípio da decupagem clássica. “E ainda hoje, evidentemente, a maioria dos filmes utiliza esta convenção, segundo a qual as imagens devem contar uma história, participar num projecto de narrativa” (AMIEL, 2007, p. 22). A história mantém o espectador em suspenso e impõe uma escrita fílmica que liga os planos entre si, dando-lhes equilíbrio individual para que só possam ser apreciados e entendidos em sua sucessão contínua. Qualquer elemento estranho a esse processo ou que o rompa de alguma forma pode vir a ser considerado um erro de continuidade. E, nos parece bem mais difícil a mobilização espectral na busca e identificação dessas falhas quando se está assistindo a um filme pela primeira (e única) vez e plenamente envolto nos meandros da “situação cinema”. Um espectador distraído está muito mais propenso a notar erros de continuidade do que aquele concentrado na experiência cinematográfica convencional<sup>402</sup>. Consequentemen-

402 - As salas de exibição *VIPs* dos shoppings centers da atualidade, com suas ofertas múltiplas de comodidades e serviços, nos parecem também contribuir para uma dispersão audiente e um afastamento dos envoltórios sensoriais que a “situação cinema” proporciona.

te, poder assistir ao filme por mais de uma vez – parando, retrocedendo e avançando a mídia de suporte –, fora da sala de cinema tradicional, em um ambiente menos imersivo e em telas diversas amplia as possibilidades de detecção de falhas de *raccord* e de enredo.

É devido ao facto do espectador esperar instintivamente um desenrolar linear e contínuo dos acontecimentos da diegese que a mínima informação em ruptura com esta convenção assume um significado manifesto. [...] série contínua e série descontínua são os princípios organizadores da trama do filme. As primeiras são para o espectador como um guia decisivo; as segundas, ao contrário, detêm-no, afastam-no, obrigam-no a intervir (AMIEL, 2007, p. 33).

Os erros de continuidade são inerentes ao processo de realização cinematográfica, que prima pela ruptura, desordem e descontinuidade (XAVIER, 2005). Dos mais brandos aos mais explícitos, as suas repercussões no espectador podem ir de um simples estranhamento ao seu completo deslocamento para fora da história. Erros sutis podem passar despercebidos, mas o somatório deles, inconscientemente (ou conscientemente), podem causar um estranhamento no espectador e ir aos poucos distanciando-o da narrativa fílmica, sublinhando toda a construção ali envolvida e fazendo-o questionar a qualidade do filme. As grandes falhas podem prejudicar até mesmo a compreensão e coesão da obra, dando a nítida impressão de que saltam da tela para a plateia.

Há anos nos deparamos com uma verdadeira obsessão pela caça ao erro de continuidade, da qual o livro *Falha nossa: as maiores gafes do cinema* (2004) e o site da internet *Movie Mistakes* (2021) são apenas dois exemplos desse fenômeno. Buscar essas falhas nos filmes e denunciar os bastidores das produções cinematográficas trariam motivações e consequências para o futuro das salas de exibição como as conhecemos hoje? Transformações na espectadorialidade, nos cinemas e nas cada vez mais novas tecnologias audiovisuais podem influir na evolução da técnica e estética fílmicas? São questões que delimitam um campo de investigação espectadorial extraordinário e que apontam para questionamentos relativos à ilusão de realidade, à estética da transparência, à suspensão de descrença e à situação cinema. Acreditamos que as potencialidades da tela grande e do sistema de continuidade podem trazer respostas a esses e a outros questionamentos.

## Referências

- AMIEL, V. *A estética da montagem*. Lisboa, PT: Edições Texto & Grafia, 2007.
- BALÁZS, B. *Theory of the film: character and growth of a new art*. Reino Unido, Londres: Dennis Dobson Ltd., 1952.
- BORDWELL, D. *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006.
- \_\_\_\_\_. THOMPSON, K. *Film history: an introduction*. New York: McGraw-Hill, 2003.
- KOS, C. *Falha nossa: as maiores gafes do cinema*. São Paulo: Panda Books, 2004. MAUERHOFER, H. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência cinematográfica: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983. p. 373-380. METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

MOVIEMISTAKES.COM (2021). *Best movie mistakes of all time*. Design and text by Jon Sandys (1996-2022). Disponível em: <https://www.moviemistakes.com/best>. Acesso em: 12 jan. 2022.

SHAVIRO, S. *Post-continuity*: full text of my talk. Disponível em: The pinocchio theory (blog) <http://www.shaviro.com/Blog/?p=1034>. Acesso em: 31 dez. 2021. XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

# O ser como invenção – Das dramaturgias da memória às simulações de si em curtas autobiográficos<sup>403</sup>

The self as an invention – From memory dramaturgies to self-simulations in autobiographical short films

Márcio Henrique Melo de Andrade<sup>404</sup>  
(Doutor em Comunicação – UERJ)

**Resumo:** Este artigo analisa a relação entre memória, imagem e narrativa nos curtas *Virgindade* (2015), *Guaxuma* (2018) e *cinema contemporâneo* (2019). Nessa análise, busca-se compreender como a dimensão autobiográfica (LEJEUNE, 2014; LANE, 2002) e autoficcional (DOUBROVSKY, 1977; COLONNA, 2004) podem levantar questões sobre autoria, processos e poéticas da escrita cinematográfica (SAYAD, 2008; MARAS, 2009; JOHANN, 2015), pensando em como, ao nos narrar, não representamos nossos selves, mas o simulamos.

**Palavras-chave:** Autobiografia; Autoficção; Documentário; Roteiro Cinematográfico; Memória.

**Abstract:** This article analyzes the relationship between memory, image and narrative in the short films *Virgindade* (2015), *Guaxuma* (2018) and *cinema contemporâneo* (2019). In this analysis, we seek to understand how the autobiographical (LEJEUNE, 2014; LANE, 2002) and autofictional (DOUBROVSKY, 1977; COLONNA, 2004) dimensions can raise questions about authorship, processes and poetics of screenwriting (SAYAD, 2008; MARAS, 2009; JOHANN, 2015), thinking about how, when we are narrating our lives, we do not represent ourselves, but simulate them.

**Keywords:** Autobiography; Self-fiction; Documentary; Screenwriting; Memory.

## Introdução

Toda narrativa de si compõe-se de reflexões que tecem o itinerário da experiência e alimentam uma tensão entre o singular e o universal. Entre diários, documentos e arquivos, vários diretores ensaiam um olhar de dentro de si para elaborar a própria imagem, assumindo as formas de autorretratos, filmes-carta, ensaios, filmes-diário e narrativas sociais e políticas. Enquanto isso, os curtas-metragens vêm se tornando um terreno ainda mais fértil para narrativas autobiográficas/autoficcionais, como em *Virgindade* (2015, Chico Lacerda), *Guaxuma* (2018, Nara Normande) e *cinema contemporâneo* (2019, Felipe André Silva). Nes-

403 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Filmar a si mesma, inventar a si mesma: autoficções e escritas de si.

404 - Doutor em Comunicação (UERJ) e Mestre em Educação Tecnológica (UFPE). Autor do livro *Autobiografias do Outro - Camadas de Selfies em Documentários Pernambucanos* (2015) e de artigos sobre narrativa.

se artigo, pretende-se combinar definições da narrativa autobiográfica a aspectos criativos em torno do roteiro cinematográfico, como as potências e limitações do processo criativo (MARAS, 2009), as instâncias de autoria (SAYAD, 2008) e a possibilidade de construção do poético (JOHANN, 2015). Ao analisar esses filmes em um espectro que combina as escritas de si aos processos, poéticas e autorias na escrita cinematográfica, parte-se da hipótese de que essas obras cristalizam um desejo de imaginar a própria interioridade.

## Autobiografia e Autoficção

Originada no século XIX, a palavra 'autobiografia' designa outras dimensões desse desejo por compreender a representação do sujeito, quando os leitores começavam a buscar "por detrás da variedade e dos desvios das manifestações superficiais, o eu profundo do autor: do lirismo romântico à psicanálise" (LEJEUNE, 2014, p. 260. Grifo no Original). No desejo de consumir o 'eu' alheio como um modo de alimentar as subjetividades em formação, o gênero autobiográfico se espalha como uma narrativa cuja forma deriva das memórias. Calligaris (1998) afirma que, por mais que as histórias de vida fossem comuns em períodos anteriores à Idade Moderna, a concepção da vida como uma história surgiu nesse período. Para ele, a forma da escrita autobiográfica surge, então, em um contexto em que o indivíduo concebe sua vida como uma história separada da comunidade a que pertence, o que o desvincularia da crença em um destino pré-determinado a ser cumprido.

Para Lejeune (2014), a forma autobiográfica se define como uma "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade" (p. 16). Nesse sentido, o desejo de escrita de si como possibilidade de invenção da própria história e conexão com as comunidades e grupos sociais se desdobra em diversas motivações: "respondem a necessidades de confissão, de justificação ou de invenção de um novo sentido" (CALLIGARIS, 1998, p. 43), aspectos que, geralmente, se combinam. Nessas narrativas da intimidade, compõem-se registros da vida cotidiana que trazem comportamentos banais do dia a dia, sensações, desejos e confissões, além de relatos de viagens, gostos e costumes.

A partir de uma interrelação entre noções de imagem, corpo e meio como elementos essenciais para esses gestos de figuração, os filmes-diários, os filmes-cartas, os autorretratos, os ensaios fílmicos, as autoficções etc. desdobram suas próprias definições de escrita de si. No caso da autoficção, uma de suas primeiras definições são apontadas por Serge Doubrovsky (1977) diante da necessidade de descrever seu romance *Fils*: "Ficção, de eventos e fatos estritamente reais; autoficção, se preferir, de confiar a linguagem de uma aventura à aventura de uma linguagem, além da sabedoria e da sintaxe do romance, tradicional ou novo" (p. 10). Colonna (2004), por sua vez, propõe uma definição mais nítida ao compreender a autoficção como uma forma literária em que o autor transfigura sua existência e identidade em uma história que investe em concepções mais alargadas de realidade, imaginação e verossimilhança.

No cinema, as narrativas autobiográficas começam no campo do cinema experimental e se desdobram no documentário, em que as formas de inscrição de subjetividade se alinham aos questionamentos em torno das limitações representativas da imagem. Rollet (1998) acredita que a forma autobiográfica no cinema começa a se configurar a partir dos filmes-diário de Jonas Mekas e influencia outros cineastas a experimentarem as possibilidades e limitações do autobiográfico, como Stan Brakhage, Barbara Hammer etc.. Na trajetória do cinema documentário, por sua vez, a emergência de abordagens reflexivas e autobiográficas, muitas vezes, se cruzam no desejo de tornar o olhar e a figura do documentarista evidentes, explorando, do ponto de vista do autor, recursos como a exposição do processo criativo, da subjetividade, da autorreferência ou de elementos de sua própria vida. Lane (2002), em suas investigações ao redor do documentário autobiográfico, define que as principais raízes históricas da ascensão das narrativas autobiográficas no cinema documentário seriam: a) a emergência do autobiográfico no cinema de vanguarda; b) o progressivo distanciamento em relação ao cinema direto e; c) o advento das questões da reflexividade na imagem documentária.

Em um período pós-Segunda Guerra Mundial, os modos de representar terminam evidenciando sintomas de questionamentos a respeito da imagem e narrativa documentária – particularmente, sobre aspectos referentes à veracidade em relação ao referente histórico e à mimética representação do si. No caso dos documentários autobiográficos, estes aspectos se revelam no questionamento do processo criativo dos realizadores – como em sequências em que, por exemplo, os diretores expõem os bastidores e o *work in progress* do próprio filme e narrações em *voice over* que questionam as formas de representação. Todo esse movimento provoca, no espectador, certa desmistificação do gesto do filmar, tratando-o não somente como resultado de uma criação artística, mas também do autorregistro da intimidade como possibilidade de invenção de si. Essa forma de perceber a construção imagética desvela, portanto, não somente a criação da imagem como forma de autoria de uma obra, mas também de uma construção de formas construir também a si mesmo. Nos últimos anos, os curtas-metragens vêm se tornando um terreno ainda mais fértil para narrativas autobiográficas/autoficcionais, como em *Virgindade* (2015, Chico Lacerda), *Guaxuma* (2018, Nara Normande) e *cinema contemporâneo* (2019, Felipe André Silva).

### **Das relações entre corpo, memória e espaço em *Virgindade***

Em *Virgindade*, o diretor Chico Lacerda parte de fachadas de diversos espaços da cidade (prédios, lojas, casas, bancas de jornal, antigos cinemas pornográficos etc.), performances de atores e arquivos pessoais para contar descobertas sexuais da infância e adolescência. Maras (2009) entende o roteiro como uma prática que se baseia processos, técnicas e dispositivos organizados de modos distintos que podem culminar em possibilidades ‘não-normativas’ de escrita – como a escrita com o som, com o movimento, com os corpos. Nesse movimento entre fabular as vivências pessoais e tensioná-las às imagens, o filme abraça espectros mais coletivos e auto/ficcionais para abordar, de maneira subliminar, a memória

pessoal daqueles espaços. Pelo modo como Lacerda articula seus modos de olhar alguns espaços urbanos enquanto narra memórias pessoais nesses espaços, a natureza da escrita cria uma relação subjetiva com esses espaços a partir da prática sexual.

Para Maras (2009), o roteiro pode ser entendido como um conceito que se situa como um mediador existente tanto em abordagens narrativas ou dramáticas clássicas ou em abordagens alternativas que aparecem no cinema experimental ou no documentário. No entanto, a autora também categórica ao compreender que “o roteiro não é um ‘objeto’ em nenhum sentido direto: é uma prática e, como tal, baseia-se em um conjunto de processos, técnicas e dispositivos que obtêm arranjos de forma diferente em momentos diferentes” (p. 11)<sup>405</sup>. Essa forma de compreender o roteiro como prática nos ajuda a compreender os exercícios que podem integrar esse processo de escrita: no caso de *Virgindade*, vasculhar as memórias pessoais a partir das fachadas dos espaços implica provocar o espectador à uma imaginação dessas memórias. Nesse sentido, o roteiro se permite compreender como um dispositivo que constrói um conjunto de imagens, ações e discursos, com defende Maras (2009), para quem os pensamentos e práticas se fundem em habilidades e corpos, entendimentos e maneiras de falar sobre o ofício. Ao se debruçar sobre essa relação fantasmagórica entre espaço e memória a partir do exercício da sexualidade, Lacerda dispensa o teor de referência da imagem como documento para libertar o sexo de um corpo físico, registrando um tempo que se permite transformar em imagens atravessadas pela imaginação. A voz do narrador reorganiza essas imagens de um cotidiano banal a partir de um olhar que somente quem viveu aquelas experiências poderia imprimir sobre aquele material.

### **Das travessias entre as matérias-primas da memória em *Guaxuma***

Em *Guaxuma*, a dramaturgia das memórias da diretora Nara Normande na sua infância na praia que dá título ao filme tangencia a linguagem documental e a animação, criando fissuras entre as noções de ‘artifício’ na animação e da ‘realidade’ dos arquivos. Nele, diversas materialidades se combinam – fotografias da infância, animações feitas em areia e origamis de papel – para investir em formas poéticas de elaborar a própria existência. Para Johann (2015), por sua vez, um dos elementos do ofício do roteirista consiste em “subverter os elementos que nos são dados pelos seus usos; que possamos ter a capacidade de habitar o vazio com propriedade, preenchendo-o com a imaginação” (p. 91). Nesse sentido, a narrativa funciona como uma elaboração poética de uma imagem de si, em que os elementos retomados pela autora-pessoa e reelaborados pela autora-roteirista (fotografias, reencenações, narração em *voice over* etc.) funcionam como imagens que constroem sua própria história e a ela mesma. Para Johann (2015), a concepção do poético no roteiro cinematográfico pode ser analisado a partir dos elementos que ganham outros contornos a partir do olhar do criador: “em relação aos elementos/objetos que, pelo olhar do roteirista, são transformados em usura e escapatória” (p. 96).

405 - No Original: 'screenplay is not an 'object' in any straightforward sense: it is a practice, and as such it draws on a set of processes, techniques and devices that get arranged differently at different times'



Esse repertório nos ajuda a pensar como, em *Guaxuma*, a escrita de si cria as condições para que essas linguagens do documentário e da animação se mesquem no desejo de construir dramaturgias híbridas da memória. O filme desnaturaliza uma noção de 'objetividade' da imagem documental por meio da sensação de 'artificialidade' das técnicas de animação – que a conectam com outras materialidades (areia, papel etc.). De algum modo, esse exercício de inventar modos de evitar as perdas que a morte provoca implica, de certo modo, de se cercar de suas imagens, de repetir sua imagem e transformar seus significados constantemente. Dessa forma, as fugidias memórias de infância encontram diversas formas de concretude na imagem fílmica, articulando modos de ver relacionados às inconsistências entre presença e ausência, entre sensível e inteligível, entre factual e imaginário.

## **Das entranhas de si às reflexões sobre o ensaio em cinema contemporâneo**

Em *cinema contemporâneo*, o diretor Felipe André Silva tensiona a relação entre ser e imagem ao abordar uma história de abuso sexual ao mesmo tempo em que reflete sobre a própria abordagem do si no cinema. Nesse atrito, o cineasta parte de uma única foto para extrapolar o conteúdo dessa imagem, conectando traumas pessoais e reflexões estéticas sobre sua própria representação. Ao exibir um autor que se mostra, ao mesmo tempo, objeto de sua história e resultado de uma transformação, o filme nos ajuda a pensar a autoria não como resultado de uma expressão de um artista, mas como uma operação de elaboração de si nos âmbitos individual, social e espiritual. Sayad (2008) pensa na autoria como uma questão relevante nos estudos sobre criação, equilibrando-se entre um olhar formalista e estruturalista em torno do fazer e um sentido simbólico que “indica a presença de um ser pensante que se expressa por meio do filme – o que, por sua vez, atribui ao trabalho um valor artístico” (p. 28). Quando olha para si mesmo e sua lembrança do passado, Felipe André combina as instâncias da pessoa e da roteirista para reelaborar momentos da própria história por meio de uma espécie de jogo, em que o processo de descoberta conduz à abertura e repetição do trauma do abuso. O conceito de 'autor', na história do cinema, se configura social e historicamente a partir de uma visão estruturalista e formalista dos processos de criação, indiferente a contextos socioculturais em que os artistas produzem.

Aqui, compreender o filme como um rito de passagem é essencial para entendê-lo mais como processo/prática do que como resultado, o que, por sua influência nos modos de compreender a autoria. Quando partimos de um conceito romântico da autoria no cinema como uma ação 'original' e 'inédita', os usos desse termo costumam alimentar o anseio de singularizar determinados sujeitos pensantes que se expressam por meio de um filme e imprimem nele um desejo e um valor artístico. Quando atritamos essas reflexões à experiência de *cinema contemporâneo*, acredita-se que, por mais esse ser pensante exista por trás da obra artística, também se evidencia uma relação entre a pessoa por trás das câmeras e aquela que está diante das lentes. Enquanto cria uma imagem de si mesmo, as instâncias entre o Felipe sujeito e realizador se combinam para construir um amálgama entre ambos, tornando-o autor de uma imagem e de si.

Ao analisar esses filmes em um espectro que combina as escritas de si aos processos, poéticas e autorias na escrita cinematográfica, parte-se da hipótese de que essas obras cristalizam um desejo de imaginar a própria interioridade. Ou seja, ao nos narrar, não representamos 'objetivamente' uma imagem de um si, mas o simulamos. Os realizadores assumem o autobiográfico como a própria imagem em processo que faz nascer o olhar sobre si mesmos, atravessado por modos de lidar com as contradições em torno do corpo e da memória, do visível e do invisível, do sujeito e da imagem.

## Referências

- CALLIGARIS, C.. Verdades de autobiografias e diários íntimos.. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 43-58, jul. 1998.
- COLONNA, V.. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris: Éditions Tristram, 2004
- DOUBROVSKY, S.. *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée, 1977.
- JOHANN, A.. *A construção do poético no roteiro cinematográfico*. Curitiba: Edição da autora, 2015.
- LANE, J.. *Autobiographical Documentary in America*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico*. 2ª ed. Belo Horizonte, UFMG, 2014.
- MARAS, S.. *Screenwriting: History, Theory, Practice*. New York: Wallflower Press, 2009.
- SAYAD, C.. *O jogo da reinvenção*. São Paulo: Alameda, 2008.

# Um “pé” quebrado e uma vitrine estilhaçada: a pandemia na exibição brasileira

**A broken “foot” and a shattered window: the pandemic at the Brazilian theatrical**

**Márcio Rodrigo Ribeiro<sup>406</sup>**

**Resumo:** A partir de dados de mercado da Agência Nacional de Cinema (Ancine) e do conceito de *habitus*, de Pierre Bourdieu, o presente trabalho pretende analisar os efeitos do fechamento do circuito exibidor no Brasil durante os 12 primeiros meses da pandemia de Covid-19 no País, entre março de 2020 e março de 2021.

**Palavras-chave:** Exibição; Pandemia; habitus; streaming.

**Abstract:** Based on market data from the Agência Nacional de Cinema (Ancine) and the concept of habitus by Pierre Bourdieu, the present work intends to analyze the effects of the closure of the exhibition circuit in Brazil during the first 12 months of the Covid-19 pandemic in Brazil, between March 2020 and March 2021.

**Keywords:** Theatrical; pandemic; habitus; streaming

## Introdução

A Covid-19 dividiu a História do mundo. E o setor de exibição cinematográfica evidentemente não saiu ileso nesta nova realidade. Entre março de 2020 e março de 2021, no Brasil, o cotidiano dos exibidores locais passou a se alternar entre salas fechadas devido às medidas de isolamento da população ou salas com baixíssima ocupação quando abertas, devido ao medo dos frequentadores de se contaminarem com o novo vírus nos cinemas, mesmo com todos os protocolos sanitários adotados pelo circuito.

Neste novo cenário, números divulgados no boletim *Resultados do Cinema Brasileiro 2021*, da Ancine, informam que a venda de bilhetes no setor nos dois primeiros meses de 2021 sofreu uma queda de 92.71% se comparada ao mesmo período de 2020, quando o circuito ainda não havia sido impactado pela pandemia. Salas fechadas no Brasil e no mundo afetaram diretamente o clássico “tripé” cinematográfico – composto por produção – distribuição e exibição. No caso do mercado brasileiro, a pandemia chegou após um ano em que a venda de ingressos no Brasil superou os 176 milhões de bilhetes, movimentando quase R\$

406 - Doutor em Política e Economia do Audiovisual pela UNESP. Docente dos cursos de Cinema & Audiovisual e Publicidade na ESPM-SP

2,8 bilhões, segundo o *Anuário Estatístico* da Ancine referente a 2019. Do mesmo modo, a pandemia intensificou um novo hábito por parte do público. Ao estimular que as pessoas ficassem em casa para deter a circulação do vírus, o mercado brasileiro de exibição cinematográfica assistiu também a multiplicação o número de assinantes de plataformas de serviço de streaming audiovisual, o que levou, inclusive, à criação de novas plataformas deste segmento no País, além da chegada ao País de grandes empreendimentos estrangeiros do setor como a Disney +. A Paramount + e a HBO Max. Utilizando como método de pesquisa a análise bibliográfica e documental de dados relativos aos anos de 2020 e 2021 sobre o setor, divulgados pela Ancine e pela Kantar Ibope, o presente trabalho tem por objetivo analisar os efeitos do fechamento de salas de cinema no Brasil devido à pandemia de Covid-19 no período que vai de março de 2020 – quando ocorrem as primeiras interdições – a março de 2021, momento em que o circuito é paralisado novamente devido à segunda onda do vírus no País. Do mesmo modo, tendo como base teórica o pensamento de Pierre Bourdieu e seu conceito de *habitus*, referente ao consumo de bens simbólicos, este estudo também pretende investigar de maneira inicial os impactos que a multiplicação de plataformas de streaming por assinatura no Brasil podem ter em um contexto de pós-pandemia no hábito de ir ao cinema do público brasileiro com a gradativa redução do contágio devido à vacinação em massa . Vitruvianas privilegiadas na cadeia de monetização da produção fílmica ao redor do mundo, as salas de cinema assistem a consolidação de um novo tipo de público. Um público que cada vez mais faz das plataformas de streaming a principal interface entre ele as produções cinematográficas. Tal fenômeno, além de impactar diretamente na frequência dos espectadores ao circuito exibidor, obrigará os cinemas a se reinventarem, fazendo da sala escura, mais do que um local de encontro social para ver filmes, um ambiente que deverá oferecer experiências cada vez mais diferenciadas para estimular os espectadores a saírem de suas casas para assistirem ao lançamento de longas-metragens.

## O clássico “tripé” e o mundo atual

Surgido a partir da estratégia de negócios de duas empresas francesas pioneiras no ramo, a Gaumont e a Pathé Frères, o clássico “tripé” – Produção, Distribuição e Exibição – possibilitou que o cinema se tornasse um negócio global e lucrativo, explorado, principalmente, pelas *majors* hollywoodianas e empresas exibidoras também de origem norte-americana.

Luiz Gonzaga de Luca observa que a exibição cinematográfica

“significa a exploração dos filmes em salas de cinema, que hoje, com a disponibilidade de diversos meios e veículos de comunicação, transformaram-se na ‘vitrine principal’ dos filmes. [...]. Os filmes que chegam às telas dos cinemas são a ‘nata’ do sistema” (2010, p. 131).

O pesquisador também afirma que, “por ser a ‘vitrine principal’”, o lançamento nas grandes telas redundará na alocação da maior parte dos investimentos publicitários e promocionais a serem empregados na comercialização de um filme” (p. 131). Explorando as “as-

pirações subjetivas e as oportunidades objetivas”, o modelo de comercialização de filmes em salas de exibição ganhou o mundo ao longo do século XX e chegou ao XXI sendo um negócio bastante lucrativo no século XXI, especialmente para as grandes redes de salas multiplex.

Contudo, o clássico modelo de negócio cinematográfico baseado no “tripé” sofreu um forte processo disruptivo, como denomina o mercado no século XXI, com a entrada em operação de plataformas de streaming de alcance global que, de maneira irreversível, alteraram toda a cadeia de distribuição e exibição de produções audiovisuais em seus mais diferentes formatos.

A grande revolução no processo de distribuição e exibição passou a ocorrer a partir de abril de 2005 quando os criadores do Youtube fizeram o upload de *Me At the Zoo*, primeiro vídeo da plataforma de compartilhamento de vídeos. Operando no modelo AVOD<sup>407</sup> desde então, números divulgados pela própria plataforma indicam que a cada minuto são postados no Youtube mais de 500 horas de conteúdo audiovisual e que ela possui mais de 2 bilhões de usuários cadastrados, o que criou, em menos de duas décadas, uma audiência global peregrina num fenômeno que seria considerado impensável no século XX.

É justamente essa nova maneira de se distribuir e consumir audiovisual popularizada pelo Youtube que possibilitou que espectadores acessem conteúdo compartilhado em plataformas de streaming em qualquer parte do mundo, no momento e na tela que julgarem melhor, dada a convergência das mídias, trazidas pelos computadores e smartphones cada vez mais avançados.

Para o público de produções audiovisuais, portanto, o fenômeno social do “fique em casa” chegou bem antes do trazido pelo isolamento social acarretado pela pandemia de Covid-19. Desde que, em 2007, a Netflix lançou seu modelo de negócio baseado no streaming por assinatura (SVOD) - encontrando novas maneiras de monetizar o compartilhamento de vídeos por streaming trazido pelo Youtube -, cada vez mais o público passou a permanecer em casa para consumir filmes e séries, estabelecendo, desde o início do século XXI, uma grande mudança de *habitus* que vem se refletindo no comportamento do público frequentador do circuito exibidor cinematográfico

Vale reforçar que, para Bourdieu, o *habitus* será um elemento essencial para a produção e circulação de bens simbólicos como produções audiovisuais. Segundo o autor francês,

[...] o habitus - princípio gerador de estratégias inconscientes ou parcialmente controladas tendentes a assegurar o ajustamento às estruturas de que é produto - constitui apenas um caso particular da lei que define as relações entre as estruturas” em que [...] aspirações subjetivas tendem a ajustar-se às oportunidades objetivas (2011, p. 160).

407 - Advertising Video on Demand, ou Vídeo por demanda sustentado por anúncios publicitários.

No caso brasileiro, no entanto, mesmo com a multiplicação de plataformas de SVOD e o consumo de horas de vídeo no Youtube (AVOD), a atividade de exibição cinematográfica apresentou, até o final de 2019 e início de 2020, um desempenho promissor, conforme dados divulgados pela Ancine, mencionados na Introdução deste artigo.

As salas fechadas no Brasil, todavia, abalaram o bom momento que vivia o clássico “tripé” cinematográfico, afetando toda a cadeia de consumo de longas-metragens no País e no planeta. Contudo, o *habitus* de assistir filmes por parte do público brasileiro não mudou durante a pandemia. O que mudou de fato foi a “vitrine” em que esses filmes passaram a ser vistos.

Pesquisa realizada pelo Kantar Ibope e divulgada no auge da primeira onda pandêmica no Brasil, em julho de 2020, conforme revelou Ricardo Feltrin, indicava que, em matéria de audiência, e sem levar em conta o consumo por celulares e tablets, o streaming era a segunda maior audiência dos lares do país, deixando para trás emissoras tradicionais da TV aberta, como a Record e o SBT, e só perdendo em audiência média em horário comercial (das 7h às 0h) para a Rede Globo, conforme mostra a tabela a seguir:

Canal	Médias
Rede Globo	15%
Plataformas de streaming	7%
Rede Record	5,5%
SBT	5%

Fonte: Kantar Ibope

Essencial levar em consideração neste ponto que as plataformas de streaming não disponibilizam apenas em seus catálogos filmes, mas também séries e também novelas, como é o caso da Globoplay. Mas a vice-liderança alcançada no período por essas plataformas indicam sua consolidação em um momento bastante complexo para toda a sociedade brasileira, contribuindo para a mudança de *habitus* do público tanto quando o assunto é consumo de filmes quanto para a ação de “ir ao cinema” mesmo com as salas reabertas.

O mesmo Kantar Ibope também indica em seu relatório *Inside TV 2020* – com dados de 2019 – que, enquanto apenas 4% das pessoas consumiam conteúdo audiovisual em salas de cinema no Brasil, 92% assistiam à televisão aberta enquanto 33% assistiam produções pela Netflix. Do mesmo modo, a pesquisa revela que 34% dos brasileiros consumiam conteúdo audiovisual em streaming por semana e que o tempo médio de consumo de televisão – aparelho utilizado para acessar tais plataformas – saltou de 6h17’ diárias em 2019 para 6h51’ em 2020.

Já se levando em conta o número de ingressos vendidos em 2019, segundo a Ancine, e o número da população brasileira, conforme dados do IBGE, é possível concluir que o brasileiro vai ao cinema apenas 0,83 vez ao ano. Para se entender melhor a dimensão desta estatística no *habitus* de consumo de longas-metragens no País, é preciso levar em conta algumas variáveis:

1- Que apenas 10% das cidades brasileiras têm ao menos uma sala de cinema, segundo o IBGE;

2- Que a maior parte dessas salas está localizada em capitais e cidades com mais de 500 mil habitantes, conforme o mesmo instituto;

3- Que 96,4% dos domicílios brasileiros têm ao menos um aparelho de TV, segundo pesquisa de 2019 do IBGE;

4- Que 88% das salas de cinema no Brasil se localizam em shopping centers, segundo a Ancine, afastando o público das classes sociais mais pobres do circuito exibidor.

## **Mudança de *habitus***

As quatro variáveis citadas anteriormente auxiliam na compreensão, portanto, do que ocorreu no momento em que o circuito exibidor pôde reabrir com restrições a partir de agosto de 2020. Apesar do interesse do público nos lançamentos das salas de cinema, conforme indica pesquisa da Comscore, ocorrida entre agosto de 2020 e fevereiro de 2021, os resultados de bilheteria foram pífios para o setor.

A prova disto são os números já citados da Ancine que indicam uma queda de quase 93% na venda de bilhetes no circuito exibidor nos dois primeiros meses de 2021 se comparada ao mesmo período de 2020. O medo de contrair Covid-19 em ambientes fechados e de uso público, como uma sala de cinema, o prolongado isolamento social e a maneira irresponsável com que a pandemia foi tratada no país pelo Poder Público Federal contribuíram para afetar ainda mais o modo como a população brasileira vem consumindo filmes e outros formatos audiovisuais.

Por outro lado, enquanto as salas de cinema brasileiras amargavam a maior queda de público de sua história entre março de 2020 e março de 2021, a pesquisa *Inside TV 2020* registrava que o consumo de conteúdo audiovisual por streaming não parou de se ampliar no país durante a pandemia. Dados da pesquisa apontam um aumento de 84% do consumo de streaming em domicílios do país de 2018 para 2020 e que, se 2018, 33% dos lares brasileiros tinham acesso ao vídeo *on demand*, em 2020 esse número saltou para 61%.

Enquanto o consumo audiovisual de filmes e outros formatos cresceu 58% entre os assinantes segundo o Ibope Kantar, e o brasileiro passou em média mais de 7 horas diante de seus aparelhos de TV, as salas de cinema encerraram 2020 com os piores resultados desde os Anos Collor, no início da década de 1990. Tal fenômeno poder ser atestado pelo encolhi-

mento do circuito exibidor que, segundo dados da Ancine, teve o número de salas reduzido de 3507 em 2019 para 2378 salas em 2020, enquanto a venda de ingressos amargou queda de mais de 77% em 2020 se comparada ao ano anterior.

Por outro lado, enquanto o circuito exibidor contabilizava as perdas do ano mais atípico de sua história no Brasil, público e agentes do mercado audiovisual baseados no clássico tripé cinematográfico assistiam à multiplicação de plataformas de streaming no País. Desde que a pandemia chegou em final de fevereiro de 2020, o Brasil viu desembarcar por aqui, entre outras, a Star +, a Paramount +, a HBO Max, e testemunhou a Netflix, a Globoplay e a Amazon Prime consolidarem sua atuação junto ao público nacional, conforme revelam os dados anteriormente citados.

## Considerações em aberto

Desta análise inicial sobre os impactos da pandemia da Covid-19 no setor de exibição cinematográfica no Brasil entre março de 2020 e março de 2021, decorrem algumas observações e conclusões parciais que, evidentemente, precisam ser aprofundadas, especialmente após a vacinação em massa atingir toda a população do país<sup>408</sup>, o que deverá propiciar a volta ao circuito de salas de maneira mais efetiva. Entre elas:

1- O número de plataformas e de assinantes de streaming seguirá crescendo mesmo após o término da vacinação e da pandemia;

2- As salas de exibição no País terão que oferecer experiências bem mais estimulantes do que filme na tela grande e pipoca com refrigerante para atrair espectadores daqui por diante;

3- O tripé clássico resistiu a outras crises anteriores, como a da falta de som, da falta de cores e a chegada da TV e dos videocassetes nos lares;

4- Plataformas de streaming permitiram que cinéfilos, mesmo localizados em cidades sem salas de cinema, tivessem acesso a conteúdos audiovisuais mais diversos;

5- A pandemia só catalisou e consolidou a tendência de consumo audiovisual em casa;

6- O *habitus* do espectador brasileiro para consumir audiovisual mudou definitivamente com a pandemia de Covid-19. As salas de cinema médias e de nicho resistirão?

Perante a essa realidade que se descortina uma única conclusão se faz possível: é hora de trocar o vidro estilhaçado da “vitrine” e engessar o pé quebrado...O cinema segue e resiste, como faz, aliás, desde o final do século XIX quando foi oficialmente inventado pelos Lumière.

408 - Na primeira quinzena de dezembro de 2021, ocasião de finalização deste artigo, segundo dados do Consórcio de Veículos de Imprensa, pouco mais de 64,7% da população se encontrava completamente vacinada.



## Referências

BOURDIEU, P. A Economia das Trocas Simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2011. EPSTEIN, E. O Grande Filme: dinheiro e poder em Hollywood. São Paulo: Summus, 2008.

FELTRIN Ricardo. Streaming já é o 2º maior ibope do país e só perde para Globo. UOL. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/ooops/2020/07/08/streaming-ja-e-o-2-maior-ibope-do-pais-e-so-perde-para-globo.htm>. Acesso em 26/10/2021.

INSIDE TV. Kantar Ibope. 2020. Disponível em: <https://www.kantaribopemedia.com/estudos-type/inside-tv/>. Acesso em: 09/12/2021.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. A Tela Global. Porto Alegre: Sulina, 2009. OBSERVATÓRIO do Cinema e do Audiovisual – Ancine. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/>. Acesso em: 09/12/2021.

LUCA, Luiz Gonzaga de. Exibição. *In* DIAS, A.; SOUZA, L. Film Business: o negócio do cinema. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010. SCHROOT, M.; CAMPOS, N.; BAZZO, W. Uma Análise sobre a reabertura dos cinemas no Brasil. Comscore. Dez. 2020. Disponível em: <https://www.comscore.com/por/Insights/Blog/Uma-analise-sobre-a-reabertura-dos-cinemas-no-Brasil>.

YOUTUBE for Press. Disponível em: <https://blog.youtube/press/>. Acesso em: 09/12/2021.

# Identidade atomizada em *Cabra marcado e Peões*: o passado ilumina o presente.<sup>409</sup>

Atomized identity in *Twenty Years Later* and  
*Metalworkers*: the past shines light on the present

Marco Antonio Visconte Escrivão<sup>410</sup>  
(Mestrando – ECA/USP)

**Resumo:** Neste artigo traçaremos um percurso histórico de camponeses e operários, através de aproximações e distanciamentos entre os filmes do documentarista Eduardo Coutinho, *Cabra Marcado para Morrer* (1984) e *Peões* (2004). Enfocando os personagens Cícero Anastácio em *Cabra*, e Januário em *Peões*, refletiremos a partir dos aspectos fílmicos, a atomização do trabalhador na trilha da modernização conservadora empreendida pelo capitalismo no Brasil.

**Palavras-chave:** *Cabra marcado para morrer*, *Peões*, documentário, memória, identidade

**Abstract:** This proposal seeks to trace a historical pathway of Brazilian working classes, peasants and workers, through the similes and divergencies between the films of documentary filmmaker Eduardo Coutinho, *Twenty Years Later* (1984) and *Metalworkers* (2004). Focusing on the characters of Cícero Anastácio in *Twenty Years Later* and Januário in *Metalworkers*, we will reflect on, from filmic aspects, the atomization of the worker along the pathway of conservative modernization undertaken by capitalism in Brazil.

**Keywords:** *Twenty Years Later*, *Metalworkers*, documentary, memory, identity

Boa parte dos filmes de Eduardo Coutinho foram conduzidos por seu olhar para os excluídos da história. Sua atenção à memória das pessoas nos fornece material para conhecer o passado podendo assim ter mais elementos para compreender o próprio presente pois, como nos lembra Michael Lowy: “o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente” (LOWY, 2005). Tendo isto em vista, cotejaremos nas linhas a seguir os filmes *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Peões* (2004), identificando aproximações e distanciamentos amparados principalmente em um personagem de cada obra, a saber: Cícero Anastácio em *Cabra marcado* e Januário em *Peões*.

409 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: SEGUIMOS NÃO USANDO BLACK-TIE: A LUTA DE CLASSES NO CINEMA BRASILEIRO.

410 - Realizador audiovisual. Graduado em Comunicação Social - Rádio e TV pela UNESP e mestrando em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP.

## Tecendo teias entre filmes: Cícero de *Cabra marcado, em Peões*?

Em *Peões*, Coutinho escolhe iniciar o filme com uma breve introdução em Várzea Alegre, cidade do interior do Ceará. Ali, como em todo o restante do filme, as memórias giram em torno das grandes greves ocorridas no ABC paulista em finais da década de 1970 e início dos anos 1980, tendo a figura de Lula como a grande liderança. Depois dessa introdução, o filme faz uma viagem pela história, apresentando o momento das greves com imagens dos documentários realizados no calor do momento: *Greve* (1979), de João Batista Andrade, *Linha de Montagem* (1981), de Renato Tapajós e *ABC da Greve* (1980/1989) de Leon Hirzman, complementados por alguns letreiros brancos com fundo preto contextualizando datas e ações.

Após essa viagem pelo tempo, o documentário estabelece sua localidade de referência principal, a cidade de São Bernardo do Campo (SP). Nesse momento, em apresentação a antigos sindicalistas, o diretor anuncia o dispositivo que será trabalhado no filme, qual seja, encontrar pessoas que aparecem nos documentários das greves e em algumas fotos. Um letreiro destaca o grande número de trabalhadores, que vieram de variadas cidades do Nordeste. *Peões* articula formalmente, via montagem, o caminho percorrido pela grande parte dos trabalhadores que alicerçaram as greves tematizadas. É conhecido o fenômeno da migração, devido à soma de fatores, não só a seca como também a própria modernização conservadora do campo, ocorrendo assim o fenômeno de êxodo rural e inchaço das cidades, como apontado em *Linha de Montagem*.

Em *Cabra*, esse fenômeno também está presente, imagética e tematicamente. No filme é possível observar uma distinção entre fatos relacionados aos camponeses ocorridos no Nordeste e algumas inserções do Sudeste relacionadas às cidades. “Alguns dos camponeses se deslocaram para São Paulo e para o Rio de Janeiro para trabalhar, como os filhos de Elizabeth Teixeira. É possível dizer que eles têm destinos semelhantes dos que alcançaram o ABC paulista e que depois vieram a participar das greves de 1979 e 1980” (LOPES, 2017, p. 26). Peguemos, portanto, o caso de Cícero Anastácio como exemplo.

Conhecemos Cícero primeiro a partir da projeção de trechos de *Cabra/64*<sup>411</sup> no Engenho da Galileia, em 1981. Ali, os antigos personagens reconhecem o velho companheiro na projeção e comentam que ele «está no sul”. Em 1964, Cícero camponês chegou a ser assistente de produção local, “já que era o único que sabia ler e escrever”<sup>412</sup>. Em 1981, Cícero está peão, em uma indústria de cerâmica em Limeira, cidade próxima do interior do Estado de São Paulo. Ou seja, seu movimento foi similar ao feito pela construção formal de *Peões*, a saída do Nordeste e o trabalho operário no Sudeste.

Mariana Souto em sua tese de doutoramento ilustra que uma análise comparatista pode estender teias entre filmes. Relacionando *A Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor, com *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho, ela propõe: “é como imaginar que as pessoas que antes estavam nas praias, boates e ruas de Copacabana agora, mais envelhe-

411 - *Cabra marcado para morrer* é normalmente dividido em suas duas fases de gravação, 1964 e a produção interrompida pelo golpe civil-militar e 1981/1984, retomada do projeto como documentário e seu lançamento.

412 - *Cabra marcado para morrer*. Locução em off de Ferreira Gular.

cidas, solitárias e num contexto de maior individualismo, se escondessem nos conjugados do Ed. Master” (SOUTO, 2016, p. 32). Em diálogo com Ismail Xavier percebe-se então “uma transformação, que insere os problemas que estão sendo vividos no presente como parte de uma lógica que ultrapassa o presente e está, enfim, projetada historicamente” (XAVIER apud SOUTO, 2016: 30).

Estendendo as teias entre os filmes, no nosso caso seria possível imaginar Cícero sendo mais um na massa registrada nos filmes das greves. Um evidente exercício de imaginação, pois apesar das movimentações do ABC terem fomentado greves por todo o Estado tendo notícias de movimentos grevistas em diversas indústrias do interior de São Paulo, sabe-se que os filmes utilizados por Coutinho estão restritos aos eventos mais marcantes e comentados nacionalmente ocorridos em São Bernardo do Campo. Encontrado esse elemento de aproximação, devemos também identificar os distanciamentos.

Em seu depoimento, Cícero diz que está bem em São Paulo pois tem emprego, já que a situação estava difícil em sua terra, onde ficou 6 meses desempregado. Além disso, em São Paulo, “ninguém tem raiva de mim, os empregados, os donos mesmo. Trabalham comigo satisfeito, não diz nada contra mim, né?”. Ou seja, não carrega nenhum estigma. Esse estigma que Cícero diz ter adquirido em Galileia pelas lutas camponesas, os trabalhadores de *Peões vão conhecer após as greves, com as famosas* listas de perseguição que os impediam de trabalhar em outras indústrias. A memória do trauma ainda reflete em sua vida, minando inclusive as suas possibilidades de luta coletiva. Essa busca por dismantelar a união dos trabalhadores em torno de uma luta comum foi um trabalho intenso da ditadura.

Assim, Cícero aponta seu próprio isolamento em São Paulo, dizendo que com todos os problemas, no Nordeste ainda tinha seus companheiros para conversar e agora só lhe resta assistir ao noticiário. Eis a trilha farejada e seguida por Coutinho: a atomização do trabalhador; o distanciamento das lutas coletivas. Encontramos no indivíduo Cícero a história de um antigo camponês, que em 1981 é peão de fábrica, e que está distante da luta política, em um momento em que as greves operárias estão em alta nos noticiários nacionais. O solitário Cícero contrasta com as imagens da massa grevista que ganha corpo e traduzem um momento histórico de transformações no Brasil.

Voltando mais uma vez a mirada para *Peões*, vemos novamente Coutinho nessa trilha da atomização do trabalhador. O filme foi lançado justamente no momento histórico em que o Partido dos Trabalhadores (PT) ascendia ao poder simbolizado na vitória eleitoral para Presidente da República de seu líder maior, Luiz Inácio Lula da Silva. É nesse contexto que o documentarista volta sua câmera para os anônimos das greves buscando investigar o presente dessas pessoas à luz dos acontecimentos do passado. Aproximando esse contexto à Cícero, observamos que grande parte deles relatam que sofreram perseguições e dificuldades para conseguir empregos após suas participações grevistas e apontam as consequências disso para as suas vidas.

No entanto, diferente do personagem Cícero de *Cabra*, que não se somou ao movimento grevista, em *Peões*, as memórias das greves são o orgulho de uma vitória tardia, mas eminente, qual seja, a eleição de um operário para Presidente da República. Nos termos da verve benjaminiana de Coutinho, lembremos a tese III em *Sobre o conceito de história*: “O cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história” (BENJAMIN, 1940). Ou seja, recuperar a história dos anônimos das greves e não a de sua liderança também nos ajuda a construir um olhar profícuo para essa passagem histórica e suas consequências.

## **Januário, as greves e os computadores**

Assim mesmo, apesar da diferença de ambiente social e suas lutas por transformações favoráveis aos trabalhadores, é possível perceber pelos relatos de *Peões* que, após as greves, aceleraram-se os processos de modernização e mecanização da indústria, causando novamente uma fragmentação e uma atomização dos trabalhadores, como ocorrido antes com os camponeses:

Para além do sentimento de nostalgia do auge das mobilizações operárias, e das lições a tirar para as lutas de futuras gerações, resta que *Peões*, complementado por *Cabra marcado para morrer*, é um documento essencial para se compreender as transformações sociais sofridas pelas classes trabalhadoras brasileiras em suas especificidades rurais e industriais na segunda metade do século XX (LOPES, CIOCCARI, 2017, p. 42)

Lições a partir das lutas, transformações sociais sofridas pela classe trabalhadora, memórias do passado que se refletem no presente. Olhando novamente para o filme *Peões*, chegamos ao personagem Januário, e notamos que ele também transita por todos esses elementos em sua entrevista.

No começo, conta duas anedotas, uma da época das greves e outra mais atual que demonstram não só que Lula é um personagem engraçado e descontraído ou nas palavras do depoente “gozador para caramba”, mas também como ele, Januário, tem muita intimidade a ponto de fazer brincadeiras com o líder sindical e futuro Presidente da República. Com um corte, vemos a conversa em outro ponto, em que Januário avalia sua vida e sua relação com a família. Sente o afastamento dos pais por conta da militância política já que desde os 14 anos está no movimento estudantil, movimento de igreja e movimento operário. Um pouco à frente se ressentido de não ter visto as filhas crescerem, apesar de não se arrepender de sua luta. Em 1984, foi demitido da Ford por ser membro das comissões de fábrica e por isso apresenta para o sindicato a proposta de investir na sua formação como fotógrafo do mesmo, já que já fazia fotos de maneira amadora. Em suas palavras:

É diferente, por exemplo, um cara da Folha de São Paulo, ele tá fotografando a mesma greve que eu, mas o olhar é outro, porque ele vem de fora e eu sou fruto dessa categoria. Eu aprendi dentro dessa categoria, entendeu? Então a foto pode ser o mesmo ângulo, mas com outro olhar.<sup>413</sup>

Este trecho traz um elemento forte de identidade, o que vai de certa forma se repetir ao longo de quase todo o filme. Nessa simples construção Januário materializa essa relação de identidade abordada ao longo de todo o filme pela construção simbólica do olhar fotográfico. Essa identidade é também conhecida nos discursos de Lula ao longo do tempo, com a ideia de que é “a primeira vez que um operário chega à Presidência da República neste país”<sup>414</sup>. A identidade com a liderança, segundo Januário, também lhe trouxe ensinamentos: “Lula ensinou isso para a gente: ‘ó, nós não somos nada, o mandato sindical passa, os trabalhadores é que ficam. Os trabalhadores são mais importantes do que nós. Então o Lula é o grande mestre nessa época [...]”. E emenda com uma anedota sobre o líder sindical e na época candidato à presidência da República que reverbera no momento do depoimento, em 2002

Em 79, greve geral, 140 mil trabalhadores parados. Toda a diretoria reunida, na sala do Lula. Ele com bonezinho preto dele, barba pá. Chega uma caixa do tamanho dessa mesa aqui, ó, ele abre a caixa, um puta aparelho de som. ‘Quem mandou?’ O cara falou ‘foi fulano de tal’. Pegô o telefone e falou ‘aqui, o filho da puta, você tem 10 minutos para tirar esse negocio daqui, se não eu vou chamar a polícia e vou denunciar para toda a categoria que você quis me comprar’. No meio de todo mundo. De lá para cá, eu falei: esse é o cara.<sup>415</sup>

Mais do que fato narrado em si, interessa observar a relação que Januário estabeleceu com ele, já que dentro do contexto do filme essa fala traz um elemento de esperança na identidade. Sem falar em combate a corrupção, a postura narrada mostra alguém firme frente a interesses mesquinhos e isso é o suficiente para Januário cravar: “esse é o cara!”. Na outra mão, é talvez necessário fazer uma outra ponderação frente a esse discurso de Januário e a maneira como articula sua memória. É possível que sua relação intrínseca e duradoura junto ao sindicato e, portanto, seu contato continuado com a história institucional, inclusive trabalhando para assim construí-la, produza o efeito de uma memória enquadrada (POLACK) ainda mais marcada do que nos outros sujeitos, que por outros caminhos seguiram.

Voltando ao filme. De forma descontraída Januário apresenta o cenário comparativo do desemprego vivido em 2002 com relação à década de 1980:

Naquela época você saía da Ford entrava na Coca-cola, da Coca-cola entrava na Souza Cruz, saía da Souza Cruz... O emprego corria atrás do trabalhador. Hoje não. Hoje o cara fica desempregado, ele vai ficar desempregado pelo menos uns 3, 4 anos. Não tem empre-

413 - *Peões*. Depoimento de Januário.

414 - Cf., por exemplo: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2013/09/29/interna\\_politica,390624/ao-correio-lula-diz-estar-pronto-para-a-campanha-de-dilma-em-2014.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2013/09/29/interna_politica,390624/ao-correio-lula-diz-estar-pronto-para-a-campanha-de-dilma-em-2014.shtml)

415 - *Peões*. Depoimento de Januário.

go. Não tem. Não é que não tem mais emprego, aquele posto de trabalho foi eliminado. Uma função que existia, por exemplo, para montar um carro, 10 pessoas, hoje um computador faz sozinho.<sup>416</sup>

Mais uma vez, com uma anedota, Januário sintetiza a modernização na linha de montagem e sua consequência para vida e organização dos trabalhadores: “Você vai na Volkswagen, é brincadeira. O dia que o Lula foi lá, falei ‘imagina fazer uma greve com esse povo ae’. Só computador”.

## Brevíssimas ponderações sobre o percurso histórico

A fala de Januário sobre a modernização da linha de montagem das fábricas dialoga diretamente com um dos motivos que levaram ao êxodo rural anos antes no país, e consequentemente com a história de Cícero Anastácio em *Cabra*, ou seja, o desmantelamento de movimentos camponeses como as Ligas Camponesas. Uma atomização do trabalhador que fica patente em *Cabra* e principalmente em *Peões* pela escolha formal de Coutinho por entrevistas em ambientes privados e na maioria das vezes com as pessoas solitárias em quadro. Em 1984, escrevendo sobre *Cabra marcado para morrer*, Roberto Schwarz observou:

A mercantilização das relações de trabalho em geral, e da produção cultural em particular, nestes vinte anos avançaram muito. Outras formas de sociabilidade tornaram-se quase inimagináveis em nosso meio, o que pode não ser um mérito, e em todo caso mostra quanto a realidade do capitalismo se aprofundou e consolidou no período (2013, in OHATA, p.461)

Ou seja, ao passo em que Schwarz se refere aos processos no campo, ocorridos de 1964 a 1984, tendo como base o filme *Cabra marcado para morrer*, o mesmo de alguma maneira pode ser também observado nos processos urbano-industriais do interregno compreendido no filme *Peões*, 1981 a 2002, a modernização conservadora empreendida pelo capitalismo tendo como uma de suas ferramentas de implantação o constante trabalho de atomização do trabalhador, minando suas forças coletivas, alterando sociabilidades e consequentemente suas possibilidades de organização.

## Referências Bibliográficas

BERNARDET, J.C. *Vitória sobre a lata de lixo da história*. In: \_\_\_\_\_. Cineastas e imagens do povo. 2ª Edição [1985]. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 227-238.

GERVAISEAU, H. *O abrigo do tempo*: abordagens cinematográficas da passagem do tempo. São Paulo: Alameda, 2012.

LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho*: televisão, cinema e vídeo Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.

LOPES, J. S. L., CIOCCARI, M., TAPAJÓS, R.; *Peões visto por*; organização Eliska Altmann, Tatiana Bacal. - Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

LOWY, M. *Walter Benjamin aviso de incêndio*: Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo Ed, 2005.

416 - *Peões*. Depoimento de Januário.

MESQUITA, C. C. *Entre agora e outrora: a escrita da história no cinema de Eduardo Coutinho*. Galáxia (São Paulo, Online), n. 31, 2016.

POLLAK, M. *Memória, Esquecimento, Siêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989. p. 7-10.

SCHWARZ, R. *O fio da meada*. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUTO, M. *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese (Comunicação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2016



# Cinema e Arte- Educação: *Basquiat* – *traços de uma vida*<sup>417</sup>

Cinema and Art-Education: *Basquiat*

Maria Cristina Mendes<sup>418</sup>  
(Doutora – UEPG e UNESPAR)

**Resumo:** O filme *Basquiat- traços de uma vida* (Julian Schnabel, 1996) recria a vida do primeiro grafiteiro negro norte-americano que se transforma em celebridade internacional. Os entrelaçamentos de sentido criados pelo diretor possibilitam aproximações entre uma história da arte popular com bases cinematográficas e a Arte-Educação. Este artigo busca evidenciar, no confronto entre *biopic* e dados concretos da vida do artista, contribuições para o ensino das Artes.

**Palavras-chave:** Cinema, Arte-Educação, *Basquiat- traços de uma vida*.

**Abstract:** The film *Basquiat* (Julian Schnabel, 1996) recreates the life of the first American black graffiti artist to become an international celebrity. The interweaving of meanings created by the director enables approximations between a popular art history with cinematographic bases and Art-Education. This paper seeks to highlight, in the confrontation between biopic and concrete data from the artist's life, contributions to the teaching of Arts.

**Keywords:** Cinema, Art-Education, *Basquiat*.

O filme *Basquiat - traços de uma vida* (Julian Schnabel, 1996) narra a trajetória do primeiro grafiteiro negro norte-americano a ser cultuado como celebridade no circuito artístico internacional. Ao longo do filme, as permutas entre o Neo-Expressionismo de Jean-Michel Basquiat (1960-1988), interpretado por Jeffrey Wright (1965), e a Pop-Art de Andy Warhol (1928-1987), papel dado a David Bowie (1947-2016), conduzem a relevantes abordagens para o ensino das Artes Visuais.

A narrativa criada por Schnabel, a partir do convívio com Basquiat, Warhol e outras personagens do filme, possibilita estratégias discursivas nas quais distintas camadas de sentido se sobrepõem, multiplicando as possibilidades de interpretação. As pinturas de Basquiat que aparecem no filme foram feitas por Schnabel, as de Andy Warhol são originais e outras obras de arte fazem parte do acervo do diretor. Schnabel, sob o *alter ego* de Albert Milo, encontra Basquiat em momentos filmicos decisivos, criando enigmáticos entrelaçamentos de sentido.

417 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CINEMA E EDUCAÇÃO.

418 - Docente no PPG CINEAV/ UNESPAR e na UEPG. Doutora em Comunicação e Linguagens; membro dos Grupos de Pesquisa: "Eikos, imagem e experiência estética" e "ducação Estética, Trabalho e Sociedade".

O objetivo geral deste artigo é destacar o papel do filme biográfico de Basquiat na difusão da história da arte e identificar a parcialidade do ponto de vista de Schnabel na recriação da vida do artista. O interesse na análise se justifica porque o filme possibilita abordagens didáticas, integrando e aproximando a Arte-Educação e o grande público do cinema. O recorte metodológico se concentra na análise fílmica que, em confronto com dados históricos, permite a formação de cidadãos críticos e autônomos, capazes de estabelecer diálogos libertadores diante de uma formação ainda calcada no patriarcado e assombrada pelo racismo.

## **Arte, Educação e Cinema**

A relevância do cinema para a educação recebe ainda maior destaque quando se trata da Arte-Educação. Nos primeiros anos de uma Licenciatura em Artes Visuais, o docente se depara com a parca informação sobre a história da arte por parte dos estudantes, recorrendo a filmes, séries e desenhos animados para estabelecer vínculos comunicacionais e promover a educação pelo sensível. O esforço para validar a importância da arte na educação tem exigido reflexões acerca da educação da sensibilidade e destacado a necessidade de novas estratégias para enfrentar projetos educacionais voltados ao tecnicismo e competitividade, cujo resultado produz um intenso desequilíbrio entre o universo racional e o não racional. A arte, campo da potencialização do sensível, entre outras questões, exige um conhecimento específico por parte do professor, o que se pretende demonstrar neste artigo.

Para Paulo Freire (2014), o professor deve atuar como um guia e ser uma fonte de inspiração para os alunos. Ao valorizar a investigação e seus processos de decodificação, ele conduz ao questionamento de diversas visões de mundo, promovendo a interação social diante de conteúdos concretos. Os estudantes, de acordo com o intelectual brasileiro, “ao terem a percepção de como antes percebiam, percebem diferentemente a realidade, e, ampliando o horizonte do perceber, mais facilmente vão surpreendendo, na sua ‘visão de fundo’, as relações dialéticas entre uma dimensão e outra da realidade (FREIRE, 2014, p.152). Os novos conhecimentos, prolongando-se no plano educativo, ampliam as potencialidades da consciência na elaboração de novos conteúdos.

Ao destacar que a educação é inseparável da política social como um todo, para Herbert Read (2016), o professor de arte deve valorizar os aspectos da auto-expressão, da observação e da apreciação, elementos que permitem identificar e compreender a expressão estética. Ele valoriza a busca pela ordem na criação de trabalhos de arte, lembrando que este esforço por ordem visa imitar o universo físico. Enfatiza, contudo, a importância de outro aspecto da mente:

[...] somos dotados de uma mente que não se satisfaz com essa atividade limitada – uma mente que deseja criar e se aventurar além do que é dado. Ou seja, somos dotados de um livre-arbítrio, e em virtude dessa liberdade lutamos por evitar as características fixas e regulares das leis da natureza e por expressar, em seu lugar, um

mundo nosso – um mundo que é reflexo de nossos sentimentos e emoções, dos instintos e pensamentos complexos que chamamos de personalidade. (READ, 2016, p.32)

A educação da percepção evidencia as ligações entre o reino fenomenal e o transcendental, indicando que a faculdade da percepção pode se tornar universal. A tese platônica da arte como base da educação, retomada por Read na primeira metade do século XX, explicita que com a arte aprende-se a lutar contra as forças elementares da psique. No cumprimento do principal objetivo da educação, que é o de “desenvolver, juntamente com a singularidade, a consciência social ou reciprocidade do indivíduo” (READ, 2016, p.6), a educação estética contribui para a qualidade da vida.

Veículo da educação para as massas há algumas gerações, o cinema tem modificado costumes e implantado modas, colaborando, *grosso modo*, para propagar tanto processos colonizadores quanto denunciando questões sociais relevantes. Para Doris Berger (2014), o cinema cria uma história popular da arte que merece atenção por parte dos educadores.

## **Biopics e história popular da arte**

*Biopics* é o termo adotado para definir as biografias cinematográficas, filmes que contribuem para o surgimento desta história popular da arte, segundo Doris Berger. Ela pontua que filmes sobre as vidas dos artistas, dentre os quais destaca as dos pintores, criam uma história da arte popular, por vezes única fonte de acesso ao mundo da arte, na qual o artista é retratado como um gênio. Este tipo de construção narrativa atua em franco contraste com a abordagem sobre a arte desde que Walter Benjamin, ao discorrer sobre a fragilidade da presença aurática do artista na Europa do final dos anos 1930, destacou a importância da reprodutibilidade e correlacionou o pintor ao mágico e o cinegrafista ao cirurgião.

O mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras desta realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes (BENJAMIN, 1996, p.187).

Ao enfatizar que a descrição cinematográfica é mais significativa para a vida moderna do que a pictórica, Benjamin explicita que temos o direito de exigir da arte “um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade” (BENJAMIN, 1996, p.187).

A abordagem cinematográfica que tem por objetivo o consumo das massas, como em Basquiat, prioriza a genialidade do artista, evidenciando o curioso descompasso temporal entre teorias da arte e realização de filmes. A ausência de um paralelismo entre pintura e cinema, contudo, potencializa o valor de seus possíveis cruzamentos (AUMONT, 2004), apresentando questões relevantes para a investigação das teorias cinematográficas. As *biopics* hollywoodianas, que costumam valorizar aspectos míticos do protagonista, narram, na forma do melodrama, a ascensão e a queda do biografado, culminando com sua morte.

Ao enfatizar o efeito dos filmes na historização que existe fora deles e ao reconhecer que os filmes possibilitam um olhar para a história da arte sob um novo ponto de vista, Berger identifica amalgamentos entre arte, artistas e filme. Este caráter interdisciplinar da abordagem fílmica, que poderia resolver alguns dos conflitos entre arte, cinema e educação, permite o seguinte questionamento: considerando que a história popular da arte se nutre de biografias de artistas que circulam nos cinemas de massas, quais as contribuições do filme de Schnabel, para o ensino da arte?

Os vínculos cinematográficos com uma história da arte com bases patriarcais criam narrativas nas quais o estelato se sobrepõe à vida do artista, subvertendo acontecimentos e criando realidades próprias que desempenham, para o público de massas, talvez a única fonte de informação acerca da história da arte. A partir de tais considerações, é relevante pontuar que o cinema hollywoodiano, submetido a convenções dramáticas e ficcionalização, ao inter-relacionar biografia de artista e cultura popular, tem fundamental importância para a Arte-Educação.

### **Basquiat e o neo-expressionismo de Julian Schnabel<sup>419</sup>**

Baseado em uma história de Lech Majewski, o filme *Basquiat - traços de uma vida* se destaca pela apropriação que o diretor faz da vida e da obra do grafiteiro norte-americano: Schnabel<sup>420</sup> pinta os quadros atribuídos à Basquiat e a personagem Albert Milo, pintor e amigo do protagonista, não deixa de representar o *alter ego* do diretor, pois são suas as pinturas atribuídas à Milo e é seu o atelier visitado por Basquiat<sup>421</sup>.

A romantização da vida do jovem negro celebrizado pela cena artística de destaca na comparação de filmes como *Downtown 81* (Edo Bertoglio, 2000) ou *The Radiant Child* (Tamra Davies, 2010). O primeiro, filmado em 1981<sup>422</sup>, traz um quase autobiográfico Basquiat interpretando um jovem artista que tenta vender suas telas para pagar o aluguel; o segundo é um documentário sobre o artista que conta com a participação de Schnabel, Bischofberger, Ricard e Nossei, personagens relevantes também no filme aqui analisado.

Nas cenas iniciais do filme de Schnabel, Basquiat criança e a mãe observam a pintura *Guernica*, de Pablo Picasso; o menino está com uma coroa dourada que brilha enquanto a imagem é intercalada ao nome do diretor. A voz *over* do crítico René Ricard, que surge sentado em um banco de praça, anuncia que “todo mundo quer entrar no barco de Van Gogh” e prossegue afirmando que o trabalho do artista deve chegar ao público; para ele, o crítico seria o olho deste público. Atrás do banco onde Ricard está sentado, uma caixa de papelão começa a se movimentar e dela sai Basquiat; num poste da cidade ele grafita SAMO<sup>423</sup> e desenha uma coroa de três pontas, elemento que caracterizará sua produção futura.

419 - Outros filmes de Schnabel: *O Escafandro e a Borboleta* (2007), *Antes do Anoitecer* (2000) e *No Portal da Eternidade* (2018).

420 - Os quadros foram pintados por Schnabel porque a família de Basquiat não concordou com a realização do filme e não emprestou as obras.

421 - A filha de Milo é interpretada pela filha de Schnabel.

422 - O filme retrata a cena musical nova-iorquina ficou perdido até o final dos anos 1990, quando foi finalizado.

423 - SAMO é a abreviação de *same old shit*, pseudônimo usado por Basquiat e um amigo grafiteiro.

Descoberta, ascensão, sucesso e agruras da vida do artista são metaforizados por imagens de ondas do mar, em cenas que explicitam a força poética do diretor. O estudo da opacidade produzida pelas cenas pode contribuir para o aprofundamento de estudos cinematográficos e artísticos, trazendo a tona discussões acerca do que a opacidade produz em termos de percepção (XAVIER, 2018). Elementos que valorizam o filme, as quatro cenas com ondas de mar são inseridas na narrativa causando estranhamento e metaforizando eventos por vir<sup>424</sup>.

Diminuem os romances de Basquiat, seu cabelo permanece o mesmo ao longo do filme (em vida, ele variou bastante, do moicano aos *dreadlocks*) e as drogas ilegais se restringem a poucas cenas (em uma delas ele está desmaiado na cama e é salvo pela namorada). A vida do artista é amenizada, adequada a uma maior amplitude de público, para o qual o melodrama consegue unir aprendizado e entretenimento. Andy Warhol se destaca na interpretação de David Bowie. Artistas e atores consagrados impulsionam o reconhecimento do filme: Willem Defoe é electricista em uma galeria de arte, Dennis Hopper representa o crítico Bruno Bischofberger, Gary Oldman é o pintor Albert Milo e Benício del Toro é Benny Dalmau, um nome genérico para os demais amigos de Basquiat. Jeffrey Wright, pouco conhecido na época, interpreta o artista que dá nome ao filme.

A controversa amizade entre Warhol e Basquiat até hoje suscita discussão e no filme parece impulsionar a representação da cena artística nova-iorquina, evidenciando estratégias de mercado pautadas em lógicas que fortalecem a competitividade e testam os limites da ética. Schnabel deixa claro que Basquiat almejava a fama e indica que os interesses do mercado complexificam as relações entre a produção e o mercado de arte, diante da constante necessidade de gerar novos produtos. De artista genial para mascote de galeristas mulheres provindas de uma elite privilegiada, Basquiat cumpre a função de trazer visibilidade para grupos até então marginalizados.

Homenagear o colega que havia falecido há quase dez anos é uma maneira de aproximar artista e diretor, pois a recriação de acontecimentos da vida de Basquiat acaba por privilegiar a presença de Schnabel (ou Milo). Esta espécie de imposição da presença de Schnabel pode ser identificada na cena do vernissage de Basquiat. No filme, posam para o fotógrafo, Basquiat, Warhol, Milo (o *alter ego* de Schnabel) e o crítico e galerista Bischofberger (figura 1), no site de Bischofberger existe uma foto que remete à do filme: comemora-se o acordo de um trabalho colaborativo entre Warhol, Basquiat e Clemente, que nunca aconteceu; Schnabel não está na foto.

424 - Em 2017, orientei uma Pesquisa de IC sobre as metáforas em *Basquiat*



Figura 1 - Basquiat, Warhol, Milo e Bischofberger  
Fonte: *frame* do filme *Basquiat - traços de uma vida*

Identifica-se, na abordagem de Schnabel, que as passagens subterrâneas, apontadas por Aumont em relação à pintura no cinema, se aproximam da adaptação e da tradução, cujos processos valorizam o trânsito signífico intermediário. Para Bischofberger (2008), o trabalho coletivo é uma das características dos anos 1980, período em que questões como autoria e trabalho pessoal são colocados em xeque.

Na sequência final do filme, Basquiat está de pijama no carro de Dalmau, contando a história de um príncipe enclausurado na torre de um palácio. Basquiat explica que o som da coroa no ferro das grades deixava todos maravilhados enquanto observamos as imagens de um jovem negro que apenas sonha com a liberdade. Segundo ele, o príncipe jamais foi encontrado e as histórias do som que produzia serão contadas eternamente. Quando a câmera volta para Basquiat, ele afirma que desistiu de viajar para o Havaí e prefere ir para a Irlanda, onde ele e Dalmau beberiam em todos os bares. A fala de Basquiat se encerra com a tela preta sobre a qual se acrescenta um texto em branco, informando a data e o motivo de sua morte.

## Considerações finais

As contribuições do filme de Schnabel para o ensino da arte, podem se desmembrar em inúmeras vertentes, que variam desde uma análise da cena nova-iorquina dos anos 1980, até e intrincada apropriação que Schnabel realiza sobre a vida e a obra de Basquiat. As pinturas de Basquiat permanecem em processo de valorização<sup>425</sup> e o artista que representa o ingresso da juventude negra periférica no mercado das Artes Visuais tem seu legado valorizado e pode ser considerado o exemplo para que outros países tenham passado a considerar a necessidade da representação de vários tipos de minorias nas esferas da arte.

425 - Em 2021, a obra "In This Case" foi vendida por US\$ 93,1 milhões em um leilão da Christie's. Outro quadro da série, chamado "Untitled", é atualmente a obra mais cara do artista afro-americano, vendida por US\$ 110,5 milhões (cerca de R\$ 576 milhões) em maio de 2017 na Sotheby's em Nova York.

Ao contribuir para novas construções de visões de mundo, a interconexão de cinema e história da arte, especialmente por meio das *biopics*, fortalece a existência de uma história popular da arte, muitas vezes o único caminho de ingresso para a educação da percepção estética.

Ainda que o filme tenha sido realizado com um orçamento considerado baixo (pouco mais de três milhões de dólares), o apoio de personalidades notórias foi crucial, fato que contribui para evidenciar o caráter subterrâneo dos caminhos que a cena artística percorre. Ao adotar estratégias que valorizam a sedução e promover o trânsito entre teorias e poéticas artísticas, o artista/ diretor traduz em filme sua visão sobre ele mesmo e sobre Basquiat.

Enquanto suavizam a *persona* do artista, os discursos metafóricos de dilatam, dando voz a problemas culturais, sociais e, mais especificamente, raciais. Basquiat, visto como um jovem gênio incompreendido perde o melhor amigo e interlocutor; poucos meses a morte de Warhol, o grafiteiro que se transformou em figura notória é encontrado morto por uma overdose de heroína. Terminar o filme com uma história contada na infância de Basquiat não deixa de ser uma retomada mítica, a conduzir a imaginação para um lugar no qual a criação encontra suas raízes e se depara com novas histórias.

Reconhecido inicialmente como membro do grupo de pintores neo-expressionistas norte-americanos, Schnabel migra para o cinema e amplia o escopo de sua produção. Às grandes pinceladas e colagens das pinturas de Schnabel, poder-se-ia tecer analogias entre os planos detalhes e os cortes secos do filme. O estreito convívio de Schnabel com a pintura e a história da arte, certamente contribuem para que o filme se construa sobre uma potência signífica tal, cujo caráter interdisciplinar abrange relevantes aspectos da Arte-Educação.

## Referências

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável* [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BASQUIAT, Jean-Michel. Disponível em: <http://www.basquiat.com>. Acesso em: 12 mar. 2021.
- BENJAMIN. Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense. 1996.
- BERGER, Doris. *Projected Art History: Biopics, Celebrity Culture, and the Popularizing of American Art*. New York: Bloomsbury, 2014.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Paz e Terra: Rio de Janeiro. 2014.
- READ, Herbert. *A Educação pela Arte*. São Paulo: Martins Fontes. 2016.
- SCHNABEL, Julian. *Jean-Michel Basquiat - traços de uma vida*. 108min. Cor. 1996. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sXMJmU-M9sM&t=210s>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

# Objetificação do corpo feminino no filme “Mãe!”<sup>426</sup>

## Objectification of the female body in “Mother!”

Maria Eduarda Santos Medeiros<sup>427</sup>  
(Mestranda – UNISUL)

**Resumo:** “Mãe!” (2017), de Darren Aronofsky, é um filme que tece narrativas visuais que se abrem à um simbólico pautado pela construção de metáforas e, ao mesmo tempo, retomando narrativas por meio de alegorias bíblicas. Nesse artigo proponho analisar o filme ancorando-me na sua concepção estética e demonstrar os modos de objetificação do corpo feminino a partir da personagem “mãe” e como as escolhas visuais interferem na interpretação e discursos do filme.

**Palavras-chave:** Estética, Objetificação, Mulher.

**Abstract:** “Mom!” (2017), by Darren Aronofsky, is a film that weaves visual narratives that open up to a symbolic one based on the construction of metaphors and, at the same time, resuming narratives through biblical allegories. In this article, I propose to analyze the film, anchoring in its aesthetic conception and demonstrate the ways in which the female body is objectified based in “mother” character and how the visual choices interfere in the film’s interpretation and discourse.

**Keywords:** Aesthetic, Objectification, Woman.

### Primeiros gestos de interpretação

“Mãe!” é uma obra audiovisual realizada em 2017 e dirigida por Darren Aronofsky<sup>428</sup>, onde conta a história de um casal que vê a tranquilidade de seu cotidiano ser alterado com a chegada de visitas inesperadas. Os personagens da narrativa não possuem nomes próprios, mas sim lugares de situação na trama; para maior compreensão e organização, utilizarei os nomes dos personagens em itálico de acordo com a tradução das denominações presentes nos créditos do filme, onde aparecem como “ele”, “mãe”, “homem”, “mulher”.

O objetivo do diretor era contar uma história do ponto de vista da Mãe Natureza, onde ele pudesse fazer uma crítica a realidade ecológica e ambiental dos dias atuais, mostrando a ira e dor da Mãe Natureza e como o homem a destrói em prol do benefício próprio. Pode-se analisar o filme sob o ponto de vista das alegorias bíblicas claramente apresentadas nas narrativas, a relação Mãe Natureza e Pai-criador, uma forte crítica a adoração ao artista e

426 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Corpo e gênero: entre a virtualidade e a morte. Parte da pesquisa da dissertação de mestrado na linha de pesquisa Linguagem e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem – Unisul, sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Nádia Neckel

427 - Maria Eduarda Santos Medeiros, formada em Cinema e Audiovisual pela Universidade do Sul de Santa Catarina em 2018, estudou Direção de Arte na Academia Internacional de Cinema em São Paulo e atualmente é mestranda em Direção de Arte no programa de Ciências da Linguagem da pós-graduação da UNISUL.

428 - Darren Aronofsky é um diretor premiado e mundialmente conhecido por seus filmes perturbadores, existenciais, melodramáticos e surreais (como “Cisne Negro” (2010), “Réquiem para um Sonho” (2000) e “Pi” (1998)).



a fama, assim como a falta de privacidade gerada pela mesma, e diversos outros aspectos. Esse artigo recorta como principal ponto de estudo a personagem feminina de *mãe* e a objetificação do corpo da protagonista em prol do personagem masculino, que é sempre representado pelo mesmo ator, Javier Bardem. Já a personagem *mãe* é interpretada no filme por três atrizes Sarah-Jeanne Labrosse, Jennifer Lawrence e Laurence Leboeuf. Como primeira pontuação é possível ressaltar duas marcas principais da narrativa: a não nomeação e o fato de uma personagem ser interpretada por três mulheres diferentes, o que produz um efeito de ser indistinto um certo “quem” na trama. *mãe*, como o próprio nome já diz, é colocada claramente no papel de mãe e esposa submissa, a clara representação da *Madonna* na história da arte. *mãe* pode também ser vista como a Virgem Maria (figura 1, 2 e 3), aquela que vai dar luz ao filho de Deus e existe para servir ao homem. *mãe* tem uma aparência santificada, como podemos ver nos *posters*.

Figura 1 - pôster de divulgação



Fonte 1 - Divulgação site IMDB

Figura 2 - Virgem Maria



Fonte 2 - Cignani Carlo, século XVII.

Figura 3 - pôster de divulgação



Fonte 3 - Divulgação site IMDB

## Estabelecendo elos teóricos

As imagens formam uma cadeia de significados, de interpretações e leituras, de acordo com Aby Warburg fazendo com que o espectador estabeleça relações dos mais variados sentidos a partir das imagens. Para ele, as imagens são paradoxais e indistinguíveis, constituídas de tempo e memória, onde a história se manifesta nos corpos, nas diferenças e repetições existentes nas imagens. As feições da personagem são leves, porém com submissão, seu olhar é suave e melancólico para além da imagem, como se estivesse sempre se direcionando ao seu Deus. A pele é trabalhada como porcelana, lisa e polida; na figura 1 temos até mesmo marcas de degradação do tempo, igual as estátuas encontradas em diversas igrejas ao redor do mundo, como se fosse realmente uma estátua de adoração por muitos anos. Seus olhos refletem tons laranjas, como se ela estivesse melancolicamente observando o incêndio que acontece nas cenas finais do próprio filme. Além disso, podemos comparar a representação da Virgem Maria, onde ela está sempre com a mão em seu coração, as cenas em que *mãe* vai literalmente dar o seu coração pela casa e por seu marido, para o seu Deus todo poderoso. *Ele* é Deus, imortal, o criador do mundo, já *mãe* é a Terra, a natureza, que pode ser sempre reconstruída por Deus (figura 4). Nesse sentido, temos a representação da mulher como um “bem comum”, segundo Federici (2017), dependente do homem e que existe para reprodução e para realizar tarefas domésticas, não sendo donas de seu próprio corpo e tendo seu corpo frequentemente violentado devido ao interesse do homem.

As mulheres proletárias se tornaram para os trabalhadores homens substitutas das terras que eles haviam perdido com os cercamentos, seu meio de reprodução mais básico e um bem comum de que qualquer um podia se apropriar e usar segundo sua vontade. (...) tornaram-se bens comuns, pois uma vez que as atividades das mulheres foram definidas como não trabalho, o trabalho das mulheres começou a se parecer com um recurso natural, disponível para todos, assim como o ar que respiramos e a água que bebemos. (FEDERICI, 2017, p. 191)

Podemos analisar *mãe* também como a Mãe Natureza, onde a história é contada do seu ponto de vista com relação ao mundo e todas as mudanças que o homem é capaz de fazer: a destruição da natureza para benefício próprio. A casa dos personagens pode ser vista como a Terra, onde a Mãe Natureza está cuidadosa e amorosamente reconstruindo-a, porém, novos visitantes trazem o caos e a desordem. *mãe* e a casa tem uma conexão extremamente forte, sendo literalmente um filho para ela, com coração batendo e que está constantemente conversando com a personagem. Ao decorrer da narrativa, *mãe* dá luz a um bebê, que acaba sendo assassinado e destruído, assim como a casa, levando *mãe* a tomar a dolorosa escolha de queimar a casa, para assim acabar com a dor. Todavia, o incêndio que *mãe* causa, que resulta em sua morte, não acaba o ciclo abusivo; o homem se apropria da natureza e a destrói, e o ciclo é infinito.

## Objetificação do corpo feminino

A interpretação da personagem via efeito metafórico produz sentidos como o de *mãe* existir com um propósito, um objetivo de vida, servir ao homem e ao sistema criado por ele. Essa realidade é presente desde a criação do capitalismo e o fim do feudalismo, como Federici (2017) discute em sua obra. Durante a época feudal, as mulheres tinham direito à posse de terras, o que lhes dava autonomia sobre seus próprios corpos, mas com o surgimento do capitalismo seus direitos foram abolidos, passando a serem vistas como donas de casa e dependentes do marido. A desvalorização do trabalho doméstico serviu como mais uma maneira de manipular e objetificar o corpo feminino, as mulheres eram vistas como uma máquina de reprodução, nas palavras da própria Federici (2017), onde eram responsáveis pela produção dos corpos que serviriam de mão de obra para o sistema.

O silenciamento das mulheres pelos homens é uma realidade até os dias de hoje, e claramente presente e retratada na narrativa de “Mãe!” (2017), onde temos a protagonista reduzida a esse papel de reprodutora e dona de casa quando a denominam como “mãe”, ela não possui nome próprio e nem um nome com letra maiúscula (como é o caso de *Ele*), todo o seu ser é resumido nessa ideia de mãe. Observamos sempre a personagem à margem do homem, realizando seus desejos e caprichos, nunca tendo voz ou livre-arbítrio dentro de seu próprio lar. O trabalho de *mãe* é desvalorizado e visto apenas como funções de dona de casa, obrigatórias de figuras femininas. *mãe* é sempre questionada sobre o porquê de não ter filhos, até mesmo e principalmente pela outra personagem feminina na história. *mulher* tem um discurso machista, onde ela afirma para *mãe* que a mulher tem que satisfazer e prover para o marido, pois a construção de uma família e o prazer sexual do homem é o que o faz feliz, e é dever da mulher atender aos desejos do esposo.

A objetificação do corpo surge quando o mesmo é tratado como mero instrumento de satisfação de outro ser, desumanizando e despersonalizando essa pessoa, se tornando um objeto de consumo. De acordo com Federici (2017, p.192), o corpo feminino é objetificado desde o surgimento do capitalismo, quando “as próprias mulheres se tornaram bens comuns”, e a objetificação da mulher está clara em diversas cenas do filme “Mãe!”, desde o começo até o fim da narrativa. A personagem não tem voz, sua opinião e sentimentos nun-

ca são levados em consideração pelo marido e demais personagens. A personagem está em constante dependência do marido, suas ações claramente são desenvolvidas em volta das necessidades e vontades do personagem masculino, *Ele*. A figura da dona de casa aparece mais fortemente quando os primeiros visitantes chegam à casa, vemos *mãe* sempre cozinhando, limpando e organizando todo o espaço para o melhor conforto dos homens e visitas, porém, é nítido o desconforto da personagem com relação aos estranhos em sua casa. Diversas vezes podemos ver a personagem desconfortável na presença do casal de visitantes desconhecidos, e por mais que ela não os queira na casa, seu marido os convida a ficar o tempo que for necessário, sem perguntar para ela ou levar a opinião e vontade de *mãe* em consideração. No momento em que o casal permanece na casa, seus conflitos acabam interferindo no cotidiano de *mãe*. Seu espaço é invadido e desrespeitado, apesar de ela pedir e avisar diversas vezes sobre as obras da casa e que muitos cômodos eram de acesso proibido, ela é simplesmente ignorada (Figura 4), causando enorme dor e frustração na personagem.

Figura 4 - *mãe* sem voz



Fonte 4 - capturas de tela do filme "Mãe!"

O enfraquecimento do poder feminino e sua objetificação os tornam vulneráveis, podendo assim serem substituídos. O filme começa com a imagem de uma mulher em chamas, e logo após temos a apresentação de uma outra personagem feminina, *mãe*, acordando em sua cama. Somente no final do filme poderemos compreender que ambas as personagens representam a mesma pessoa, o mesmo ser, as duas sendo substituídas por uma terceira no último plano do filme (figura 5). Os enquadramentos cinematográficos são essenciais na construção de sentido e interpretação para o cinema, cada um com seu sentido e propósito. Nesse caso, temos planos idênticos mostrando diferentes atrizes que interpretam o mesmo papel, uma forma de relacioná-las. Porém, além do enquadramento temos também a quebra da quarta parede, onde as personagens olham fixamente para a câmera, para o espectador. As feições da personagem em meio às chamas divergem de todo o restante do filme, sendo um olhar forte e intimidador, um olhar seguro de si e até mesmo ameaçador, um olhar de uma figura antes submissa, agora enfrentando aquele que a violentou durante toda a narrativa. Esse é o ápice da personagem, o exato momento em que ela tomou as rédeas de sua própria história, mesmo que tenha lhe custado sua própria vida. Porém, logo em seguida voltamos ao ciclo de submissão onde a personagem aparece com sua primeira fala já se dirigindo ao ser dominante, *Ele*, em tom leve, amoroso e delicado.

Figura 5 - as faces de *mãe*



Fonte 5 - capturas de tela do filme "Mãe!"

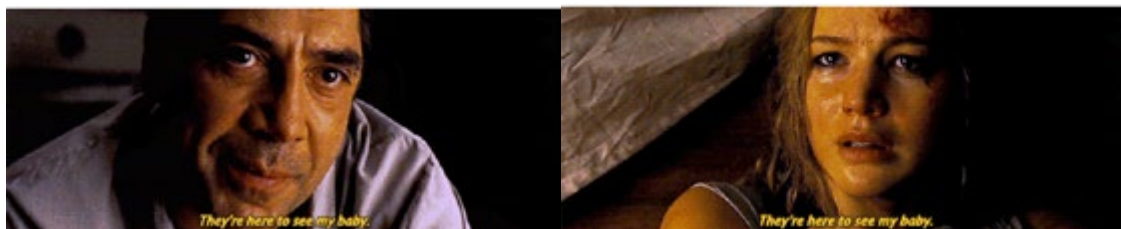
As escolhas dos elementos e cores em ambas as cenas reforçam essa revolta na personagem, em seus momentos submissos sempre é algo limpo, azulado, remetendo a calma e leveza, porém nos momentos que a personagem se liberta e se impõe na narrativa, temos tons quentes e, principalmente, a presença do fogo, representando sua ira interior que, assim como as chamas, consomem tudo que vê pela frente.

Nos primeiros minutos do filme, vemos *Ele* em meio às cinzas de sua casa, e ele encontra no meio dos destroços um cristal, que ele guarda consigo e o idolatra, o protege, como o objeto mais precioso para ele. Durante seu dia-a-dia com *mãe*, vemos que *Ele* ainda guarda o cristal em seu escritório, num espaço dedicado especialmente para ele, e sempre se refere ao cristal de uma forma amorosa e preciosa. O primeiro evento caótico que acontece na casa é justamente a destruição desse cristal, abalando totalmente o personagem e a forma com que ele vai se relacionar com os demais. O motivo de tamanha adoração ao cristal só fica claro nos momentos finais do filme, onde *mãe* acaba incendiando a casa e praticamente morre queimada, nesse exato momento vemos *Ele* andando pelas cinzas e carregando *mãe* no colo, *Ele* totalmente intacto das chamas, enquanto ela está em seus últimos momentos de vida. *Ele* e *mãe* então tem um último diálogo, onde vemos o verdadeiro propósito da personagem na narrativa, que nada mais é do que servir às vontades e necessidades de *Ele*; no momento em que a personagem se vê sem nenhum outro recurso para dar ao seu marido, ele pede para ela o seu coração, o seu amor, e então vemos que o cristal nada mais é que o próprio coração da *mãe*. A personagem existe para dar a sua vida e seu coração para ele. *Ele* é sempre o mesmo, imortal, quando a figura da mulher é sempre substituída e brutalmente destruída.

Como se já não bastasse se apropriar do corpo de *mãe*, nem mesmo o próprio filho da personagem está impune aos desejos do marido e do sistema. *mãe* descobre que está grávida e durante toda a sua gestação *Ele* produz uma obra literária, que irá lhe render fama e milhões de fãs. A casa vira novamente um ambiente caótico com a chegada dos fãs de *Ele*; a história se transforma num filme de terror, onde *mãe* não se encontra em paz nem mesmo em seu trabalho de parto. Ela dá luz presa em um cômodo, a casa repleta de fãs alucinados

querendo conhecer o filho do poeta-criador. *mãe* se agarra ao seu filho, nem mesmo deixando o pai tocá-lo, porém, *Ele* se refere diversas vezes ao filho como sendo dele (figura 6), e não dela ou nem mesmo dos dois, como se no momento em que a criança viesse ao mundo ela já teria cumprido seu papel como reprodutora e seu trabalho já estivesse completo. Antes ela era adorada, mas agora que já havia dado à luz e o bebê já havia morrido, ela não tinha qualquer utilidade para o sistema.

Figura 6 - meu bebê



Fonte 6 - captura de tela do filme "Mãe!"

## Considerações finais

O filme termina com o sacrifício de *mãe*, numa tentativa de acabar com a sua dor e de ser amada pelo marido, apenas para reiniciar o ciclo com uma nova mulher, um novo corpo para servir ao marido e ao sistema.

Todas as vezes que assisti ao filme "Mãe!" (2017) tive uma interpretação e sentimentos diferentes da história e de seus personagens. É uma obra que te desorienta, te causa náuseas e repulsa, mas ao mesmo tempo te faz refletir. Várias análises podem ser feitas, mas pouco se é falado sobre o papel da mulher dentro da narrativa e como seu corpo não pertence a ela mesma, como ela não tem voz na história. É uma realidade que reflete no nosso cotidiano, um reflexo de muitas mulheres existentes. Essa discussão é necessária e de extrema importância, que está tão enraizada que nem mesmo percebemos como isso pode refletir em obras cujo tema seja "a ira da Mãe Natureza". Quando falamos de estética e arte não nos referimos apenas a pinturas e obras prazerosas ao nosso olhar; é necessário discutir e problematizar questões que estão enraizadas nos nossos sujeitos, e nos desconstruir a cada obra. "Mãe!" (2017) é um filme rico em analogias e debates, que nos faz questionar o quanto realmente nós, mulheres, somos donas de nossos próprios corpos e não apenas um instrumento de reprodução da sociedade capitalista.

## Referências

DAMASCENO, Julie Christie. *A estética kantiana: o belo, o sublime e a arte*. Porto Alegre, RS: Intuitio, 2015.

FARIAS, Emilia. *Metáfora e metonímia na geração de sentido*. Porto Alegre, RS. Organon, 2007.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo, SP: Elefante Editora, 2017.

FERNANDES, Rafael A. *Atlas Mnemosyne e museu imaginário: uma análise relacional do pensamento de Aby Warburg e André Malraux*. São Paulo, SP. 2017

GUERRA, Lolita Guimaraes. *mãe! (2017) e o mito da mulher eterna*. Em: Cadernos de Estudos Sociais e Políticos Dossiê especial "Clássicas", v.6, n.11, 2017. Rio de Janeiro, RJ: Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP), Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), 2017.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro, RJ; Contraponto, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO; Editora 34, 2005.

# Imaginações utópicas e paisagens distópicas do espaço urbano<sup>429</sup>

Utopian imaginations and dystopian landscapes of urban scape

Maria Helena Braga e Vaz da Costa<sup>430</sup>  
(Doutora – UFRN)

**Resumo:** Esse trabalho discute e analisa as paisagens utópicas, e os discursos distópicos construídos pelo aparato cinematográfico que concebem o espaço urbano associado à imagem das grandes metrópoles que surgiam nas primeiras décadas do século XX apresentando a paisagem urbana como cenário de complexas relações sociais heterogêneas, onde os diferentes valores culturais se justapõem no espaço e criam uma multiplicidade de expectativas sobre estes.

**Palavras-chave:** Cinema, Utopia, Distopia, Espaço Urbano.

**Abstract:** This work discusses and analyzes the utopian landscapes and the dystopian discourses constructed by the cinematic apparatus that conceive the urban space associated with the image of the great metropolis that emerged in the first decades of the 20th century. It will present the urban landscape as a scenario of complex heterogeneous social relations, where the different cultural values are juxtaposed in space and create a multiplicity of expectations about them.

**Keywords:** Cinema, Utopia, Dystopia, Urban Space.

A paisagem natural, e suas representações em diversos formatos, deve ser entendida como um texto que se configura a partir de símbolos e signos instituídos como prática cultural de significação, participando na construção e transmissão de discursos, valores e concepções (DUNCAN, 2004). Isto é, a paisagem é uma maneira de ver o mundo (COS-GROVE, 1998), e segundo Cauquelin (2007) ela “é puramente retórica, está orientada para a persuasão, serve para convencer, ou ainda, como pretexto para desenvolvimentos, ela é cenário para um drama ou para a evocação de um mito” (p.49). Entendida como texto, a paisagem guia e constrói o olhar do observador para uma narrativa, para um discurso de paisagem específico – utópico ou distópico –, apresentando e motivando diversas formas de interpretação.

429 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: PAISAGENS, URBANIDADE E DISTOPIA.

430 - Professora Titular do Departamento de Artes - UFRN; Doutorado em Estudos de Mídia, Sussex University, UK; Graduação em Arquitetura e Urbanismo - UFPE; Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq.



Thomas Morus em importante obra *A Utopia*, deu margem a uma multiplicidade de significados para “utopia”, derivados principalmente da sua etimologia. O substantivo utopia é derivado do grego *topos*, que significa lugar e a palavra utopia assume, por vezes, um sentido duplicado de lugar: o lugar da felicidade, o lugar que não existe, o não lugar, o lugar nenhum, aquele que está no âmbito do sonho; que é resultado da imaginação; quimérico ou fantasioso. A utopia, portanto, transcende a realidade, aparece como ruptura da ordem existente. A cidade utópica, por exemplo, é aquela da imaginação, aquela que não pretende nem depende da sua realização. Então, considera-se como utópica a cidade que não existe, aquela que não é encontrada em nenhuma parte, que constitui um espaço imaginado e nunca materializado, que apresenta uma ruptura com o mundo circundante (PAQUOT, 1999).

O ambiente da modernidade que se instaura desde o início do século XX reflete diretamente na diversidade de concepções de cidades utópicas tanto no urbanismo quanto no cinema. É nesse momento que surgem as cidades automatizadas, repletas de inovações tecnológicas advindas, e ao mesmo tempo antecipando respostas às aspirações de um novo mundo constituído pela tecnologia e pelas inovações e invenções que se multiplicavam. A própria invenção do cinema aparece, nesse contexto de invenções, com uma primeira finalidade: a de experimentar novas formas de visualização do espaço urbano - a lanterna mágica, a cronofotografia, o panorama, a fotografia, o quinetoscópio, e finalmente o cinematógrafo dos irmãos Lumière de 1895.

Arquitetos, urbanistas e cineastas despontam como os sujeitos que efetivamente se preocupam com a configuração espacial e que apresentam alternativas às diversas transformações pelas quais passam as paisagens urbanas. Estes respondem criando cidades, novas espacialidades, novas imagens e visibilidades como exaltação, e/ou contraponto à crítica sobre a problemática espacial dos centros urbanos que se apresentava como a realidade da sua época. A cidade utópica “construída” pelo cinema, não é um espelho, mas ressonância; também não é reflexo, é confluência; não é captura ou representação, mas invenção (DELEUZE, 1986). O cinema converte em imagens as ideias e pensamentos sobre as cidades utópicas, as traz para o plano do visível, e as torna contextualmente reais.

As cidades, e os lugares que habitamos e aos quais pertencemos, muitas vezes são conectadas a características espaciais que, embora imaginárias, acabam contribuindo para a evolução de novas concepções que podem iluminar os caminhos da prática arquitetônica, do planejamento urbano e da experiência do viver no espaço urbano.

Esse trabalho discute e analisa as paisagens utópicas, e os discursos distópicos postos pelo aparato cinematográfico que concebe a paisagem urbana associada à imagem das grandes metrópoles que surgiam nas primeiras décadas do século XX apresentando a paisagem urbana como cenário de complexas relações sociais heterogêneas, onde os diferentes valores culturais se justapõem no espaço e criam uma multiplicidade de expectativas sobre estes.

O cinema, decisivamente, demonstrou um grande interesse pelos espaços urbanos em transformação, exaltando os movimentos e as transformações na/da paisagem dos novos formatos de cidades que surgiam como consequência dos processos de verticalização e expansão urbanas que provocaram o desaparecimento do antigo formato de cidade e o surgimento da metrópole moderna. É então, desde muito tempo, que a cidade fílmica surge como fonte e depositória de esperanças, melancolias, utopias e distopias associadas não apenas às incessantes transformações, do meio urbano, mas também à evolução do próprio aparato cinematográfico como meio de representação e linguagem. Portanto, o surgimento da imagem cinematográfica acompanhou a transformação das cidades e a sua metamorfose em megalópoles modernas.

O cinema se coloca, portanto, em primeiro plano nas discussões sobre a visualidade e a representação da paisagem na modernidade. Ele engaja e posiciona o espectador em um processo de modernização do olhar, bem próprio ao seu tempo, concedendo a quem observa o mundo um lugar privilegiado na visualização da nova paisagem urbana que surge e se consolida nas primeiras três décadas do século XX. Inquestionável é a afirmação de que a experiência urbana foi sempre o principal foco de muitos movimentos e gêneros cinematográficos que se desenvolveram, produzindo e criando uma *geografia da experiência do visível* nas novas metrópoles que surgiam.

A preocupação com o tema “cidade/cinema” e com o olhar atento para a paisagem e o lugar urbano, acaba sugerindo uma infinidade de relações utópicas (e distópicas) no engajamento entre o cinema e a paisagem urbana moderna. Nesse sentido, filmes como *Metropolis* (Fritz Lang, 1928), *Fantasia de 1980* (*Just Imagine*, David Butler, 1930), e *Daqui a Cem Anos* (*Things to Come*, Alexander Korda, 1936), por exemplo, produziram grandiosas cidades utópicas com seus arranha-céus, suas passarelas, seu trânsito ordenado, seus planos de pouso, viadutos e torres escalonadas.

Estes construíram um olhar ao mesmo tempo fascinante, próspero e aterrador sobre o futuro das cidades que vemos ressoar até as últimas décadas do século XX em filmes como *THX1138* (George Lucas, 1970), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) e *O Quinto Elemento* (*The Fifth Element*, Luc Besson, 1997). Por sua vez, esse mesmo olhar referido acima se perpetuou e reinventou-se em produções cinematográficas do século XXI: *Encontros e Desencontros* (*Lost in Translation*, Sofia Coppola, 2003); *Collateral* (Michael Mann, 2005); *Ensaio Sobre a Cegueira* (Fernando Meirelles, 2008); *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2011); *Ela* (*Her*, Spike Jonze, 2013), são alguns exemplos.

Desse modo temos, em paralelo ao desenvolvimento técnico, estético e narrativo cinematográfico, a paisagem urbana sofrendo modificações e evoluções históricas e se consolidando como uma densa e vertical metrópole composta por arranha-céus de concreto, aço e vidro, automóveis, e dinamizada e “propagandeada” pelas novas tecnologias do audiovisual e da comunicação. As metamorfoses ocorridas não apenas na topografia, mas também na moldura sociocultural da paisagem urbana (pós)moderna, e sua arquitetura, repercutem objetiva e subjetivamente no cotidiano e no processo de adaptação dos habitantes à vida

nestes novos tipos de espaço, nessa nova paisagem urbana que vê a imagem da sua fisicalidade projetada/propagada/comunicada através do cinema. Podemos concluir então, que o cinema proporcionou uma forma direta e objetiva de percepção desse novo constructo – da metrópole moderna – e, é claro, de visibilidades e de discursos constituídos sob formatos utópicos e distópicos.

Entendidos sob essa perspectiva, filme e paisagem urbana – ambos constitutivos do e no espaço – são práticas de representação escritas pelo mapa perceptivo e corporal, compartilhando uma mesma dimensão do viver e da experiência que se configura espacialmente e temporalmente. A dimensão da experiência e do senso de proximidade entre o filme e o espaço urbano se relaciona, assim, com o novo modo de observar o mundo introduzido pelo cinema com a maneira como respondemos aos espaços urbanos das metrópoles modernas. A prática do espectador estabelecida primeiramente pelos espaços urbanos em desenvolvimento delineou o uso coletivo e o hábito da sua experiência; esta por sua vez foi transposta e reconfigurada pelo cinema que introduziu novos modos de vivência a partir de possibilidades erguidas por novos ângulos de visão.

Há de se considerar que nesta experiência espacial produzida pelo cinema, o olho e a mente do espectador seguem uma rota visual e imaginária concebida por uma série de objetos que são postos à vista e à apreciação e em movimento por meio das mais diversas instâncias cinematográficas – movimento de câmera, composição do ponto-de-vista, do tempo-espaço narrativo, etc. – que através da percepção do olhar e da mente revelam-se em sua diversidade ao olhar do imóvel espectador. É óbvio que, apesar da correlação existente entre a percepção espacial produzida pelo cinema e pelo espaço real, existem diferenças – mas ainda assim, também essas diferenças, se dão por meio de uma relação muito tênue entre objetividade e subjetividade na medida em que esta relação é produzida através de um olhar que é espacializado.

Concordo com geógrafos como Barbosa e Corrêa (2001), que considerando o cinema como um “dispositivo técnico-artístico de representação do mundo” (p.81) que sempre se valeu do uso da paisagem para a ambiência de suas tramas, entendem que a paisagem para o cinema serve como elemento que estabelece “um lugar de senso-percepção” que o conecta com a experiência concreta, e por isso mesmo esse meio torna-se válido para a investigação científica de uma outra dimensão da paisagem: a fílmica. Em outras palavras, a paisagem fílmica é produtora dos espaços de vivência e das narrativas do espaço; é constituinte de visões habitadas e espaços de experiência narrados pelo e através dos filmes. Talvez por isso mesmo construam subjetividades que se formam a partir do cruzamento do espaço concebido, percebido, vivido e das artes (os meios) que representam e incorporam o espectador.

Oliveira Jr. (2005) defende a existência de uma conexão, quase indissociável, entre o *lugar geográfico* e o *local narrativo*, como resultado direto da relação entre as paisagens reais e as fílmicas, para as quais, em suas “manifestações” e “realidades” o espectador é fundamental. É o espectador que localiza geograficamente as imagens estruturais das paisagens fílmicas entendendo-as a partir do seu relacionamento com a paisagem concreta

adjacente a elas; entendendo-as como localizadas em lugares geográficos existentes, que apesar de se constituírem em locais narrativos, utilizados para contar uma dada história, têm conexões (por meio de alusões, amparos de credibilidade, apropriação de memórias) com alguma paisagem real. Configurando o entendimento do local narrativo a partir de uma contiguidade espacial – lugar geográfico e local narrativo integrado no espaço do real –, o espectador legitima ambas as experiências: do lugar geográfico e do local narrativo tornando-as real “no interior de suas existências”.

Em acordo, parece razoável concordar com o geógrafo Jeff Hopkins (1994), quando ele afirma que a paisagem situa o espectador em um lugar, e sendo este um lugar cinematográfico, espaço e tempo estão dinamicamente comprimidos ou expandidos e os papéis sociais e valores morais podem ser sustentados ou subvertidos. A paisagem fílmica não é, então, um lugar neutro para o entretenimento ou para uma documentação objetiva, muito menos mero espelho do real, mas sim uma forte criação cultural e ideológica onde significados sobre lugares e sociedades são produzidos, legitimados, contestados e obscurecidos. Então, relacionar o cinema ao contexto geográfico, considerando-o como um aparato que produz uma geografia (ainda que específica e diversa do senso comum), faz sentido. Nesse contexto, filme configura um rico objeto de análise sobre os conceitos geográficos como espaço, paisagem, e lugar, na medida que constrói e produz novos espaços, paisagens e lugares, a partir da produção de novas visibilidades destes. Isso culmina na possibilidade do surgimento de novas tipologias geográficas advindas de uma geografia fílmica – em si mesma, constituída a partir do imaginário coletivo (e algumas vezes, utópico) associado aos espaços, paisagens e lugares que habitamos e conhecemos.

## Referências

BARBOSA, J. L.; CORRÊA, A. M. A paisagem e o trágico em O Amuleto de Ogum. In ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. (Orgs.) *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001, p.71-102.

CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COSGROVE, D. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998, 92-123.

DELEUZE, G. *Cinema 1: the movement image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

DUNCAN, J. A Paisagem como Sistema de Criação de Signos. In ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. (Orgs.). *Paisagens, textos e identidades*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004, 91-132.

HOPKINS, J. Mapping of cinematic places: icons, ideology and the power of (mis)representation. In AITKEN, S. C.; ZONN, L. E. (Orgs.) *Place, power, situation and spectacle: a geography of film*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1994, 47-65.

OLIVEIRA Jr., W. M. “Personagens na chuva: dois ensaios a partir do filme Blade Runner”. *Pro-Posições*: Campinas, v.16, n.2, 2005.

PAQUOT, T. *A utopia: ensaio acerca do ideal*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

# Questões de classe, racismo e religiosidade no filme Jubiabá

Issues of class, racism and religiosity in the film Jubiabá

**Maria Neli Costa Neves**  
Doutora (UNICAMP)

**Resumo:** Esse artigo é sobre o filme *Jubiabá* (1986) de Nelson Pereira dos Santos. Por meio da história de Antônio Balduino, desenrolada nos anos 1930, na Bahia, mostra-se o racismo na sociedade brasileira, o papel simbólico desempenhado pela religiosidade afro-brasileira como ponto de apoio e de afirmação identitária para seus afiliados, e o impacto que o início da industrialização do país causa na vida dos afrodescendentes.

**Palavras-Chave:** Jubiabá, religiosidade, afro-brasileira, racismo.

**Abstract:** This article is focused on the film *Jubiabá* (1986), directed by Nelson Pereira dos Santos. It tells the story of Antonio Balduino which takes place in the 1930's in the state of Bahia. It reveals the enduring racism of Brazilian society, the role of Afro-Brazilian religious groups in reaffirming their communities identity, and the impact of the country's industrialization process on the life of Afro-descendents.

**Keywords:** Jubiabá, religiosity, Afro-Brazilian, racism.

Esse artigo gira em torno do filme *Jubiabá* (1986), baseado no livro homônimo de Jorge Amado, com direção de Nelson Pereira dos Santos.

O longa-metragem conta a história do personagem negro-baiano Antônio Balduino, que tem sua trajetória desenvolvida ao longo dos anos 1930, em Salvador, na Bahia, período em que é iniciado o processo de industrialização no Brasil, e quando a ideia de *democracia racial* começa a ser positivada e firmada no imaginário nacional, ou seja, de que a população brasileira é composta pela mistura *harmoniosa* de três “raças” fundantes – o branco europeu, o indígena e o afrodescendente.

A narrativa é dividida em três etapas: as imagens iniciais mostram a meninice de Antônio Balduino desde a favela até seus primeiros momentos habitando a casa de uma família branca abastada chefiada por um “comendador”. A segunda fase compreende parte da adolescência do garoto nessa residência, e ainda quando ele, após ser surrado pelo senhorio - foge e passa a habitar nas ruas. O terceiro tempo do filme apresenta Balduino como jovem adulto, sua participação no terreiro de Candomblé de pai Jubiabá, suas maneiras sedutoras junto às mulheres, suas incursões como lutador de boxe, cortador de cana, “artista” de circo itinerante até, enfim, se tornar estivador no cais do porto de Salvador.

O filme usa de recursos do realismo e do melodrama, explorando uma trilha musical romântica que serve como apoio às cenas relacionadas ao passado do protagonista; isso como forma de sublinhar o sofrimento do jovem diante da interdição ao amor de Lindinalva, mas também para destacar as maldades que o vitimam. Por outro lado, de maneira crítica, apresenta-se a sociedade baiana, sua indiferença, seus preconceitos, e as reações de Balduíno ao ser confrontado incessantemente com atitudes que visam a sedimentação de hierarquias, o que envolve sua inferiorização e humilhação.

As imagens da infância do protagonista e as de sua adolescência e juventude fazem ver sua relação visceral com a cultura e a religiosidade afro-brasileira, estas simbolizadas pela figura de pai Jubiabá e dos terreiros de Candomblé; além disso, há as brigas de rua e os revides de Balduíno contra sua desqualificação em termos raciais e por sua penúria financeira. As representações fílmicas ilustram os esquemas desumanizantes e denegatórios experimentados pelos afrodescendentes na fase republicana. Segundo a historiadora Lilia Schwarcz (2019), após o fim da escravidão, no período republicano, o racismo emerge como um tipo de “troféu da modernidade” (SCHWARCZ, 2019, p. 31).

Ao longo do filme, Balduíno fazia um tipo de situação que se inicia na sua chegada à casa da família abastada. Ainda nas cenas da infância, o garoto é mostrado sendo tratado aos gritos pela governanta que se dirige a ele nos seguintes termos: “Seu negrinho!”, “negro sujo!”, “negro é raça ruim. Só serve pra ser escravo”.

Nas frases que a serviçal vocifera, é evidenciada uma relação com as teses raciais europeias e norte-americanas que se espalham pelo Brasil durante fins do século XIX e início do século XX: uma das concepções defendidas é que determinadas *raças humanas* seriam fracas, degeneradas e estariam fadadas ao fim. Em decorrência disso, elas deveriam vir a ser exterminadas. Outras teriam chance de persistir se fossem misturadas com *espécimes* humanos da *superior raça branca*. Com a miscigenação, haveria um branqueamento da população e consequente aprimoramento da *nação* brasileira.

Lilia Schwarcz (1993) explica que conceitos do século XIX, como darwinismo social e evolucionismo, serviram como pretexto para dar aspecto de cientificidade a ações de diferenciações sociais, às “organizações e hierarquias tradicionais” (SCHWARCZ, 1993, p. 24) e “práticas imperialistas de dominação” (SCHWARCZ, 1993, p. 41).

Em dado momento da longa-metragem, em meio a cenas que se remetem à adolescência de Balduíno, a governanta, num acesso de raiva, faz intrigas para o comendador, dono da casa, afirmando que o jovem rapaz “fica de olho” nas coxas de Lindinalva, que ele está “sempre de olho no buraco da fechadura!” O senhorio se enfurece, investe contra o rapazote e o espanca.

Nesse relato referente aos anos 1930, na Bahia, a estadia de Balduíno na casa do comendador explicita uma forma de vinculação social que é cristalizada desde a escravatura porque segue um padrão “construído para uma ordem escravista”, isto é, conserva o “negro sob a sujeição do branco” (FERNANDES, 2007, p.60).

Para Florestan Fernandes (2007), “o Brasil vive” concomitantemente, em várias “idades histórico-sociais” (FERNANDES, 2007, p. 104). O sociólogo afirma que no decurso da escravidão (e após o seu término), famílias com posses recebiam mestiços e os educavam “à imagem do senhor”, numa estratégia de manutenção da supremacia branca e do “equilíbrio de dominação escravista” (FERNANDES, 2007, p. 44).

A questão consistia, literalmente, em obter a identificação desses indivíduos aos interesses e valores sociais da “raça dominante”. Como o controle do início ao fim de tais mecanismos se concentravam nas mãos de representantes dessa “raça”, tal problema [era] [...] [solucionado de maneira] pacífica e eficiente. Criou-se e difundiu-se a imagem do “negro de alma branca” – o protótipo do *negro leal*, devotado ao senhor, à sua família e à própria ordem social existente. (FERNANDES, 2007, p. 45).

No filme, Baldo foge para as ruas, onde passa a coexistir com meninos despossuídos e rejeitados sociais assim como ele, tornando-se um misto de capoeirista, mendicante e trambiqueiro que vaga pelos espaços com seus pés descalços, a roupa rota, numa situação de liberdade, de confraternização com os colegas e de indignância. As cenas que se sucedem expõem o personagem seguindo um itinerário cheio de percalços, estabelecendo sua revolta diante da depreciação étnico-racial e do impedimento da relação com Lindinalva, embora o jovem aparente estar tomado também por esses estigmas, o que é revelado por imagens que enfocam seus atritos com indivíduos da sociedade local ou quando ele se prostra aos pés de pai Jubiabá para pedir ajuda, exprimindo sua necessidade de ser aceito e valorizado como “homem de sua sociedade e de sua época” (FERNANDES, 2008, p. 196).

Diz Florestan Fernandes que, historicamente, as progressões econômicas e sociais no Brasil favoreceram as parcelas brancas, mas obliteraram os negros, deixando-os sem uma participação coletiva, como se “existissem dois mundos humanos contínuos, mas estanques e com destinos opostos” (FERNANDES, 2007, p. 106).

O sistema de castas foi abolido legalmente. Na prática, porém, a população negra e mulata continuou reduzida a uma condição social análoga à preexistente. Em vez de ser projetada, em massa, nas classes sociais em formação e em diferenciação, viu-se incorporada à “plebe”, como se devesse converter-se numa camada social dependente e tivesse de compartilhar de uma “situação de casta” disfarçada (FERNANDES, 2007, p. 106).

Há dois pontos entremeados que potencializam o personagem Antônio Balduíno e lhe dão sentido: o Candomblé e a figura do pai de santo Jubiabá. A religião no filme se refere a própria humanidade de Baldo, a sua história e de seus ancestrais. O pai Jubiabá, outro ponto de revigoração do protagonista, é o chefe do terreiro e uma espécie de *griot*, ou seja, é o narrador, cantor, cronista e genealogista da comunidade afro-brasileira; ele é aquele que, pela tradição oral, traz aos seus pupilos, o significado de família candomblecista. Pai Jubiabá conta histórias míticas e do cotidiano, repassa ensinamentos éticos, regras para as obriga-

ções religiosas e litúrgicas e dissemina uma moralidade específica, uma assunção de negritude. Ele transporta em si e recoloca na coletividade, o legado de matrizes africanas que são habilitadores e fortificadores de uma identidade individual e grupal.

Segundo Muniz Sodré, “o terreiro de Candomblé” é um centro de forças, “polo irradiador” da “reterritorialização do homem negro na diáspora” (SODRÉ, 2015, p.194) e criador de um “corpo grupal forte o suficiente para dar proteção contra as adversidades, contra o estrangeiro hostil” (SODRÉ, 2015, p. 195). No terreiro são cultuados os “ancestrais de linhagem (egum) e dos princípios cósmicos originários (orixá)”. Ali se acham componentes concretos e simbólicos que habilitam vínculos de solidariedade “da comunidade negra”, e onde há uma capacitação da “sedução pelo sagrado” (SODRÉ, 1988, p.70). Pelo “sagrado”, os “negros” reconstroem em solo brasileiro - no terreiro - “uma realidade fragmentada”, e ali se dá a “auto fundação de um grupo em diáspora” com novos “ancestrais” (SODRÉ,1988,p.70). No final do longa-metragem, depois de experienciar uma série de vicissitudes e aventuras, Balduíno volta a se encontrar com a antiga paixão, Lindinalva, que nesse estágio da trama, está à beira da morte num leito da casa de meretrício, após ter engravidado do noivo, ter sido abandonada por ele e se tornado prostituta.

É a partir da morte de Lindinalva que Baldo demonstra ganhar uma nova compreensão de sua importância: ele ingressa no trabalho operário, como estivador no cais do porto de Salvador. Em seguida, aparece discursando aos companheiros do Sindicato e ao grupo do terreiro de Candomblé, e é como que ele tivesse se transformado, entendendo então a existência de um esquema que separa duas classes incompatíveis: a dos que exploram e dos que são “explorados” (ROSSI, 2009, p. 26) e que, dentro dessa realidade, há batalhas a serem realizadas e ele faz parte delas.

A história de Balduíno demonstra que além das questões étnico raciais, há questões de classe, e que, seja no início do século XX, ou ainda hoje, continua a existir um caminho longo e acidentado para os afro-brasileiros que buscam serem respeitados assim como são os brancos no país. Entretanto, nesse relato do filme Jubiabá, negros e brancos pobres se engrandecem quando constroem um sentido de união e opreservam, atentos e em luta pelos seus direitos e dignidade de trabalhadores, de seres humanos e em anteposição a um sistema de exploração e despotismo.

### **Referências:**

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*: (no limiar de uma nova era). Volume 2. São Paulo: Globo. 2008.

\_\_\_\_\_. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda. 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário*: cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Claro Enigma. 2012.

\_\_\_\_\_. *O espetáculo das raças*: cientistas, instituições e questão racial no Brasil: 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.



\_\_\_\_\_. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras. 2019.

SODRÉ, Muniz. *Claros e Escuros: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 2015.

XAVIER, Ismail. *O discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 2005.

\_\_\_\_\_. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Editora Cosac & Naify. 2003.

# A taxonomia deleuzeana para a imagem-movimento em *Relatos do mundo*<sup>431</sup>

The deleuzean taxonomy for the movement-  
image in *News of the world*

**Maria Ogécia Drigo**<sup>432</sup>

(Doutora – Universidade de Sorocaba)

**João Paulo de Carvalho dos Reis e Cunha**<sup>433</sup>

(Doutorando – Universidade de Sorocaba)

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo explicitar o potencial de significados do filme *Relatos do mundo* aplicando a taxonomia de imagens cinematográficas propostas por Deleuze. Para tanto, apresenta-se o conceito de imagem-movimento; discute-se a divisão em imagem-afecção, imagem-ação e imagem-relação e, por fim, apresentam-se análises de sequências do filme. O artigo é importante por explorar uma classificação de imagens cinematográficas que permite a realização de análises para além das narrativas.

**Palavras-chave:** Análise cinematográfica, Deleuze, Imagem-movimento, *Western*, *Relatos do mundo*.

**Abstract:** This article's objective is to explain the potential meanings of the film *News of the world* according to the taxonomy of cinematographic images proposed by Deleuze. For that, the concept of movement-image is presented; the division into affection-image, action-image and mental-image is discussed and, finally, analyzes of film sequences are presented. The article is important for exploring a classification of cinematographic images that allows the realization of analyzes beyond the storytelling.

**Keywords:** Film analysis, Deleuze, Movement-image, Western, *News of the world*.

O artigo tem como objetivo explicitar o potencial de significados gerados pelo filme *Relatos do mundo* (*News of the world*, 2020), do gênero *western*, a partir de uma análise que utiliza a classificação da imagem-movimento proposta por Deleuze (1985).

Como metodologia de análise, tratamos das divisões da imagem-movimento seguindo a divisão elaborada por Deleuze e, entremeadas a estas, selecionamos recortes do filme em que se manifesta cada modalidade de imagem-movimento.

431 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CI IMAGEM-MOVIMENTO E IMAGEM-TEMPO: NOVAS ABORDAGENS.

432 - Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP), pós-doutora pela ECA/USP e estágio pós-doutoral na Universidade de Kassel, Alemanha. Docente e coordenadora do PPGCC da Universidade de Sorocaba (Uniso).

433 - Graduado em Cinema (Faap) e em Publicidade e Propaganda (Uniso). Pós-graduado em Design Gráfico (Senac Campinas). Mestre e Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (Uniso).

Com as análises das imagens e a observação do movimento das mesmas no filme como um todo, é possível conjecturar sobre os efeitos do filme enquanto signo, ou ainda, explicitar o potencial de significados latentes no filme. As reflexões são importantes para a comunicação visual por trazerem à tona discussões sobre o potencial das imagens e suas relações com o pensamento, o que leva a análise fílmica a explorar como as imagens geram significados para além de análises restritas apenas à narrativa.

Iniciaremos expondo os conceitos fundamentais que nortearam a elaboração da taxonomia das imagens cinematográficas por Deleuze (1985).

## **A taxonomia deleuzeana para as imagens-movimento**

Foi a partir da obra *Cinema 1 - a imagem-movimento* que o filósofo francês Gilles Deleuze identificou os signos próprios do cinema, pertencentes a categorias exclusivas, como uma matéria não linguística baseada em propriedades fundamentais da imagem cinematográfica, como enquadramento, profundidade de campo, quadro e extraquadro, montagem e, principalmente, movimento e duração. Dessa forma, desvencilhou o cinema de uma semiologia de fundamento linguístico, baseada em pressupostos formalistas da estrutura da língua, e assim elaborou uma taxonomia própria para as imagens cinematográficas.

Para tanto, Deleuze (1985) referiu-se inicialmente às teses do filósofo francês Henri Bergson sobre o movimento, a partir das quais concluiu que o cinema nos oferece uma imagem-movimento, que se apresenta à nossa percepção como um corte móvel de uma duração e que refere o movimento a um todo que muda. Deleuze (1985) associa a imagem-movimento ao plano cinematográfico.

Para seguir com o desenvolvimento de sua taxonomia, Deleuze (1985) apropriou-se da fenomenologia do lógico estadunidense Charles Sanders Peirce, por este ter realizado, segundo o próprio filósofo francês, a mais abrangente classificação dos signos imagéticos.

Deleuze (1985) define então três categorias principais para os signos cinematográficos, mais diretamente associados às três categorias da fenomenologia peirceana: imagem-afecção, imagem-ação e imagem-relação, correspondentes respectivamente à primeiridade, segundidade e terceiridade de Peirce. Iniciaremos discutindo a imagem-afecção, assim como algumas de suas ocorrências no filme *Relatos do mundo*.

### **A imagem-afecção em *Relatos do mundo***

Partindo da visão eisensteiniana de que primeiro plano é rosto e este seria, por excelência, a fonte da imagem-afecção, esta categoria relaciona-se à Primeiridade da fenomenologia de Peirce, onde os signos se manifestam em suas potências e qualidades puras, sem relações exteriores a eles. Por essa razão, o primeiro plano pode abstrair as coordenadas espaço-temporais do objeto, preservando seu pertencimento ao conjunto, mas isolando-o do contexto.

Ainda que *Relatos do mundo* explore enquadramentos amplos, que evidenciam a conexão dos personagens à imensidão do cenário, o filme em questão destoa da predileção tradicional do gênero por planos abertos ao colocar a tônica de sua trama na relação entre Kidd e Johanna e seu processo mútuo de desenvolvimento de confiança.

Dessa forma, temos ao longo do filme uma profusão de momentos em que os primeiros planos dos personagens são dominantes (Figura 1). A opção por esse tipo de enquadramento confere ao filme uma leitura mais emocional, de maneira que mesmo as cenas de ação mais física ocorrem no sentido de reforçar os afetos despertados pelos rostos dos personagens e pelas relações entre eles.

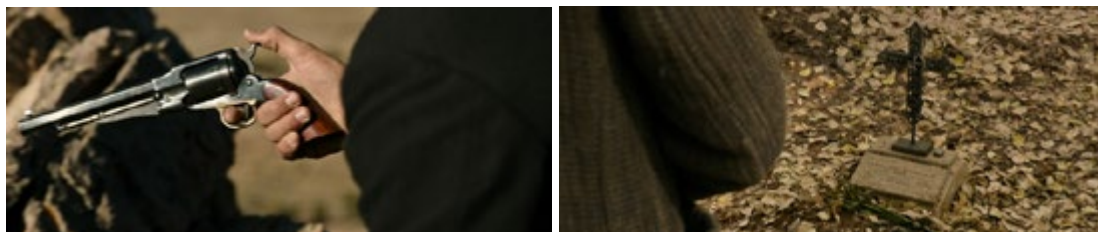
Figura 1 – Imagem-afecção (rostos)



Fonte: imagens capturadas do próprio filme.

Deleuze ainda expande a concepção de imagem-afecção para além de rostos ou rostificações. Há também afeto de coisas: um primeiro plano de um objeto “conserva o mesmo poder, o poder de arrancar a imagem das coordenadas espaciotemporais para fazer surgir o afeto puro enquanto expresso” (DELEUZE, 1985, p. 113). A imagem de uma arma ou de uma lápide (Figura 2) corresponderia a uma qualidade-potência que desempenha um papel antecipador, desencadeadora de um acontecimento que se atualizará em um estado de coisas e modificá-lo. Essa atualização corresponde à passagem para a segunda categoria da imagem-movimento, como veremos a seguir.

Figura 2 – Imagem-afecção (afeto de coisas)



Fonte: imagens capturadas do próprio filme.

## A imagem-ação em *Relatos do mundo*

Quando as qualidades e potências da imagem-afecção se atualizam, temos então a imagem-ação. Esta se relaciona à Segundidade de Peirce:

É a categoria do Real, do atual, do existente, do individuado. E a primeira figura da segundidade já é aquela em que as qualidades-potências tornam-se «forças», isto é, atualizam-se em estados de coisas particulares, espaços-tempos determinados, meios geográficos e históricos, agentes coletivos ou pessoas individuais. É aí que nasce e se desenvolve a imagem-ação (DELEUZE, 1985, p. 114-115).

Por conseguinte, a imagem-ação constitui-se por excelência a principal característica do cinema hollywoodiano, baseado normalmente na jornada do herói e na narratividade, levando-o de uma situação à outra e entre essas, a enfrentar desafios.

O meio e suas forças se encurvam, agem sobre o personagem, lançam-lhe um desafio e constituem uma situação na qual ele é apreendido. O personagem, por sua vez, reage (ação propriamente dita) de modo a responder à situação, ou a modificar o meio ou a sua relação com o meio, com a situação, com outros personagens. Ele deve adquirir um novo modo de ser (*habitus*) ou elevar seu modo de ser à altura das exigências do meio e da situação. Daí decorre uma situação modificada ou restaurada, uma nova situação (DELEUZE, 1985, p. 162-163).

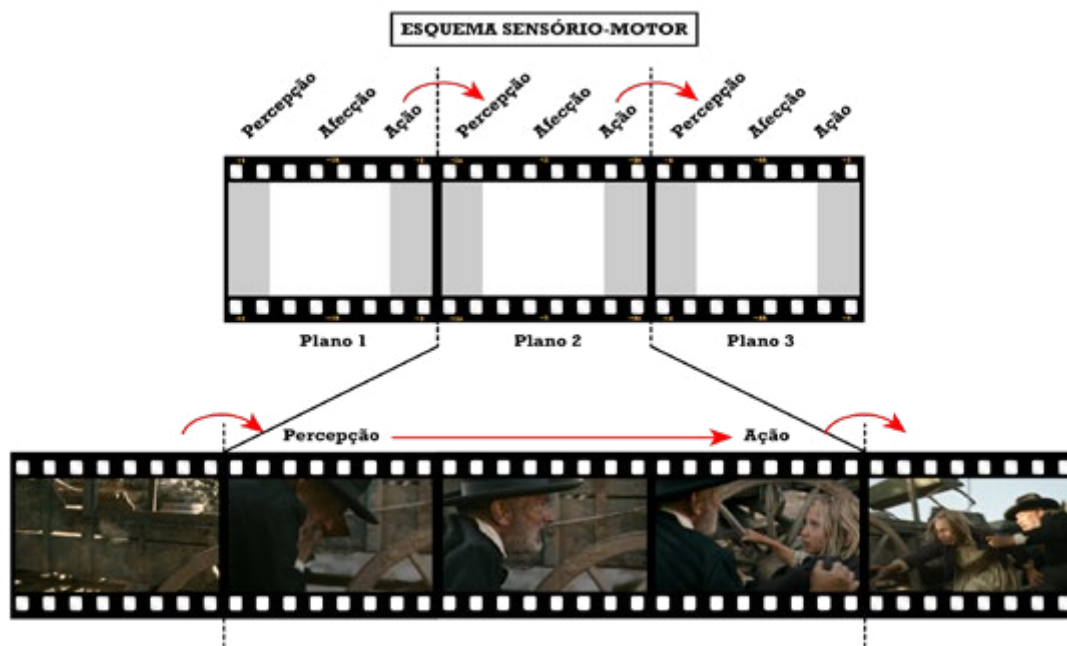
Esta categoria de imagem, segundo Deleuze (1985), está vinculada ao conjunto sensório-motor, de modo que uma percepção suscita uma ação:

[...] a imagem-percepção recebia o movimento em uma face, mas a imagem-afecção é o que ocupa o intervalo (primeiridade), a imagem-ação, o que executa o movimento na outra face (segundidade), e a imagem-relação, o que reconstitui o conjunto do movimento com todos os aspectos do intervalo (terceiridade funcionando como fechamento da dedução). Assim, a imagem-movimento dá lugar a um conjunto sensório-motor, que funda a narração na imagem (DELEUZE, 2005, p. 45).

Vemos de forma diagramática o funcionamento do conjunto sensório-motor na Figura

3:

Figura 3 – Conjunto sensório-motor em cena de *Relatos do mundo*



Fonte: elaboração dos autores com imagens capturadas do próprio filme.

Na cena em que Kidd e Johanna fogem dos bandidos que querem raptá-la (43min do filme), temos os protagonistas protegendo-se dos tiros escondidos atrás da carroça. No Plano 1, a carroça é atingida por um tiro; no Plano 2, vê-se inicialmente a percepção (polo sensório) de Kidd com relação ao perigo, o que o leva a agir, avançando para proteger Johanna (polo motor). Tal ação encadeia-se a uma nova percepção: a necessidade de fugirem da linha de fogo (Plano 3). A sucessão de percepções suscitando ações segue durante toda a cena, até que os protagonistas derrotam seus perseguidores. Evidentemente, este é um exemplo destacado para fins de ilustração, entre inúmeras outras situações ao longo do filme em que temos o encadeamento sensório-motor entre as imagens.

Ao percurso em que uma situação impõe ao personagem que este execute uma ação para que dela resulte uma nova situação modificada (S-A-S'), Deleuze (1985) chama de “grande forma”, representação orgânica, estrutural, uma vez que cenários e conflitos são bem definidos em suas relações. O arco narrativo principal de *Relatos do mundo* enquadra-se nessa estrutura, pois parte do encontro entre Kidd e Johanna (situação S), o qual evolui para a série de desafios que ambos encontram durante busca pelos parentes da menina (ação A), e culmina com o próprio Kidd adotando-a como filha e a levando em suas viagens (situação S’).

Porém, diversas sequências dentro do filme também se estruturam segundo a grande forma. Dentre essas, podemos destacar a cena em que os protagonistas são abordados na estrada pelo sr. Farley e seus capangas (aos 59min). Farley comanda de maneira tirânica seu condado, Erath, mas exige que Kidd faça uma leitura pública de notícias forjadas que o colocam como herói da região (situação S). Contudo, Kidd começa a narrar a história de sobreviventes de um incêndio em outra cidade, o que estimula a curiosidade dos locais para

ter notícias de fora de Erath (ação A). Com sua autoridade questionada, Farley manda seus capangas interromperem a fala de Kidd, o que provoca um tumulto e culmina com a morte de Farley e dos outros opressores do povo local (situação S’).

Por fim, as percepções, afecções e ações são passíveis de constituir uma rede que gera ligações entre elas de um nível superior, intelectual, gerando um todo. Esta é a imagem-relação, a qual discutiremos na sequência.

## **A imagem-relação em *Relatos do mundo***

A última categoria de imagem-movimento trabalhada por Deleuze é a imagem-relação. Está ligada à Terceiridade peirceana, que corresponde à esfera simbólica, lógica, de interpretações que remetem à significação e sentimentos intelectuais de relações e leis. Se na Secundidade as relações que se estabelecem são de constatação de um existente e embate com a realidade, na Terceiridade estas adquirem uma dimensão lógica que se refere ao todo, um sistema aberto capaz de promover mudanças qualitativas no que se move ao longo da duração:

Se fosse preciso definir o todo, nós o definiríamos pela Relação. É que a relação não é uma propriedade dos objetos, ela é sempre exterior a seus termos. Do mesmo modo, é inseparável do aberto e apresenta uma existência espiritual ou mental. As relações não pertencem aos objetos, mas ao todo, desde que não o confundamos com um conjunto fechado de objetos. Através do movimento no espaço, os objetos de um grupo mudam suas respectivas posições. Mas, através das relações, o todo se transforma ou muda de qualidade. Da própria duração, ou do tempo, podemos afirmar que é o todo das relações (DELEUZE, 1985, p. 15).

Por ser fundada em ligações intelectuais, Deleuze (1985, p. 221-222) desenvolve o conceito da imagem-relação como imagem mental: “Ela terá necessariamente com o pensamento uma nova relação, direta, inteiramente distinta daquela das outras imagens”. E acrescenta: “[...] o essencial é que a ação, e também a percepção e a afecção, sejam enquadradas num tecido de relações. É essa cadeia das relações que constitui a imagem mental, por oposição à trama das ações, percepções e afecções” (DELEUZE, 1985, p. 224).

Segundo Deleuze (1985), tais relações podem ser de ordem natural ou abstrata: a relação natural compõe uma série habitual limitada a um conjunto relativamente fechado de termos. Os termos em uma série que podem ser interpretados uns pelos outros é o que Deleuze chama de “marcas”. Por outro lado, um desses termos pode destoar da série, ao que Deleuze chama de “des-marca”.

As relações abstratas, por sua vez, operam ligações não através de camadas referentes à genealogia ou conexão direta dos seus termos, mas a circunstâncias que geram ligações entre elas de um nível intelectual, dando origem não uma série, mas a um todo. Nesse caso, Deleuze chama de “símbolo” um objeto que sintetiza em si diversas relações.

Em *Relatos do mundo*, temos a situação do Sul dos Estados Unidos após a Guerra de Secessão: uma região derrotada na guerra, que nutre ainda uma profunda divisão e hostilidade ao Norte vitorioso. Somam-se a isso também a escravidão – que mesmo abolida, ainda deixava marcas profundas com relação à violência contra os negros – e os conflitos com os indígenas, devido à invasão de suas terras pelos colonos brancos durante a expansão para o Oeste.

Nesse contexto, está o capitão Kidd: finda a guerra, ele se encontra no longo caminho de volta para sua casa e para sua mulher, que havia deixado há cinco anos por conta do conflito. Nesse percurso para se reconectar ao seu passado, ele faz a leitura das notícias de jornais nas cidades por onde passa – uma forma de religar o povo e a região à unidade do país.

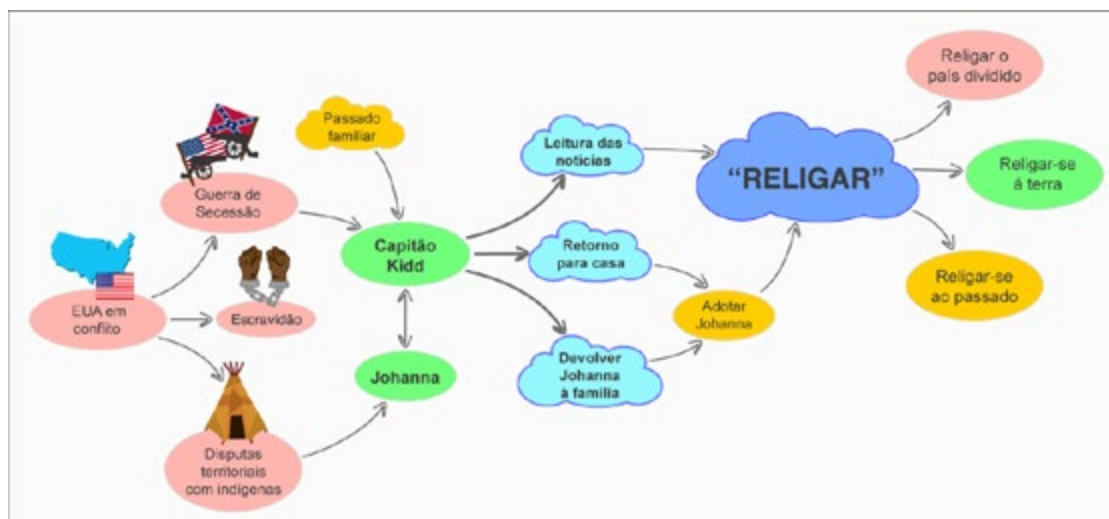
Em meio à crueza da vida nesse local, Kidd encontra Johanna. A menina, apesar da pouca idade, também já havia testemunhado todo tipo de violência (viu sua família ser massacrada pelos índios, que queriam reconquistar seu território invadido, e por fim a levaram e adotaram como parte da tribo). Mas se as diversas formas de violência são as “marcas” desse local, a leveza ainda infantil que Johanna preserva surge como uma “des-marca”, conforme descreveu Deleuze (1985): ela está fora de todas as séries naturais que o mundo do capitão Kidd (e da região como um todo) conhece.

Então, fazer contato e ganhar a confiança da menina, que tem uma origem tão fragmentada quanto o espírito daquela região (Johanna é de uma família imigrante alemã, sendo depois raptada pelos índios, não conseguindo, portanto, comunicar-se em inglês), é fazer da menina um “símbolo” dessa fragmentação que precisa novamente aprender a “falar a mesma língua”, tornar-se uno e integrado novamente.

Dessa forma, como sintetizado na Figura 4, a imagem-relação que perpassa o filme, unindo a trama das afecções e ações, é o conceito de “RELIGAR”: religar o país dividido, e, de forma pessoal para Kidd, religar-se à terra (na qual ele era apenas um forasteiro a caminho de casa). E enfim, ao descobrir sobre a morte da esposa enquanto esteve ausente e ver que Johanna estava sendo submetida a maus tratos pela sua verdadeira família, Kidd adota-a como filha, religando-se, assim, ao seu passado, de cuja vida familiar ele havia ficado apartado por conta da guerra.



Figura 4 - Diagrama da imagem-relação em *Relatos do mundo*



Fonte: elaboração dos autores.

## Referências

DELEUZE, G. *Cinema 1 - a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, G. *Cinema 2 - a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

RELATOS do mundo. Direção: Paul Greengrass. Produção: Gary Goetzman; Gregory Goodman e Gail Mutrux. Intérpretes: Tom Hanks; Helena Zengel; Tom Astor *et al.* Roteiro: Paul Greengrass e Luke Davies. Música: James Newton Howard. EUA: Universal Pictures, 2020. Disponível em: <https://www.netflix.com/title/81210670>, surround, *widescreen*, color.

# Paradoxos da visibilidade: a melancolia da imagem no databending<sup>434</sup>

Paradoxes of visibility: image's melancholia in databending

Mariana Dias Miranda<sup>435</sup>

(Doutoranda – PPGCom/UFRJ)

**Resumo:** Através da análise da instalação *Íntegro* (2017, Gisela Motta e Leandro Lima) e do vídeo *Digital Decay III* (2007, Claire Evans), este trabalho explora a dimensão formal-afetiva da melancolia pela técnica do *datamoshing*. Ao deliberadamente corromper e degradar a imagem, ambos evidenciam a materialidade do digital e, simultaneamente, deixam entrever uma temporalidade ligada a dissolução, finitude e ruína. Desse modo, elaboram sobre o problema estético da expressão da ausência e da perda no cinema.

**Palavras-chave:** melancolia, ruína, materialidade fílmica, databending, teoria afetiva.

**Abstract:** Through the analysis of the video installations *Íntegro* (2017, Gisela Motta e Leandro Lima) and *Digital Decay III* (2007, Claire Evans) this paper explores the formal dimension of melancholia expressed in the technique of *datamoshing*. In deliberately corrupting and degrading the image, both videos point to digital materiality and, simultaneously reveals a glimpse of a temporality related to ruin and dissolution. Therefore, they elaborated on the aesthetic problem of absence and loss expressed through film image.

**Keywords:** melancholia, ruin, film materiality, databending, affect theory.

## A falha e o desgaste da imagem digital: *datamosh* e *databending* na arte contemporânea

Desde o surgimento das tecnologias da imagem, estas são deslocadas e problematizadas no sentido de explorar outras possibilidades estéticas para além do dispositivo hegemônico do cinema e modelo de representação estabelecido, isto é, enfatizando a opacidade do meio (PARENTE, 2013). O cinema, ao inserir-se nas galerias e museus, em dinâmica direta com a arte contemporânea através de instalações, a partir de diferentes técnicas, faz parte do processo de rearticulação do espaço e da imagem de modo a colocar em evidência o próprio dispositivo para além das fronteiras da representação. Desde o surgimento das tecnologias da imagem, com suas construções baseadas na perspectiva renascentista, estas são deslocadas e problematizadas no sentido de explorar outras possibilidades estéticas para além do dispositivo hegemônico e modelo de representação estabelecido. São vários os exemplos de artistas que propositalmente provocam falhas ao fazerem o “mau-uso” das

434 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Formas Experimentais, expandidas e interativas em imagem e som.

435 - Doutoranda em Comunicação e Cultura pelo PPGCom/UFRJ. Mestre em Cinema pelo PPGCine/UFF.

funções normatizadas das tecnologias da imagem, em específico nos processos de transparência do dispositivo cinematográfico hegemônico: desde as vanguardas artísticas dos anos 1920, os *Rayographs* de Man Ray, os processos de ranhura da película feitos por Norman McLaren, entre outros.

A técnica do *datamoshing* ou *databending*, inserida no campo de experimentação da videoarte e também relacionada, de modo geral, ao que ficou conhecido como *glitch art*, faz parte da dinâmica ampla de exploração para além dos limites da interface do dispositivo, ou seja, através do erro, gerar outro tipo de percepção sobre a a imagem. Ao rearticular a passagem entre planos, isto é, o plano e contraplano da montagem clássica, também gerar outras possibilidades de temporalidade e duração.

Grosso modo, a técnica de *databending* ou *datamoshing* consiste no processo de transformação de dados na compressão digital das imagens. Esse processo é utilizado tradicionalmente no cinema quando há a necessidade de alteração do arquivo de uma obra para sua adequação aos formatos de mídia demandados por cada janela de exibição. Por exemplo, a passagem do arquivo bruto de um filme em DCP de 20gb exibido nas salas de cinema para os 4.5gb de capacidade máxima de um DVD, havendo, portanto, uma considerável perda de dados nesse processo.

De acordo com Brown e Kutty (2012) a perda de dados e quebra de *pixel* é provocada deliberadamente pelos artistas que se utilizam dessa técnica ao eliminar (ou substituir por outro) o *keyframe* (também denominado de “*frame* Íntegro”), deixando por fim uma série de *p-frames* (*delta frame*), e muitas vezes também duplicando-os. Como o primeiro armazena a totalidade dos dados da imagem e o segundo somente aquilo que varia ou se altera nesta, o resultado é um tipo de efeito estético análogo ao *glitch*, mas que se altera exclusivamente nas variações de movimento, deixando uma espécie de rastro e criando um tipo de fusão entre os elementos em cena no lugar do corte da montagem clássica.

Desse modo, outro aspecto também levantado pela experiência estética do *datamoshing*, ao colocar em evidência a compressão da informação de uma imagem, é a questão clássica da reprodutibilidade técnica e o mito da indestrutibilidade no digital. O artista Douglas Davis (1995), em seu ensaio “*The Work of Art in the Age of Digital Reproduction*” propõe que graças as ferramentas de alteração da imagem e reprodução, o digital não ocasionaria perda, pelo contrário, amplificaria as qualidades e características de uma obra sem nenhum tipo de dano. Outra contraposição a essa crença é proposta no trabalho da artista Clair Evans, *Digital Decay III* (2007)<sup>436</sup>, nele se lê em letras brancas sobre um fundo cinza a seguinte frase do ensaio de Davis (1995, p.382, tradução nossa):

Mas os pedaços digitais, compatíveis com a nova geração de ferramentas que enxergam, escutam, falam e calculam, marcham em forma precisa, militarmente, uma figura após a outra. Isso significa que qualquer obra de arte em vídeo, áudio ou fotografia pode ser infinitamente reproduzido sem degradação, sempre o mesmo, sempre perfeito.

436 - <https://vimeo.com/400918>

Evans então realiza a compressão de dados salvando a mesma imagem em formatos cada vez menores. O resultado é, em cerca de 3 minutos de filme, a lenta decomposição até a impossibilidade de leitura, terminando com apenas um granulado de pontos pretos, cinzas e brancos. O que se observa, portanto, é o processo de evidenciação da morte, da decomposição e do desaparecimento da imagem ao mesmo tempo em que a forma do dispositivo torna-se opaca.

Ao retrabalhar a própria materialização da imagem, o *datamosh* pode ser relacionado com um outro tipo de alteração estética, que Marks (2002, p.147-1481) identifica em uma série de produções que se utilizam da diminuição da visibilidade e degradação: “através de uma celebração perversa não natural; explorando o modo particular de decadência do meio (...)”. Cria-se, com isso, um tipo de paradoxo da desmaterialização da representação na corporificação da matéria da imagem digital e, desse modo, é sintomático que Marks constate esse artifício em obras cujo conceito temático lide com a noção de melancolia, perda e morte, pois: “Reconhecer a materialidade do meio significa que devemos sofrer sua passagem do mesmo modo que sofremos a morte de alguém próximo a nós; e considerando a abertura do nosso engajamento com ela, sofremos a morte dentro de nós também” (MARKS, 2002, p.ix)

Para a autora, essas são imagens em desaparecimento que demarcam um antagonismo entre o figurativo e o meio que o representa pois: “algumas [obras] sugerem que se amamos a figura, devemos odiar o meio porque sua mortalidade irá traí-la” (MARKS, 2002, p.941). Desse modo, a traição do dispositivo técnico deliberadamente explorada coloca em evidência o tempo e duração enquanto fatores chave da fragilidade da imagem e sua correspondente finitude. Por isso, é possível argumentar que o *databending* também pode se apresentar como um tipo de melancolia estética atualizado na forma de uma “contemplação da morte” (não mórbida, mas como processo natural), próxima a noção de Musser (2006) em sua discussão acerca do primeiro cinema e aspecto de atração, sendo também um tipo de “visualidade descompromissada”.

A partir deste breve panorama, é significativo observar que essa técnica seja utilizada na instalação *Íntegro* (2017), de Gisela Motta e Leandro Lima, uma das últimas obras da dupla de artistas antes de sua separação e referência direta a melancolia amorosa, tema clássico da literatura e das artes, explorado a partir de uma inflexão estética na qual o próprio meio se torna objeto junto com as figuras representadas. Com isso, antes de adentrar na obra, torna-se importante delimitar, de modo geral, o conceito de melancolia bem como os paradoxos e problemáticas de sua expressão estética no cinema.

## Os paradoxos da imagem melancólica

Freud (2006) propõe no clássico texto “Luto e Melancolia” uma correlação entre as duas emoções, as quais têm como base a perda mas que se diferenciam, de modo geral, a partir de uma concepção temporal: o luto diante da morte de um objeto conhecido passa pelo processo de inserção da realidade da ausência deste, restabelecendo o Ego e sendo,

portanto, passageira e não mórbida. Já a melancolia possui duração, se aderindo ao tempo e na qual o objeto perdido se coloca fora da consciência e em direção ao próprio Ego, tendendo para a abstração.

No caso da melancolia, há um tipo de paragem, dado seu caráter enigmático, como uma espécie de dilatação sem direcionamento específico na profundidade das lembranças, pois: “mesmo que o paciente esteja esteja cômico da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nesse alguém” (FREUD, 2006, p.251).

A todo custo há a tentativa de preservação do objeto perdido, disto emerge a analogia freudiana com uma “ferida aberta”, uma espécie de abismo que consome toda energia catexial ao ponto de não deixar resíduos energéticos para demais conexões. Neste sentido, seguindo a lógica freudiana de o luto ser aquilo que ilumina uma definição, mesmo que ampla, da melancolia, esta é um meio escuro e absorvente, como uma superfície que exaure e não reflete luz. Brinkema (2014, p.60-61) discute sobre essa díade retornando a pergunta paradoxal acerca do texto freudiano: “como essa luz pode ser iluminada?”.

A noção de perda, portanto, é diretamente ligada a um problema de visão que, tanto Marks (2002) quanto Brinkema (2014) fazem a aproximação, de modos distintos, entre a melancolia e o próprio dispositivo imagético. Ambas recuperam o clássico ensaio de Roland Barthes (1984), “*A câmara clara*”, em especial as passagens sobre a morte de sua mãe (a foto do “Jardim de Inverno”), o sofrimento e pathos específicos de estar diante de sua fotografia em decomposição, ou seja, da materialidade imagética e seu aspecto temporal próprio. Ou seja, a deterioração evoca o próprio meio para além da dimensão representativa, desviando seu lócus “da figura humana para uma imagem dispersa pela superfície da tela” (MARKS, 2002, p.911)

A ligação entre melancolia e o fotográfico se expressa no paradoxo do “isto-foi”, uma presença ao mesmo tempo ausente, evocativa do fim como o imperativo da impossibilidade de ver o objeto perdido, sendo, dessa forma, também um problema óptico. No caso da degradação temporal da imagem, acrescenta-se uma segunda perda, a da coerência do corpo, localizada na imagem e sofrida pela forma estética, que para Barthes (1984) a torna um objeto de características indicativas de um estado melancólico. Marks (2002) interpreta a dinâmica do *punctum* de Barthes, o pungir da fotografia, enquanto um tipo de síntese melancólica, pois se sabe quem ou qual objeto foi perdido, mas não o que se perdeu nele. A imagem da infância da mãe falecida, de “cantos machucados, de um sépia empalidecido, mal deixava ver (...)” (BARTHES, 1984, p.101) reaparece para o autor como insuportável, atacada pela luz e pelo tempo, ressaltando seu caráter também precível.

As imagens que possuem traços de granulação, desfoque, craquelamento, etc, incorporam a perda de coerência ao depreciar seu aspecto representativo e indicial. Através disso, a falha deliberadamente explorada pela materialidade é, segundo Marks (2002) uma contraposição a noção freudiana de negação e recua perante a morte, mas um tipo de evi-

dência desta como parte do ser, caracterizando a identificação com o próprio processo de desintegração, denominado por ela como “amar uma imagem em desaparecimento” (*loving a disappearing image*).

## Repetições afetivas: o tempo na tessitura da imagem em “Íntegro”

“Íntegro”<sup>437</sup> (2017, Gisela Motta e Leandro Lima), instalação de cerca de 5 minutos exibida em *loop*, com um pequeno efeito de *slow motion* e sem som, na qual é possível distinguir a imagem dos dois artistas em plano médio, ambos realizam gestos com as mãos como se estivessem tentando limpar-se. Ao utilizar a técnica do *datamoshing* é esse gestual que se corrompe de modo a substituir o corte tradicional ou um plano e contraplano da montagem clássica, fazendo com que os corpos ora de um, ora do outro se adentrem em um movimento de fazer-se e desfazer-se no caráter compulsivo e, pode-se dizer de “ferida aberta” do *loop*.

Em uma abstração própria das instalações no contexto da arte contemporânea, há, na representação dos dois corpos em (des)aparecimento, o destaque para seu caráter abstrato não radical, próprio de um cinema de “contemplação descompromissada” (MUSSER, 2006). Desse modo, por mais que articule uma opacidade que chama atenção para o próprio dispositivo, *Íntegro* ainda opera na presença, mesmo que em dissolução, do corpo humano e de uma micronarrativa dada pelo gesto como referente da representação: duas pessoas em processo de separação tentando, sem conseguir, tornar-se novamente uma totalidade.

Um dos efeitos do *datamoshing* é o acoplamento entre figura e fundo, tornando a materialidade da imagem uma só, pois o espaço se imbrica como um todo na leitura da compressão digital. Entretanto, nesta obra, os artistas exploram a centralidade do corpo em tela, fazendo com que as laterais permaneçam imutáveis dado o movimento localizado no gesto. O que se cria neste sangramento de uma figura na outra é um jogo de forças circunscrito no meio da tela, na qual o movimento da imagem entra em uma espécie de disputa com o representativo. A falha e ruptura, contudo, paradoxalmente acopla o corpo dos dois.

Dessa forma, é possível argumentar a existência de dois planos da obra que entram em conflito por serem de ordem complementares, portanto, vetores de força contrários: 1) representativa e alegórica: a figura humana em dissolução como alegoria da reconstrução do Ego após o processo melancólico da perda processo natural da separação amorosa, nesse caso expressa pelo *loop* que nunca se concretiza na separação. 2) gestual, afetiva e temporal: a materialidade do dispositivo se coloca em conflito com a formação do corpo, sangrando pelos *pixels* do *frame*, como se a figura lutasse pelo espaço em um choque de tempos indicativa da técnica do *datamoshing*: “é a temporalidade humana que entra em contato com uma temporalidade diferente, aquela do ‘pano de fundo’ na qual humanos e monstros ‘derretem’ e de onde emergem em sequência.” (BROWN; KUTTY, 2012, p.171, tradução nossa).

Através disso, torna-se objetiva a ligação com a melancolia enquanto afeto temporal evocado como um tipo de nó afetivo, uma torção entre diferentes pontos de ruptura: aquilo que não é mais, mas ainda não se encerrou. Tanto Freud (2006) quanto Barthes (1984) sus-

peitam da melancolia pois esta volta a perda para o Ego, ameaçando-o, criando rachaduras e um processo de rompimento ameaçador. Ao assumir a falha do dispositivo e a subsequente morte e dissolução, a obra incorpora a desorientação como experiência estética, opõe-se a esse medo, já que: “reconhece a morte como parte do nosso ser. Filmes desvanecidos, fitas de vídeo em decomposição, vídeos projetados que ostentam sua tênue conexão com sua realidade indicial: todos apelam ao olhar do amor e da morte” (MARKS, 2002, p.91). Em síntese, *Íntegro* apela para expressão estética da melancolia enquanto dinâmica afetiva re-verberada pelo próprio dispositivo da imagem digital.

## Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BRINKEMA, Eugenie. *The forms of the affects*. Durham: Duke University Press, 2014.

BROWN, William; KUTTY, Meetal. Datamoshing and the emergence of digital complexity from digital chaos. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, [S.L.], v. 18, n. 2, p. 165-176, 15 fev. 2012. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/1354856511433683>.

DAVIS, Douglas. The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991-1995). *Leonardo* 28, no. 5 (1995): 381-86.

FREUD, Sigmund. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

MARKS, Laura. *Touch: sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2002.

MUSSER, Charles. A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s. In: STRAUVEN, Wanda (Org.). *Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2006.

PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. IN: MACIEL, K. (Org.). *Transcinema*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

\_\_\_\_\_. *Cinemáticos*. Rio de Janeiro: +2, 2013.

# Da reativação da escuta na formação audiovisual<sup>438</sup>

## Reclaiming listening in audiovisual education

Marina Mapurunga<sup>439</sup>

(Doutoranda – Universidade de São Paulo / Universidade Federal do Recôncavo da Bahia)

**Resumo:** Neste trabalho, proponho uma reflexão sobre a escuta na formação de estudantes de cinema e audiovisual. A partir disso, proponho estratégias que chamo de “reativação da escuta”, baseadas em práticas sonoras que transitam no campo da música, da arte sonora e da ecologia acústica. Ao fim do artigo, apresento a utilização de uma das estratégias dentro do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, resultando no Mapa Sonoro de Cachoeira.

**Palavras-chave:** Formação audiovisual, reativação da escuta, práticas sonoras experimentais, mapa sonoro, Cachoeira.

**Abstract:** In this paper, I propose a reflection on listening in the education of film and audiovisual students. From this, I propose strategies that I call “reclaiming listening”, based on sound practices that move in the field of music, sound art and acoustic ecology. At the end of the paper, I present the use of one of the strategies within the Cinema and Audiovisual course at the Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, resulting in the Sound Map of Cachoeira.

**Keywords:** Audiovisual education, reclaiming listening, experimental sound practices, sound map, Cachoeira.

As práticas sonoras geralmente trabalhadas nos cursos de graduação de cinema e audiovisual estão voltadas à captação de som direto, edição de som, *sound design*, gravação de *foley* e demais efeitos sonoros e mixagem. Tais práticas são importantes para construção sonora dos filmes. Elas são vistas como parte de uma área técnica e têm sido associadas a uma cadeia produtiva do som no cinema em que há hierarquias e (sub)divisões bem específicas do trabalho que cada integrante da equipe deve executar. Dentro desta cadeia produtiva, busca-se um som audível e sem interferências externas das vozes dos atores/atrizes, uma sonoridade limpa e asséptica na edição de som e na mixagem. As “falhas” da voz (como estalidos da fala, salivações, respirações ofegantes) são eliminadas, os graves da cidade ou algum burburinho da vizinhança são retirados, ruídos que podem vir a enriquecer a construção da narrativa fílmica às vezes são até rejeitados (ou não inclusos). Esses e outros mecanismos de assepsia e “tratamento” sonoro vão se tornando automatizações destas práticas.

438 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: ST Cinema e Educação – Sessão 4 – Ver, escutar e montar, em 28 de out. de 2021.

439 - Professora de som do curso de Cinema (UFRB). Doutoranda em Música (USP), mestra em Comunicação (UFF). Coordenadora do projeto de extensão SONatório (UFRB). Pesquisadora do NuSom-USP e LinkLivre-UFRB.



Retomando aos cursos de cinema e audiovisual, estudamos e ensinamos estas práticas sonoras: gravação, edição, mixagem e direção<sup>440</sup> de som. Na parte teórica, há outra vastidão de assuntos que junto à prática vai enriquecendo as aulas de som. Porém, o que temos discutido sobre a escuta dentro de nossas práticas? É evidente que a escuta é uma ação essencial para quem trabalha com som. Mas será que a priorizamos? Será que a escuta tem se tornado automatizada, padronizada, parte de uma educação bancária<sup>441</sup>? Ao torná-la automatizada, talvez já não escutamos mais a fundo, mas superficialmente, selecionando nossas escolhas dentro de um padrão, que provavelmente é o padrão de mercado.

## Da reativação da escuta

Dirigindo-nos a uma *desautomatização da escuta* e partindo para um contexto pedagógico que se busca uma conscientização da escuta, proponho a realização de *estratégias de reativação da escuta*<sup>442</sup>. Procuo me aproximar de um fazer e ensinar cinema em que a escuta tem um papel importante tanto na formação da/do estudante enquanto realizadora/realizador<sup>443</sup> audiovisual quanto em sua formação como pessoa. Precisamos reativar a escuta, experienciá-la. Dar ouvidos a própria escuta.

Isabelle Stengers (2017, p. 11) propõe reativar no sentido de “recuperar a capacidade de honrar a experiência, toda experiência que nos importa, não como ‘nossa’, mas sim como experiência que nos ‘anima’, que nos faz testemunhar o que não somos nós.”. A experimentação nos leva a descobertas, a explorar o desconhecido. Reativar implica em se colocar em risco.

Aqui, quero partir de um lugar em que os processos de criação, de experimentação sonora em sala de aula<sup>444</sup>, se dão por uma relação de afetos, pelas vontades de se expressar, de jogar/brincar/curtir, de construir coletivamente. Um lugar de entusiasmo (cf. HOOKS, 2017, p. 16). Poderíamos pensar tais processos de criação como *insurgências micropolíticas* (cf. ROLNIK, 2018). “A intenção de insurgir-se micropoliticamente é a ‘potencialização’ da vida: reapropriar-se da força vital em sua potência criadora” (ROLNIK, 2018, p. 132). O modo de cooperação da *insurgência micropolítica* se dá por “ressonância entre frequências de afetos para construção do ‘comum’.” (ibidem, p. 140). Optando por este caminho, como poderíamos reativar a escuta? Exercitando-a, experimentando-a, tornando-a consciente?

440 - Opto pela nomenclatura direção de som, mas se utiliza também supervisão de som, *sound design*, projeto sonoro, desenho de som. Se há direção de fotografia, direção de arte, direção de atores, por que não utilizar direção de som para a função de quem planeja a construção sonora do filme?

441 - Na educação bancária, Paulo Freire (2020 [1970], p. 80-83), comenta que o/a educador/a em vez de se comunicar com o/a educando/a faz “comunicados” e depósitos que os/as educandos/as recebem, memorizam e repetem. Nesta educação, não há criatividade, transformação e saber. O/a educador/a será sempre o que sabe e os/as educandos/as os que não sabem, que colecionam e ficham coisas que arquivam. Essa visão bancária anula ou minimiza o poder criador dos/as educandos/as. Para um aprofundamento no tema, indico a leitura do livro *Pedagogia do Oprimido* de Paulo Freire.

442 - Em minha atual pesquisa de doutorado, que está sendo realizada na linha de Sonologia, do Programa de Pós-Graduação em Música da USP, apresento algumas das *estratégias de reativação da escuta* realizadas a partir de minha vivência como professora na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

443 - Trata de realizador e realizadora audiovisual não quem apenas dirige uma obra audiovisual, mas todos e todas pessoas que a constroem juntos/juntas.

444 - Penso em uma sala de aula que pode ser expandida: na praça, nas ruas, nas garagens, na casa de alguém, na beira do rio\_

O significado de escuta pode ir para além de um ouvir coclear. Escutar também é *estar atenta a, dar ouvidos a, perceber*. A escuta tem diversos modos, tipos e qualidades. Escutar o meio também é nos escutar, entendermos a partir do fora, o que há dentro. Escutar o exterior, para escutar a si mesmo (Cf. NANCY, 2014, p. 30). Para Tim Ingold (2008, p. 28), o som não existe no lado interno, nem no lado externo de uma interface entre mente e mundo, mas ele é produzido como qualidade experimental entre perceptor e seu ambiente. O som ocorre a partir da relação entre eu e outro/a (seja este/esta outro/outra algo humano ou inumano, uma coisa) e o dentro e o fora.

Proponho, para a reativação desta escuta, engajada e atenta, algumas estratégias baseadas em práticas sonoras que transitam nos campos da arte sonora, da música e da ecologia acústica, como a caminhada sonora, as escutas orientadas e a cartografia sonora para citar alguns exemplos.

A caminhada sonora (*soundwalk*) tem sido teorizada e praticada pela compositora e ecologista sonora Hildegard Westerkamp<sup>445</sup>. Seu texto *Soundwalking*, originalmente publicado em 1974, continua a ser utilizado como base para ensinar a arte da caminhada sonora. Nele, Westerkamp (2007) apresenta a caminhada sonora como qualquer excursão cujo objetivo principal é ouvir o meio ambiente. Não há uma forma específica e fechada para se realizar uma caminhada sonora. Ela pode ser realizada de diferentes maneiras. Você pode fazê-la só, com alguém ou em grupo. Ela pode abarcar uma área ampla ou um local específico. Você pode se guiar ou não por um roteiro ou mapa. Westerkamp (2007) comenta que o que importa é redescobrir e reativar o sentido da audição. A autora cita que as funções de uma caminhada sonora são a orientação, o diálogo e a composição. Nas composições de paisagens sonoras (*soundsapes*)<sup>446</sup> de Westerkamp é possível perceber a caminhada sonora como parte de seu processo criativo. Outras/os artistas, pesquisadoras/es e educadoras/es ao redor do mundo têm utilizado a caminhada sonora tanto como prática artística quanto como uma ferramenta pedagógica e de pesquisa, não só na área das artes, mas na antropologia, comunicação, educação, urbanismo, entre outras.

Chamo de *escutas orientadas*, práticas, instruções, roteiros, exercícios, partituras, composições que têm como uma de suas funções guiar e incentivar uma ou várias escutas. Para citar um exemplo de escuta orientada, trago a *Deep Listening*<sup>447</sup> (Escuta Profunda), prática desenvolvida pela compositora Pauline Oliveros, que se volta a uma consciência da escuta, uma escuta profunda do interior e exterior por meio da atenção global e focal. Nela se busca não julgar os sons. A escuta é realizada com todo o corpo e se expande através das realidades oníricas e despertas. A *Deep Listening* envolve um conjunto de exercícios de respiração, energia, vocalização, escuta e sonhos extraídos de diversas fontes e peças de escuta pro-

445 - Hildegard Westerkamp foi pesquisadora do World Soundscape Project, projeto dirigido por R. Murray Schafer na Simon Fraser University. Sua composição *Kits Beach Soundwalk* é uma referência na composição de paisagens sonoras como um desdobramento artístico da ecologia acústica. Seu trabalho foi influenciado por compositoras/es como Pauline Oliveros, John Cage e Barry Truax. Para mais informações sobre Westerkamp, acesse seu **website** <https://hildegardwesterkamp.ca/>. Último acesso em: 20/10/2021.

446 - Para ouvir algumas das composições de Hildegard Westerkamp acesse: <https://hildegardwesterkamp.ca/sound/comp/>. Último acesso em: 20/10/2021.

447 - Website do The Center For Deep Listening: <https://www.deeplistening.rpi.edu/>. Último acesso em: 20/10/2021.

funda compostas por Oliveros e outros praticantes. Oliveros (2005, p. xxiv) comenta que esta prática é uma forma de meditação em que a atenção de quem a pratica é direcionada para a interação dos sons e silêncios. Outros trabalhos que podem ser citados como meios de *escutas orientadas* são os *Five Protocols for Organized Listening* (2012) do coletivo de arte sonora Ultra-red, as *32 Instruções para Escutar (n)a Pandemia* organizadas (2021) pelos artistas e pesquisadores Rui Chaves e Fernando Iazzetta, os exercícios de escuta do músico e pesquisador R. Murray Schafer, *Walking Piece* (1964) e *City Piece* (1961) da artista Yoko Ono, entre muitos outros.

Outra *estratégia de reativação da escuta* que pode ser atrelada às anteriores é a cartografia sonora<sup>448</sup>. Esta também pode ser realizada com abordagens diferentes. Os mapas sonoros resultantes destas cartografias podem trazer arquivos sonoros do ambiente<sup>449</sup>, ou relatos<sup>450</sup>, outros podem mapear músicos e grupos musicais<sup>451</sup>. Geralmente, os mapas sonoros em ambiente virtual são feitos em plataformas de mapeamento já existentes como o OpenStreetMap, outros possuem sua própria plataforma ou buscam outras resoluções, como o uso de imagens do mapa com marcações que direcionam para o local onde os áudios estão armazenados.

O mapa sonoro pode ser uma importante ferramenta pedagógica nos cursos de Cinema e Audiovisual para que, além dos/as estudantes se aproximem dos equipamentos de gravação de áudio, possam se relacionar com a escuta de outra forma, mediada por um microfone, um gravador e fones de ouvido.

## Mapa Sonoro de Cachoeira<sup>452</sup>

O Mapa Sonoro de Cachoeira<sup>453</sup> iniciou em 2014 na disciplina Oficinas Orientadas de Audiovisual I<sup>454</sup>, do curso de Cinema & Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). O curso está localizado na cidade de Cachoeira e parte de seus/suas discentes são oriundos/as de outras cidades. Com isso, a cartografia se torna também um meio de conhecer mais da cidade, caminhando e buscando sons, escutando-a. Mesmo o/a morador/a antigo/a, ao realizar a cartografia sonora, passa a escutá-la de outra maneira.

Antes dos/as estudantes entrarem em contato com as práticas sonoras tradicionais, nesta disciplina eles/as iniciam seus primeiros experimentos sonoros com os gravadores de mão tendo o primeiro contato com a captação de áudio, mas ainda sem o vínculo com a imagem em movimento.

448 - Para aprofundamento no tema, indico a leitura da tese de Thaís Aragão, *Escuta, gravação, plataforma web* e a dissertação de Lillian Nakahodo, *Cartografias Sonoras*

449 - Ex.: <https://aporee.org/maps/>. Último acesso em: 20/10/21.

450 - Ex.: <https://cartografiadasmemorias.org/>. Último acesso em: 20/10/21.

451 - Ex.: <https://musicmap.global/>. Último acesso em: 20/10/21.

452 - Vídeo sobre o Mapa Sonoro de Cachoeira mostrado durante a apresentação deste trabalho na Socine: <http://mapasonorodecachoeira.sonoratorio.org/video-msc/>. Último acesso em 24/10/21

453 - Website do mapa: [www.mapasonorodecachoeira.sonoratorio.org](http://www.mapasonorodecachoeira.sonoratorio.org). Último acesso em 20/10/21.

454 - Disciplina ofertada no 2º semestre do curso.

A ideia inicial da criação do mapa era termos sons ambientes locais para usar nos filmes realizados na cidade<sup>455</sup>. O mapa serviria como um repositório dos áudios, como uma sonoteca local. Para obter uma boa qualidade dos áudios para os filmes, havia inicialmente algumas regras de captação, como apenas captar os sons com gravadores que fossem possíveis gravar arquivos .WAV em 48kHz ou superior. Mas no decorrer do processo e dos anos, já que a construção do mapa foi continuando a cada nova turma, com a escassez e uma procura maior dos equipamentos, passamos a utilizar também os aparelhos celulares para as gravações. Uma das vantagens destes aparelhos era a portabilidade e a possibilidade de estar com ele no acontecimento de um som interessante que acontecia na rua ou em qualquer lugar. Era importante indicar sempre no mapa o tipo de equipamento usado e arquivo gravado para que os/as navegadores/as do mapa pudessem baixar os tipos de arquivos desejados.

Após as gravações e inclusões dos áudios nos mapas, realizávamos uma escuta coletiva do mapa e relatávamos para a turma nosso processo de captação, o que foi interessante, o que cada um/a percebeu, quais foram as dificuldades individuais e de cada grupo... No ato de cartografar, percebemos que o mais importante da feitura do mapa não foi o “resultado final”, os áudios captados no mapa, mas todo o processo de criação: as andanças sonoras, as conversas sobre o que escutávamos, a escuta mediada pelos equipamentos, a relação com a cidade e seus habitantes, a percepção de si mesmo por meio da escuta, estar à escuta para as histórias das/dos colegas e da cidade.

## **Reflexões**

Parece-me que cursos livres, fora dos currículos de graduação em Cinema & Audiovisual têm se preocupado mais em desenvolver tais práticas sonoras experimentais em seus programas principais, priorizando a escuta.

Aos poucos, professores e professoras de som de cursos de graduação em cinema e audiovisual têm procurado incluir práticas sonoras que se voltam a uma reflexão da escuta. Há ainda uma certa dificuldade de incluí-las em um currículo mais fechado ou que o número de disciplinas de som é mais limitado. Porém, disciplinas que têm uma maior abertura em seu programa ou projetos de extensões podem ser uma saída temporária para tal problema.

Foram localizados alguns mapas sonoros desenvolvidos em cursos de graduação, assim como o Mapa Sonoro de Cachoeira, como o Mapa Sonoro Fluminense, coordenado pelo professor Fernando Morais da Costa da UFF, o Mapa Sonoro da FAAP coordenado pela professora do curso de Cinema, Tide Borges, e a Cartografia Sonora de Londrina realizada na UEL coordenado pela professora do departamento de Teatro e Música, Fátima Carneiro dos Santos.

## Referências

- FERREIRA, Marina. Treinar a escuta por meio de mapas sonoros em cursos de cinema e audiovisual. In: *Anais do 3º CIAMI, III Encontro Regional da ANPAP NE*. João Pessoa, 2020.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 73 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020 [1970].
- INGOLD, Tim. Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano. In *Ponto Urbe*, 3, 2008. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1925>.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2014.
- OLIVEROS, Pauline. *Deep Listening, A Composer's Sound Practice*. Lincoln: Deep Listening Publications, 2005.
- ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição*. São Paulo, N-1 Edições, 2018.
- STENGERS, Isabelle. *Reativar o animismo*. Trad. Jamille P. Dias. Belo Horizonte: Ed. chão da feira, 2017.
- WESTERKAMP, Hildegard. Soundwalking. In: CARLYLE, A. (ed). *Autumn Leaves*. Double Entendre, Paris, 2007.

# Quando o cinema na escola emerge como mafuá<sup>456</sup>

When cinema at school emerges like mafuá

**Marina Mayumi Bartalini<sup>457</sup>**

(Doutora em Educação – Unicamp)

**Resumo:** A oficina de formação para professoras/es de escolas municipais de Campinas, intitulada Para além da sala escura baseou-se em propostas que tinham como principal preocupação a atenção às nuances de iluminações naturais e artificiais das escolas tanto para a produção de filmes quanto para sua posterior projeção. Ao somarmos a presença de câmeras e projetores e de tudo que na escola coexiste, um grande conjunto de variáveis entra em movimentação e tudo se torna passível de virar cinema.

**Palavras-chave:** Cinema, Educação, Experimentação, Mafuá, Cinema Expandido.

**Abstract:** The workshop for teachers from municipal schools in Campinas, entitled Beyond the Dark Room, was based on proposals whose main concern was to pay attention to the nuances of natural and artificial lighting in schools, both for film production and for its subsequent projection. When we add the presence of cameras and projectors and everything that coexists in the school, a large set of variables starts to move and everything becomes capable of becoming a cinema.

**Keywords:** Cinema, Education, Experimentation, Mafuá, Expanded Cinema.

## Ver com o corpo

A escola como lugar de encontro possibilita que tudo o que ali existe afete-se entre si. O cinema na escola funciona como uma proposta de encontro não apenas entre pessoas, mas também com imagens e sons que nos permitem conhecer lugares, formas de vida, facetas de mundo que pelo enquadramento das câmeras e pela projeção de vídeos em locais inusitados, permite-nos entrar em contato com pontos de vista que nos convidam a ver o que talvez, antes nos passasse despercebido. “Viver junto” em meio a todas as diferenças, conflitos, crenças, olhares é o desafio que se coloca no trabalho com educação em intersecção com o cinema.

456 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Experimentações com cinema no/do lugar-escola da Educação Infantil.

457 - Marina Mayumi Bartalini tem bacharelado e licenciatura em Educação Artística pela Unicamp. É mestra e doutora em Educação pela Faculdade de Educação também pela Universidade Estadual de Campinas. É artista visual, pesquisadora nas áreas de Cinema e Educação, Arte Educação e Educação Libertária. Atua na formação de professoras/es em escolas municipais da cidade de Campinas. É professora de artes no Ensino Médio no Colégio Sesi - São Paulo e milita em cursos pré-universitários libertários nas periferias de São Paulo.

Ao somarmos a presença de câmeras e projetores em um contexto escolar, diversos elementos são postos em interação e um grande conjunto de variáveis entra em movimentação. Tudo é passível de transformar-se em audiovisuais que habitam nosso olhar, transformando a maneira como concebemos aquele lugar, assim como escola passa a ser outra quando o cinema ali transita movimentando todo um coletivo de pessoas, câmeras e telas sempre a reinventarem-se.

A oficina de formação para professoras/es de escolas municipais de Campinas, intitulada *Para além da sala escura* aconteceu entre agosto e novembro de 2017, como parte das experimentações cinematográficas da tese *Para além da sala escura: encontro entre cinema e escola* (BARTALINI, 2021). Baseou-se em propostas que tinham como principal preocupação atender-se às nuances de iluminações naturais e artificiais das escolas tanto para a produção de filmes quanto para sua posterior projeção. A sala escura tradicional do cinema que na escola, muitas vezes é forjada pelas salas de vídeo onde são exibidos filmes para as crianças, foi colocada em segundo plano para dar lugar a experimentações com projeções em locais externos aos prédios escolares.

As projeções pautaram-se pela busca de fazer funcionar um cinema expandido (MICHAUD, 2014) por meio de maneiras não-convencionais de exibição de filmes. A ideia de cinema expandido proposta primeiramente por Gene Youngblood na década de 1970 - e depois revista por Michaud (2014) - é polissêmica e configura-se como um sistema de imagens que arrasta para si elementos diversos que não se limitam ao campo da linguagem cinematográfica. Expandir o cinema é então uma questão não somente de ocupação de outros espaços que possam conectar-se à materialidade da tela, do espectador, das técnicas cinematográficas, mas também de uma aposta na natureza híbrida de audiovisuais que produzem uma descontinuidade, um desvio em todo um sistema artístico e teórico, quando em suas extremidades “colam-se” outros elementos, ambientações, locais, contextos e sentidos inusitados que as imagens e sons nos provocam a ver, ouvir, pensar e sentir.

Cristine Mello (2008) trabalha a ideia de extremidade e contaminação especificamente no que diz respeito aos vídeos, como uma das formas de audiovisuais que advém da tradição do cinema e da televisão. As “extremidades do vídeo” são todas as outras coisas com as quais o vídeo pode entrar em contato pela aproximação de materiais e linguagens artísticas diversas, contaminando-se delas. Aqui, a proposta é pensar a escola como uma das extremidades do vídeo, ou seja, buscar nela imagens e sons que funcionem como intervenções no espaço e que convidem os espectadores, no caso, as crianças e professoras/es, a interagirem com as produções, a partir de seus corpos. Sobre a contaminação dos vídeos, afirma Mello (2008):

A ideia central da contaminação do vídeo diz respeito a compreender que o vídeo não pode ser considerado nessas manifestações como um produto acabado de linguagem, mas sim como um processo, em que as outras linguagens e seus reflexos coparticipam da experiência artística sem um estatuto hierárquico. (MELLO, 2008, p. 139)

A hibridização das linguagens artísticas intermediadas especificamente pelo vídeo e a capacidade de promover experiências ambientais e sensoriais com imagens e sons instaura na escola outras espacialidades para a fruição de audiovisuais ali mesmo produzidos para posteriormente compor com os ambientes em interação com os corpos que neles habitam. As projeções exigem do olhar, um gesto corporal que se torna parte das projeções que propõem uma maneira de percepção do cinema desde diversos formatos e tamanhos de telas.

Esses experimentos podem configurar-se como videoinstalações que Mello (2007) conceitua como uma forma de disposição de elementos advindos de diversas linguagens artísticas que ao serem dispostos de maneira interventiva em um espaço construído para que o espectador o adentre e ali tenha experiências sensoriais, implicam o corpo como parte indispensável à fruição artística. Ao juntar o termo vídeo ao termo instalação que tem origem no campo das artes visuais, a autora nos convida a pensar num interessante caminho para um cinema que dialoga com o espectador não apenas por meio da narrativa fílmica, mas que mobilize também seu corpo como um todo.

O vídeo e sua projeção em diversos tipos de ambientações com diferentes nuances de luminosidade podem sofrer mutações em função do contexto em que se encontra passando a funcionar como uma intervenção ambiental na escola, atraindo às suas extremidades coisas do ambiente escolar que possam provocar uma variada gama de sensações, gestos e maneiras de ver.

A afirmação de Menotti (2007), vinculada à desconstrução da forma de espectação imperante e dependente das salas escuras de exibição do cinema, convida-nos a imaginar a particularidade de cada produção audiovisual e como elas poderiam ser exibidas de diversas maneiras quando criadas e projetadas em uma diversidade de ambientes: “Ideal seria se cada filme pudesse buscar as formas de exibição que fossem mais adequadas à sua proposta específica, e nem por isso deixar de ser *cinema*” (MENOTTI, 2007, p. 14, grifo do autor).

O ato de criação de vídeos para serem exibidos em locais para além da sala escura tensiona a necessidade de um ambiente escuro para que o cinema se realize como espectação. Partimos do pressuposto de que não há um único local apropriado para a exibição das produções, pois trata-se justamente de experimentar formas de projeção que possam se recombinar com a luminosidade ali presente.

A escola, seus ambientes, as formas de gravar, exibir, projetar os vídeos, a conexão a extremidades de diversas linguagens artísticas - música, dança, fotografia, performance, podem infiltrar-se na linguagem audiovisual e, assim, deslocar o vídeo para que ele transite em mediações não comuns a ele.



No Programa Cinema & Educação, da SME-Campinas, do qual a oficina *Para além da sala escura* foi parte, foi desenvolvido um método que consiste em ver uma produção nacional, produzir um vídeo a partir de dispositivos de criação<sup>458</sup> disparados pela obra assistida e conversar coletivamente sobre as produções realizadas. Ao focarmos a atenção também nas variadas formas e locais de projeção, introduzimos uma gama de possibilidades para o cinema na escola, que pode ser interventivo e interativo.

A parceria e colaboração do grupo de pesquisa Grupo OLHO - Laboratório de Estudos Audiovisuais com o referido Programa consistiu em tornar o fazer cinema e o cineclubismo, uma prática das escolas municipais que têm sido desde então o contexto educacional em que a ideia de cinema se dá a partir da prática artística e social. As oficinas se pautam pela variedade de experimentações com câmeras, principalmente de celulares, que são os aparatos acessíveis que já fazem parte da cultura de produção de imagens nas escolas.

Os indícios de uma construção que se dá pelos percursos trilhados pelas próprias crianças, para além do instituído pelo mundo adulto deram-se nas oficinas pela observação dos corpos das professoras que se agenciavam às câmeras e projetores: esticavam braços, agachavam, levantam-se, testavam as câmeras, transportavam para lá e para cá os projetores, ficavam na ponta dos pés para fazer a projeção alcançar um lugar alto, faziam acrobacias para que a câmera parasse em algum ponto cuidadosamente escolhido para capturar um ângulo específico, corriam de um lugar para o outro apressadamente logo que tinham uma ideia brilhante de filmagem ou projeção, entre outros gestos guiados pela vontade de criação.

### O mafuá

A palavra Mafuá é popularmente usada para nomear feiras populares, quermesses, bailes ou prendas. Pode significar também desordem e confusão. Migliorin (2015) ao conceituar a palavra, propondo a ela novos usos, convida-nos a imaginar como se dá um mafuá na escola quando esta se coloca em contato com a experiência do cinema.

O mafuá como gesto, ação, montagem, encontro e festa em que o conhecimento se faz possível e os agenciamentos - humanos, não-humanos, simbólicos, sociais e cósmicos - se transformam. Ele facilita pensar a potência inventiva de uma sala de aula - espaço em que um acontecimento pode se dar - e a potência igualitária do encontro na escola com o cinema ou outro conhecimento qualquer. (MIGLIORIN, p. 195, 2015)

O termo diz respeito àquela sensação que muitas vezes sentimos ao estar numa festa, num bololô de pessoas, num burburinho de gente falando, numa coletividade alegre, repleta de heterogeneidades que se tocam, de corpos, vozes, gestos, sons e lugares específicos que

458 - Os dispositivos de criação são propostas de filmagem desenvolvidas pelo Projeto "Inventar com a diferença" desde 2014 e tem sido acrescido por outros projetos e experimentações realizadas pelo Brasil afora, como ocorre nas variadas oficinas criadas e executadas no âmbito do Programa "Cinema & Educação - a experiência do cinema na escola de educação básica municipal". Site do projeto Inventar com a diferença: <<https://www.inventarcomadiferenca.org/>> Acesso em 24.set.2019.

conformados num momento específico e que podem ou não perdurar. “O mafuá é ordem e desordem para quem está dentro e pura bagunça para quem está fora”(MIGLIORIN, 2015, p. 196).

Neste grande encontro, a redistribuição de falas, sensações, expressões e gestos corporais que se partilharam durante os encontros nas escolas, o cinema pôde, talvez, funcionar como uma máquina de produção de novos sentidos sempre em vias de desmoronar-se. O gesto da criação permitiu passagens aos vazios ainda não habitados pela palavra para aproximar múltiplas materialidades numa relação de montagem contínua da vida, em meio a uma bagunça de ordens passageiras, entre linhas do cinema que se entrecruzavam com as da escola. “Na superfície do mafuá, um não-sei-o-quê de possíveis está sempre à espreita” (MIGLIORIN, 2015, p. 198). Ver, observar, fazer, filmar, conversar, discordar, debater, projetar, calar foram todas ações aproximadas entre si que conformaram o grande mafuá que foi o cinema nas duas escolas nas quais essa pesquisa transitou.

O encontro entre cinema e escola instaurou acoplamentos momentâneos de saberes, desejos, vontades e interesses que desfaziam a fixidez de sentido tanto para a escola quanto para o cinema. “Ficcionalizar é próprio ao mafuá: poetizar a ordem e encontrar ordens passageiras, acoplamentos momentâneos e instáveis, movidos por interesses, desejos, curiosidade e engajamentos dos atores em uma questão” (MIGLIORIN, 2015, p. 196).

Nos momentos de criação, a instabilidade de discursos e verdades caíram por terra para fazer com que outras coisas entrassem em relação: outras palavras, interjeições que vinham do espanto, da surpresa de ver coisas ainda não vistas; outros gestos dos corpos que eram exigidos por movimentos não cotidianos; outras tecnologias cinematográficas que eram inventadas pela necessidade de cada experimento. É na ordem e na desordem, em momentos de estabilidade e também instabilidade que os filmes e projeções se produziram.

Todo aparato sensível é mobilizado nos momentos em que a sensação pura de se surpreender, perder a paciência, testar e repetir um gesto para fazer com que câmera e projetor obedecessem aos comandos humanos foram partes de uma espécie de agrupamento festivo que se dava a cada encontro de oficina. Os gestos se colavam junto a expressões faciais que vinham à tona justamente pela falta de palavras para dizer o indizível, “o que permite à escola inventar o que não está escrito em nenhum roteiro, o que não pode ser antecipado por nenhum poder” (MIGLIORIN, 2015, p. 198).

Os encontros entre as heterogeneidades que se tocaram naquelas escolas operaram em maneiras de pensar na multiplicidade de acoplamentos que inauguram ordens e desordens ao conectar crianças, diretora, professora, monitora,icineira, pesquisadora, projetores, computadores, fios, chão, parede, árvore, tronco, pneus, balanços, gira-gira, areia, piscina, água, grade, alambrado, portão, teto, madeira, ferro, concreto, espuma, balde, roupa, vassoura, bebedouro.

O mafuá é a própria operação do pensamento; não um lugar, mas o que se constitui nas aparições quando algo é pensado, quando uma ordem qualquer se estabelece, quando uma forma se materializa.

Mas ele é a forma e o disforme, a ordem e o caos. O acoplamento necessário para o mundo andar. A complexidade hiperconectiva. (MIGLIORIN, 2019, p. 280)

É bem possível que o cinema (quando experimental) instaure outros modos de ser dos corpos, que permitam a desestabilização de comportamentos e gestos formatados e programados para lidar com a dureza de um mundo repleto de modelos a serem seguidos e incorporados. Observamos que as experiências com cinema na escola mostraram também que todas nossas inserções, sempre construídas a partir dos corpos adultos das/dos professoras/es que lidam diretamente com as crianças, só têm sentido se estes podem experimentar uma fluidez experimental de movimentos e, por consequência, mais livres e imprevisíveis, possibilitados pelo manuseio incomum de câmeras e projetores.

### **Bibliografia:**

BARTALINI, M. M. *Para além da sala escura: encontros entre cinema e escola*. Tese de (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, p.235. 2021.

MELLO, C. *Videoinstalação e poéticas contemporâneas*. *Revista ARS, São Paulo*. 2007, vol.5, n.10, pp. 90-97.

\_\_\_\_\_. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

MENOTTI, G. *Através da sala escura: dinâmicas espaciais de comunicação audiovisual - aproximações entre a sala de cinema e o lugar do Vjing*. Dissertação Comunicação e Semiótica - Signo e Significação nas Mídias, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

MICHAUD, P. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MIGLIORIN, C. *O dispositivo como estratégia narrativa*. *Revista Acadêmica de Cinema* nº 3, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2005.

\_\_\_\_\_. *Inevitavelmente Cinema: Educação, política e mafuá*. 1ªed. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2015.

\_\_\_\_\_. *Deixem essas crianças em paz: o mafuá e o cinema na escola*. In: *Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens*. In: FURTADO, B.; DUBOIS, P. (Org.). São Paulo: Edições Sesc, São Paulo, 2019, pp. 272-282.

# Cabronas e Badasses: as três vidas de Teresa Mendoza<sup>459</sup>

Cabronas and Badasses: the three lives of Teresa Mendoza

Marina Soler Jorge<sup>460</sup>  
(Doutora – UNIFESP)

**Resumo:** Neste texto analisaremos três obras da cultura de massas que tratam da ascensão de uma mulher mexicana a chefe do narcotráfico: 1) o livro do jornalista espanhol Arturo Pérez-Reverte *La Reina del Sur* (2002); 2) a telenovela *La Reina del Sur* (2011-2021), produzida pela Telemundo (EUA), pela rede Antena 3 (Espanha) e pela RTI Producciones (Colômbia); 3) e a série *Queen of the South* (2016-2021), produzida pela USA Network (EUA). Analisaremos de que modo, nesses produtos, a mulher latino-americana bem sucedida é representada a partir dos valores do feminismo liberal.

**Palavras-chave:** Feminismo Liberal, Narcotráfico, Ficção seriada.

**Abstract:** In this text we will analyze three works of mass culture that deal with the rise of a Mexican woman to the head of drug trafficking: 1) the book by Spanish journalist Arturo Pérez-Reverte *La Reina del Sur* (2002); 2) the telenovela *La Reina del Sur* (2011-2021), produced by Telemundo (USA), Antena 3 network (Spain) and RTI Producciones (Colombia); 3) and the series *Queen of the South* (2016-2021), produced by USA Network (USA). We will analyze how, in these products, the successful Latin American woman is represented based on the values of liberal feminism.

**Keywords:** Liberal Feminism, Drug Trafficking, Serial Fiction.

## Introdução

Neste texto analisaremos três obras da cultura de massas que tratam da ascensão de uma mulher mexicana a chefe do narcotráfico: 1) o livro do jornalista espanhol Arturo Pérez-Reverte *La Reina del Sur* (2002); 2) a telenovela *La Reina del Sur* (2011-2021), produzida pela Telemundo (EUA), pela rede Antena 3 (Espanha) e pela RTI Producciones (Colômbia); 3) e a série *Queen of the South* (2016-2021), produzida pela USA Network (EUA). Procuraremos compreender a representação feminina nas obras citadas a partir de uma perspectiva comparada, na qual cotejaremos representações femininas em produtos culturais que tem como tema a mesma história de ascensão social de uma mulher criminosa. O problema de pesquisa que propomos é pensar de que modo a cultura de massas contemporânea incorpora elementos do feminismo, criando personagens femininas “empoderadas”, talentosas e implacáveis, tendo como pano de fundo um ambiente muito masculino – o narcotráfico –, mas fazendo-o a partir de elementos ideológicos que compõe o chamado feminismo liberal ou feminismo *mainstream*.

459 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Audiovisual e América Latina: estudos estético-históricos comparados.

460 - Professora Associada do curso de História da Arte e do programa de pós-graduação em História da Arte da Unifesp. Socióloga e Cientista Política, tem se dedicado a investigar representações femininas no audiovisual.

Em *The aftermath of feminism: gender, culture and social change*, Angela McRobbie mostra que, na contemporaneidade, elementos do feminismo foram incorporados à cultura visual, porém subsumidos à lógica do feminismo liberal. Na pesquisa que aqui apresentamos trata-se do mesmo processo, na medida em que se valoriza a ascensão individual de uma mulher dentro da ordem narco-neoliberal globalizada.

O livro e a primeira temporada de *La Reina del Sur* contam praticamente a mesma história, que se passa na Espanha. Já *Queen of the South* apenas inspira-se na ideia inicial da história original, inserindo novos personagens, eletrizantes sequências de ação, e tendo como cenário os EUA. A segunda temporada de *La Reina del Sur*, realizada 8 anos depois da primeira, sofre influência de *Queen of the South* e abandona as características mais melodramáticas/latino-americanas para se tornar também um produto de ação (ainda que recheado de romance e situações rocambolescas mais próximas da narrativa de telenovela). Essa segunda temporada conta uma outra história original, que já não está baseada no livro.

## O livro *La Reina del Sur*

No livro de Pérez-Reverte, Teresa Mendoza é um mistério exótico do terceiro mundo – uma mexicana chefiando o transporte de drogas na Europa –, que o narrador, um jornalista espanhol, como um detetive, tenta desvendar. No livro, a transformação de Teresa não é só intelectual mas também em sua aparência. Pérez-Reverte descreve a personagem, enquanto *jefa*, como alguém elegante e bem vestida, que vai se aburguesando e misturando-se à elite europeia.

O autor do livro se preocupa em descrever a aparência de Teresa, e ele sempre o faz a partir de um olhar masculino, procurando por exemplo saber se a moça era bonita ou feia. Ela é descrita como tendo traços indígenas e a pele escura. Entre os produtos analisados, este é o único no qual se estabelece que Teresa Mendoza é indígena. É importante considerar, nesse sentido, que os produtos audiovisuais procuraram apagar esse traço étnico da personagem do livro, escolhendo atrizes que não aparentam ser nativas americanas.

Segundo Arlene Dávila (2001), na indústria cultural estadunidense todos sabem qual é a aparência correta que a latina/o deve ter para a TV: cabelo liso e pele oliva, mas apenas o suficientemente oliva para não ser confundida com uma pessoa branca (a autora mostra que desde os anos 1980 a cor do latino na TV está cada vez mais clara). Os latinos não devem ter a pele muito escura de modo a não serem identificados como afro-americanos, nem devem ter traços indígenas, de modo a não serem confundidos com asiáticos.

O livro *La Reina del Sur* nos apresenta uma personagem descrita como indígena, e isso é importante para marcar o exotismo de Teresa: uma moça racializada, cuja etnicidade indígena é inusual na Europa, que se transforma em uma *businesswoman* culta e inteligente, negociando com máfias locais que por sua vez também são racialmente marcadas no contexto europeu: galegos, marseheses, napolitanos e também russos.

Subjaz ao livro de Reverte uma intenção clara de inverter alguns lugares comuns da representação feminina no narcotráfico, criando uma personagem que não é esposa, amante ou mulher mantida de um traficante. No entanto, o livro mantém o estereótipo da América Latina violenta e da Europa civilizada, como se não houvesse conexão entre a pobreza de um e a riqueza de outro. Como a história se passa na fronteira entre Espanha e África, Reverte também dedica-se a comparar a Espanha com Marrocos, tecendo considerações islamofóbicas.

No que se refere ao imbricamento entre países ricos, países pobres, autoridades e criminosos no narcotráfico, as séries de TV são mais complexas do que o livro de Reverte: em *Queen of the South* a CIA controla o narcotráfico, manipulando a guerra entre os traficantes para seus próprios fins. Na segunda temporada de *La Reina del Sur*, o governo estadunidense atua junto a narcotraficantes mexicanos para eleger um Presidente da República. Sobretudo em *Queen of the South*, enfatiza-se que, sem o mercado de cocaína dos EUA e da Europa, o narcotráfico não existiria na América Latina.

## A série *La Reina del Sur*

A primeira temporada de *La Reina del Sur* foca-se na transformação de Teresa. Durante sua trajetória, ela mostra-se compassiva, justa e leal, ganhando a admiração de seus funcionários, mas também fria e implacável, tendo de matar seu amante e pai de sua filha quando descobre que ele a entregaria para a polícia.

Na segunda temporada, Teresa volta ao México para resgatar sua filha e envolve-se em tramas de ação, participando de tiroteios, explosões e perseguições. A trama fica menos ingênua e parece não haver lado bom na história: a DEA a traiu e agora age junto com o governo dos EUA para fazer um presidente fantoche no México. Politicamente, portanto, a segunda temporada é mais anti-imperialista, e Teresa é um heroína com traços nacionalistas.

A diferença na representação de Teresa Mendoza que vemos entre a primeira e a segunda temporadas de *La Reina del Sur* expressa algumas mudanças mais gerais na representação feminina na cultura de massas. São apenas oito anos de diferença temporal, mas que ensejaram mudanças na forma como foram construídas imagens, histórias e diálogos da personagem mexicana.

Um importante diferencial da primeira temporada para a segunda temporada é que Teresa passa a ser capaz de pensar sozinha, sem ter que rememorar em sua cabeça os conselhos de seu finado marido Güero. Também em relação à história, a Teresa da segunda temporada é uma mulher com capacidades de luta, treinada para o ataque e para a sobrevivência, de modo que se transforma em uma personagem de uma série de ação. Essa Teresa “super-heroína” não aparecia na primeira temporada, e liga-se a uma tendência mais geral da cultura de massas de apostar em personagens femininas fisicamente fortes e emocionalmente destemidas.

Essa inversão de expectativas em relação ao papel de uma mulher no narcotráfico foi interpretada de diferentes formas por algumas autoras, que se perguntaram se a personagem Teresa desafiaria as representações de gênero tradicionais das narconarrativas. Segundo Pobutsky (2009, p. 273), em argumento a nosso ver bastante frágil, a violência da personagem desafia o binarismo atribuído aos gêneros pois sinaliza que as mulheres podem ser tão duras e implacáveis quanto os homens. O problema desse argumento é que a série apenas inverte o binarismo ao invés de questioná-lo, pois as características masculinas se mantêm, ainda que agora sejam atribuídas a uma mulher. Em sentido contrário, Dunn e Ibarra criticam o fato do sucesso de Teresa dever-se a características como racionalidade, agressividade, frieza e habilidade em matemática, tradicionalmente consideradas intrínsecas à masculinidade hegemônica (Dunn e Ibarra, 2015, p. 119). Outra autora, Tresgallo, não vê agência feminina na personagem de Teresa Mendoza: “considerar que la práctica de la violencia supone un tipo de agencia que prueba la igualdad de la mujer con el varón resulta tan perjudicial o cuestionable como afirmar la naturaleza blanda y dependiente de la hembra” (Tresgallo, 2017, p. 174).

Segundo Robert Connell, o patriarcado constitui-se como uma massiva estrutura de relações sociais que envolve “o estado, a economia, a cultura e a comunicação bem como o parentesco, a criação de filhos e a sexualidade” (2005, p. 65), na qual os homens têm melhor acesso a poder, prestígio e recursos materiais. Da constatação da desigualdade entranhada em praticamente todos os âmbitos sociais, Connell chega a uma conclusão bastante evidente: um grupo dominante só se mantém pela força, ainda que elementos de dominação simbólica também sejam importantes. “Uma estrutura de iniquidade de tal escala, envolvendo uma massiva desapropriação de recursos naturais, é difícil de imaginar sem o uso da violência” (Connell, 2005, p. 83, tradução nossa). Trata-se de uma lógica elementar da teoria política, que explica o uso da força como necessário para a manutenção das relações de poder. Dessa forma, a representação de Teresa Mendoza como alguém que se equipara a um homem na criminalidade não agrega elementos feministas efetivamente críticos na cultura de massas, uma vez que: 1) não avança na discussão sobre a generificação da violência – ao contrário, a naturaliza como algo que todos estão propensos a praticar; e 2) sugere que é do interesse das mulheres uma inversão das relações de gênero, de modo que elas também sejam capazes de oprimir os homens.

## **A série Queen of the South**

O início de Queen of the South é um manifesto do feminismo liberal. Teresa Mendonça, rica e poderosa, vestida de branco e com um coque *a la* Frida Kahlo, desce de um helicóptero em uma mansão enquanto conversa com o espectador:

Meu nome é Tereza Mendoza. Eu sou do México. Eu nasci pobre. Não que isso seja ruim. Mas eu fui pobre e fui rica, e acredite, ser rica é melhor. Porque agora administro o maior império de drogas do hemisfério ocidental. Você poderia dizer que eu sou a prova viva de que o sonho americano está vivo e bem. E eu me tornei boa nisso (tradução nossa).

Teresa Mendonça é extremamente inteligente para os negócios, mas também justa. Em diversos momentos, a personagem gaba-se de ser uma narcotraficante diferente, pois quer fazer negócios sem violência. Tudo se passa como se, com uma mulher no comando, o narcotráfico se tornasse uma atividade decente. Afirma-se, por decorrência, que CEOs mulheres transformariam os negócios, lícitos ou ilícitos, em atividade justas. Para sermos precisos em relação à série, em seu desenrolar é sugerido que, no narcotráfico, não é possível fazer negócios sem violência, e Teresa acaba tendo que sujar as mãos, muito mais do que gostaria. Mas o diferencial da personagem em relação aos homens, e mesmo em relação à sua antagonista, Camila – uma mulher bastante fálica –, é ser a pessoa mais íntegra do seu meio.

A partir de uma crítica marxista ao feminismo liberal, Arruzza et al. argumentam que as estruturas de opressão não serão alteradas trocando-se um homem por uma mulher. Elas citam algumas mulheres que, segundo elas, representam o feminismo liberal nos EUA, como Hilary Clinton e Sheryl Sandberg: “Na primavera de 2018, a diretora de operações do Facebook, Sheryl Sandberg, disse ao mundo que ‘estariamos em uma situação muito melhor se metade dos países e das empresas fosse administrada por mulheres e metade de todos os lares fosse administrada por homens’” (Arruzza et al, 2019, p. 9). Segundo as autoras, irônicas, o feminismo liberal “pede que pessoas comuns, em nome do feminismo, sejam gratas por ser uma mulher, não um homem, a dismantelar seu sindicato, a ordenar que um drone mate seu pai ou sua mãe ou a trancar seus filhos em uma jaula na fronteira” (Aruzza 2019, p. 11). O feminismo liberal, “em vez de buscar abolir a hierarquia social, visa ‘diversificá-la’, ‘empoderando’ mulheres ‘talentosas’ para ascender ao topo” (ARRUZA et al, 2019, kindle edition).

Já mencionamos, com Connell, que a violência e a opressão que marcam o patriarcado não são decorrentes de nenhum fator inato aos homens, mas à necessidade de manutenção dos privilégios masculinos. Assim, ainda que a princípio mulheres no comando pareçam mais justas que os homens – no Brasil por exemplo parte dos setores progressistas admira as ações da empresária Luiza Trajano –, a estrutura de exploração do capitalismo, sobretudo em sua fase neoliberal, empurraria essas mulheres para um estilo de gerenciamento implacável, sob pena de desaparecimento no mercado. Além disso, como nos mostram as pesquisas de Wajcman com mulheres CEOs, “apesar do entusiasmo atual por um estilo de gestão ‘feminino’, as mulheres precisam adotar o estilo associado à gestão masculina para ter sucesso” (2013, edição kindle, tradução nossa).

## Conclusão

O escritor espanhol Arturo Pérez-Reverte cria uma personagem feminina ligada ao narcotráfico que não é mulher-troféu e esposa mantida. É algum avanço, mas seu livro está eivado de preconceitos, sejam étnicos/nacionais seja na insistência da descrição da aparência feminina. A primeira temporada de *La Reina del Sur* ainda mantém alguns dos lugares-comuns machistas na representação feminina, por exemplo no escrutínio ao corpo feminino e no assédio sexual generalizado que se apresenta como uma paquera normal. A



segunda temporada, no entanto, procura evitar esses erros misóginos, e Teresa se torna uma personagem de uma série de ação, menos sexualizada e mais poderosa. Em *Queen of the South*, Teresa praticamente não é uma personagem sexualizada, de modo que o corpo da atriz Alice Braga é bastante preservado. Além disso, ela ganha de modo preciso um aspecto de mulher de negócios justa, muito mais competente e íntegra que seus concorrentes homens – algo que já aparecia em *La Reina Del Sur* mas que agora é muito mais enfatizado. Ao longo dos produtos analisados, percebemos certa evolução na representação feminina. No entanto essa evolução não ultrapassa os limites do feminismo liberal, que é o feminismo predominante na cultura de massas, e que é incapaz de estabelecer uma crítica às origens da opressão feminina e aos fundamentos do patriarcado.

## Referências

ARRUZZA, Cinzia et al. *Feminismo para os 99%: um manifesto*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

CONNELL, Robert William. *Masculinities*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005.

DÁVILA, Arlene. *Latino, Inc.: The Marketing and Making of a People*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001.

DUNN, Jennifer C.; IBARRA, Rogelia Lily. “Becoming ‘Boss’ in La reina del sur: Negotiating Gender in a Narcotelenovela. In: *The Popular Cultural Studies Journal*, v. 3, n. 1/2, p. 113-138, 2015.

McROBBIE, A. *The aftermath of feminism: gender, culture and social change*. London: Sage, 2011.

MOLINA-GUZMÁN, Isabel. *Dangerous curves: Latina bodies in the media*. New York: NYU Press, 2010.

POBUTSKY, Aldona Bialowas. “Pérez-Reverte’s ‘La Reina del Sur’ or Female Aggression in Narcocultura”. *Hispanic Journal*, v. 30, n. 1/2, p. 273-284, 2009.

TRESGALLO, Silvia Ruiz. “Jefa de jefes: Construcciones hegemónicas del género y el narcotráfico en el narcocorrido” *La Reina del Sur*” de los Tigres del Norte. *Religación*, v. 2, n. 8, p. 163-176, 2017.

WAJCMAN, Judy. *Managing like a man: Women and men in corporate management*. Nova Jersey: John Wiley & Sons, 2013, edição kindle.

## Dialogue between marginal cinema and the visual arts

**Mario Caillaux**<sup>462</sup>

(Doutorando – PPGAV UnB)

**Resumo:** O objetivo principal deste artigo é analisar as semelhanças entre o cinema marginal e as artes visuais. Para isso, analisaremos duas obras: *Língua Apunhalada*, de Lygia Pape, e uma das cenas finais do filme *Família do Barulho*, de Júlio Bressane, onde a atriz Helena Ignez vomita sangue. A partir dos pontos de contato dessas imagens, analisaremos como a questão do experimentalismo foi um fator importante nesse diálogo.

**Palavras-chave:** Filme Experimental, Cinema Marginal, Artes Visuais.

**Abstract:** The main objective of this article is to analyze the similarities between marginal cinema and the visual arts. For this, we will analyze two works: *Língua Apunhalada*, by Lygia Pape, and one of the final scenes of the film *Família do Barulho*, by Júlio Bressane, in which actress Helena Ignez vomits blood. Based on the points of contact of these images, we will analyze how the issue of experimentalism was an important factor in this dialogue.

**Keywords:** Experimental film, Marginal Cinema, Visual

Duas imagens que se tornaram marcantes para exemplificar um determinado período em seus meios no Brasil serão analisadas neste artigo a partir de suas semelhanças. São elas: *Língua apunhalada* (1968), de Lygia Pape, e uma das cenas finais do filme *Família do Barulho* (1970), de Júlio Bressane, onde a atriz Helena Ignez vomita sangue.

O trabalho de Lygia Pape exemplifica um momento nas artes plásticas brasileiras que foi bastante marcado pelo o experimentalismo, com a participação do público e por lutas pelas liberdades políticas e sociais. *Língua apunhalada* é um autorretrato fotográfico, em preto e branco, com um close do rosto da artista com a língua para fora. Nessa língua, vemos um líquido preto escorrendo no sentido horizontal. Através do título, sugere-se um ato de violência neste músculo.

Já a imagem da Helena Ignez / Júlio Bressane, surge em uma das cenas finais do filme *Família do Barulho*. A câmera faz um close do rosto da atriz. Percebe-se um certo incômodo, exemplificado pelos movimentos que ela faz em sua garganta. Mais para o final da cena, sem mudança no quadro e sem a abrir a boca, um líquido escuro, começa a vazar pelas extremidades dos lábios de Helena. Um vômito contido de sangue. Entretanto, a forma que essa mancha adquire no rosto da atriz, um borrão escuro do lábio inferior até o queixo, nos remete a uma língua. Uma língua ensanguentada, como se a atriz estivesse com ela para fora da boca.

461 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Cinema Experimental: Histórias, Teorias e poéticas.

462 - Doutorando em Teoria e História da Arte pelo PPGAV da Universidade de Brasília. Sua pesquisa é focada na relação entre a imagem em movimento e a arte contemporânea em suas diversas formas de atuação.

Olhando essas duas imagens lado a lado e descontextualizando-as de suas origens, vemos grandes semelhanças. Apesar de partirem de pesquisas estéticas em linguagens diferentes, existem pontos em comuns na base da construção destas imagens e, conseqüentemente, nos trabalhos desses artistas e dos grupos que eles participavam. Uma transformação da própria obra de arte, um alargamento de seus limites e incorporação de outros meios. Ou seja, o próprio conceito de intermedialidade, que “implica todos os tipos de inter relação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de ‘cruzar fronteiras’ que separam as mídias.” (Cluver, 2011, p 9)

## **Língua Apunhalada**

Na década de 1960 alguns artistas começaram a desenvolver trabalhos que questionavam as categorias tradicionais das artes plásticas. Na passagem da arte moderna para arte contemporânea o objeto artístico e as mídias tradicionais acabam se transformando e as fronteiras artísticas são ampliadas e borradas.

Hoje poderíamos, portanto em vez do fim, falar de uma perda de enquadramento, que tem como conseqüência a dissolução da imagem, visto que ela não é mais delimitada pelo seu enquadramento. O discurso do “fim” não significa que “tudo acabou”, mas exorta a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos. (Belting, 2012 p.13)

Essa mudança também ocorre de maneira bastante rica e singular na arte brasileira. Por motivos históricos, não foi pelo esgotamento das correntes construtivas que ela ocorreu em nosso país, pelo contrário, foi através dela que chegamos à arte contemporânea. Como aponta Ronaldo Brito, o neoconcretismo lançou as bases para o aprofundamento de uma arte geométrica abstrata ao mesmo tempo que proporcionou o alargamento de suas fronteiras, ou como o crítico denominou, o vértice e a ruptura.

Na ala que, conscientemente ou não, operava de modo a romper os postulados construtivistas ocorria sobretudo uma dramatização do trabalho, uma atuação no sentido de transformar suas funções, sua razão de ser, e que colocava em xeque o estatuto da arte vigente. (Brito, 1985 p.51)

Este questionamento do objeto artístico pode ser percebido pela incorporação de outros sentidos, não apenas o visual no repertório das artes plásticas. Objetos, performances, filmes, fotografias, instalações e toda uma nova série de proposições foram desenvolvidas não apenas por esses artistas, mas juntos com as novas gerações que surgiam, intensificaram e radicalizaram cada vez mais essas proposições.

Lygia Pape que foi um dos principais nomes do neoconcretismo após a dissolução do grupo passa a desenvolver uma série de trabalhos relacionados ao cinema, tradicional e experimental.

Durante uns quatro anos, voltei-me por completo para cinema e a programação visual de filmes [...] Jamais considerei ocasional essa passagem da minha atividade em artes plásticas até a atuação na área de cinema; vejo uma lógica interna justificando a, da gravura ao filme. [...] O que ocorreu comigo foi ter levado isso a um tal ponto que o espaço da gravura terminou consumido. Cavei e cheguei à luz total [...] descobri que no filme eu poderia manipular e dispor dessa luz impalpável, luz/transparência[...] (Pape, 2004 p.108)

O retorno de Pape as artes plásticas se dá na exposição *Nova Objetividade Brasileira*. Dando continuidade a sua poética, incorpora novas situações e propostas. “A partir de 1967, a artista inseriu em sua produção ordens, configurações e temas mais anárquicos, sem deixar de tocar nas questões que sempre lhe interessaram.” (Pequeno, 2017 p.153) É nesse contexto que ela cria o poema visual *Língua apunhalada*. Na forma como ele é apresentado, em *backlight* - uma caixa de luz por trás da fotografia -, vai totalmente de encontro à forma como Pape descreve o cinema, no trecho acima: “luz impalpável, luz/transparência”. Essa maneira de apresentar a obra subverte o uso convencional dessa mídia, trazendo toda essa ligação intermédias da fotografia e do cinema, criando quase que um holograma no espaço.

Na foto, Pape está com a boca totalmente aberta, com a língua para fora, mostrando o “sangue”. Mas não vemos a ferida, não sabemos se é um corte que esse líquido está escondendo ou se é algo mais profundo. Apesar de o título do trabalho sugerir, num primeiro momento, um ato de violência explícito, uma agressão física, não é isso que a imagem demonstra. Apesar desta aparente contradição, nem tudo o que vemos é o que ela nos mostra. O caminho de leitura que o título nos sugere só se revela em um sentido figurado, ou na dramatização de um conceito.

## **Cinema Marginal e Família do Barulho**

No final da década de 1960, alguns filmes desenvolvidos por jovens realizadores fazem um contraponto a tentativa de formatação que uma parte do cinema novo havia tomado. Preocupados mais com a linguagem e com as características estéticas do que com a formação de uma indústria cinematográfica nacional, assumem um caráter experimental e, conseqüentemente, marginal. Algumas denominações para esse conjunto de filmes foram cunhadas: Cinema Marginal, Cinema de Invenção, Udigrudi, etc. Na verdade, todos esses filmes estariam englobados no que é conhecido como cinema experimental, que abarcaria, além dessas obras, filmes de artistas, audiovisuais, vídeos e diversas outras propostas com a imagem em movimento. Segundo André Parente, o cinema marginal era:

[...]um cinema de ruptura tanto na forma (superexposição das imagens-clichês) como no conteúdo (crítica dos estereótipos comportamentais). Nele, temas psicossociais como o desespero, a violência, a escatologia e a carnavalização são gerados por uma espécie de impotência atávica.”(Parente, 2013 p. 47)

Essa congruência de arte e vida associada com questões políticas gera o que o autor acima chama de “impotência atávica”. Esses impedimentos, que eram vivenciados no dia a dia por aqueles que eram contrários ao regime ditatorial, são de certa maneira contornados através do experimentalismo, tanto na forma de produção, quanto na linguagem. As dificuldades (burocracia, censura governamental, questões financeiras, etc.) são em muitos casos expostas e incluídas em sua temática. O crítico e cineasta Jairo Ferreira em relação ao cinema marginal, ou como ele denominou, cinema de invenção, disse:

O experimental em nosso cinema é a música da mente livre, A iluminação de um novo continente. A música de um novo ser da experimental cinematografia terrestre ou não. Estética visionária. / Cinema: poema. Autor de cinema: poeta. Experimental: profeta. / Experimental: antena. Cinema: a estética da luz.(Ferreira, 1986 p.16)

Essa defesa do experimental que Ferreira faz, como ato de liberdade e pensamento para a construção da obra, no caso o filme, vai totalmente de encontro com a proposta de como o experimental estava sendo visto nas artes plásticas brasileiras daquele momento. Hélio Oiticica no texto *Experimentalizar o experimental* afirma: “[...] o exercício experimental de liberdade evocado por MÁRIO PEDROSA não consiste na ‘criação de obras’ mas na iniciativa de assumir o experimental [...]” (Oiticica, 2011, p.158) E, em um outro texto, *Brasil Diarreia*, complementa: “No Brasil, portanto, uma posição crítica universal permanente e o experimental são elementos construtivos.” (Oiticica, 2006, p.280) Isso era exatamente o que esse grupo do cinema marginal estava fazendo. Uma crítica com bastante humor de dogmas da sociedade, além de uma experimentação tanto na forma da linguagem quanto de produção.

Essa tomada de posição desses cineastas sem fazer grandes concessões a indústria cinematográfica tradicional acabou gerando uma posição marginalizada. E, nesse sentido acaba sendo parecido com a posição que o grupo neoconcreto tinha tomado alguns anos antes. A maioria dos artistas neoconcretos defendiam o desenvolvimento de seus trabalhos a margem de um mercado de arte. “Ocorreu, então, esse paradoxo tão brasileiro e tão próprio do subdesenvolvimento: uma vanguarda construtiva que não se guiava diretamente por nenhum plano de transformação social e que operava de certo modo quase marginal.”(Brito, 2006 p. 77) Já o Cinema Marginal, propondo uma abordagem mais experimental tanto na linguagem quanto na temática, colocava-se assim a margem da indústria do cinema tradicional. “A estrutura excludente da sociedade faz com que o cineasta marginal de as costas para a exibição de sua obra, na medida que esta exibição distante não aparece como uma realidade tangível, interagindo, assim, na feitura da obra.” (Ramos, p.30)

No ano de 1970, Júlio Bressane, junto com Rogério Sganzerla e a atriz Helena Ignez, fundam uma produtora de cinema, chamada *Belair*, que será um marco para o movimento. Com um período curto de atuação ela conseguiu realizar um total de seis filmes. Em um esquema de produção cooperativa, *Família do Barulho* é o primeiro filme da *Belair*. Sua filmagem durou apenas quatro dias e sua montagem foi realizada no mesmo mês.

A sinopse de *Família do Barulho* poderia ser descrita dessa maneira: Uma família nada tradicional, formada por uma prostituta (Helena Ignez) e dois homossexuais vagabundos (Guará Rodrigues e Kleber Santos) que vivem uma rotina de aventuras e malandragens na cidade do Rio de Janeiro. No momento em que a personagem de Helena Ignez, ameaça cortar a boa vida dos irmãos, eles como alternativa, decidem contratar uma odalisca para financiá-los.

Até certo ponto ela é verdadeira, numa tentativa de resumir o filme pela questão narrativa, como geralmente são as sinopses. Mas, mesmo por essa via, temos que lembrar que os filmes da *Belair* são caracterizados por “sua estrutura narrativa frouxa que é freqüentemente obscurecida por performances carnavalescas ou dissolvida por rupturas narrativas” (Elduque, 2019 p.149) Pela profusão de acontecimentos e pelas potências das imagens e das ações propostas, que fogem desse roteiro, o filme é algo maior, que esse resumo não é capaz de abranger. Como disse o poeta Torquato Neto, no artigo *A Família do Barulho é da Pesada*: “Cada plano existe só e depois que não acaba. Toda a situação é autônoma - montagem somassequente de planos”. Ou seja, cada cena em sua questão narrativa e estética se desenvolve nela mesma. Como nos lembra a filósofa Marie-José Mondzain, “A força da imagem provém do desejo de ver, a do visível da sua capacidade de ocultar, de construir a distância entre o dado a ver e o objeto do desejo. Sem desejo de ver não há imagem, mesmo se o objeto deste desejo não é senão o próprio olhar.” (2009 p. 31) Como essas cenas fazem parte de um filme, um conjunto de cenas, elas também acabam se conectando e ganhando outros significados, que seria essa capacidade de ocultar do visível.

No caso da imagem apontada no início do artigo, da atriz Helena Ignez vomitando sangue, ela surge no final do filme após outros dois planos dos atores Kleber Santos e Guará Rodrigues, também em situações de close de seus rostos, encarando a câmera, quase sem piscar. Essas tomadas olhando a câmera fixamente de frente em um plano fechado, são bastante incomuns nos filmes tradicionais. Elas estariam mais associadas a uma situação de repressão, as famosas fotografias policiais feitas quando alguém é detido. Essa utilização de uma referência de uma outra mídia é uma das características da intermedialidade, onde “[...] textos de uma mídia só (que pode ser uma mídia plurimidiática), que citam ou evocam de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia.” (Cluver, 2011, p.17)

No caso da imagem de Helena Ignez, olhando apenas para a imagem estática, sua fisionomia, diferentemente do trabalho de Lygia, aparenta um mal-estar. Ele pode ser exemplificado pela maquiagem bem escura em volta de seus olhos. Esse estranhamento que essas zonas escuras, em contraste com a pele branca da atriz e com seu cabelo despenteado, nos passam a ideia de que algo está errado. Não sabemos se é externo, como uma apunhalada, ou interno, como uma hemorragia.

Uma análise mais profunda sobre esses pontos de contato entre as artes plásticas e o cinema marginal, de maneira mais ampla, envolvendo outras obras, ainda merece ser realizada. Esse é um estudo inicial, onde identificamos algumas semelhanças significativas, através das imagens e da intermedialidade que esses trabalhos suscitam.

## Referências

- BELTING, Hans *O fim da história da arte* São Paulo: Cosac Naify 2012
- BRITO, Ronaldo *Neoconcretismo: vértice e ruptura* Rio de Janeiro: Funarte, 1985
- BRITO, Ronaldo. *As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro* in: FERREIRA, Glória (org.) *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006
- CLUVER, Claus. *Intermedialidade* in: *Pós* Belo Horizonte: v.1,n.2, novembro de 2011.
- ELDUQUE, Albert. *Between film and photography: the bubble of blood in The Family of Disorder*. in: *Screen*, Volume 60, Issue 1, Spring 2019, Pages 148-159, <https://doi.org/10.1093/screen/hjy069>
- FERREIRA, Jairo *Cinema de invenção*, São Paulo: Embrafilme e Editora Max Limonand, 1986
- MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Vega, 2009
- OITICICA, Hélio. *experimentar o experimental*. in: OITICICA FILHO, César (Org.) *Helio Oiticica: museu e o mundo*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.
- OITICICA, Hélio. *Brasil Diarréia* IN: FERREIRA, Glória (Org.) *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas* Rio de Janeiro: Funarte, 2006
- PAPE, Lygia *Dossiê Lygia Pape - Homenagem* Rio de Janeiro: Arte & Ensaios n.11, 2004
- PARENTE, André - *Cinemáticos: Tendências do Cinema de Artista no Brasil* Rio de Janeiro: +2 Editora, 2013
- PEQUENO, Fernanda. *Abjeção e erotismo como procedimentos críticos em trabalhos pós-neoconcretos de Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Arte & Ensaios n.33 ano 2017. Recuperado de <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/11086>

# Cinema e Educação: elaboração de memória e luta da favela do Vidigal<sup>463</sup>

Cinema and Education: memory elaboration  
and struggle in the Vidigal favela

Marta Cardoso Guedes  
(UFRJ/SME)<sup>464</sup>

**Resumo:** Em 2018, a Escola de Cinema do Djalma restaurou, em parceria com a Cinemateca do MAM-Rio, imagens Super-8, fotografias e fitas cassete sobre a luta dos moradores da favela do Vidigal contra sua remoção para Antares/Santa Cruz em 1978. Em 2019, montamos *Vidigal exercícios de pensamento* com arquivos e realizamos as gravações de *Morro do Vidigal*, cuja metodologia de filmagem se deu pelo confronto das imagens de arquivo com as testemunhas da história.

**Palavras-chave:** Cinema, Educação, Favela do Vidigal, Arquivos.

**Abstract:** In 2018, the Escola de Cinema do Djalma restored, in partnership with the Museum of Modern Art Cinematheque (MAM-RIO), Super-8 images, photographs and cassette tapes about the struggle of the Vidigal favela residents against their removal to Antares/Santa Cruz in 1978. In 2019, we edited *Vidigal exercícios de pensamento* with archives and recorded *Morro do Vidigal*, whose filming methodology was based on the confrontation of archive images with witnesses of history.

**Keywords:** Cinema, Education, Vidigal Favela, Archive

## Introdução

A favela do Vidigal sofreu diversas ameaças de remoção. Em 1977/78, ocorreu a maior delas. Parte da favela seria removida para o Conjunto Habitacional de Antares/Santa Cruz. Na época um grupo de presidentes da Associação dos Moradores da Vila do Vidigal, com o apoio da Pastoral das Favelas, de simpatizantes da causa e de artistas da comunidade, impediu a remoção. Em 2015, a partir da aposta da Escola de Cinema do Djalma<sup>465</sup>/CINEAD<sup>466</sup> com a investigação da história da favela, foi possível realizar o documentário *Paraíso Tropical Vidigal*<sup>467</sup>. Ao colocarmos “sobre a mesa/na tela” os assuntos da favela para o trabalho em comum, várias pistas, acasos, encontros ocorreram e um campo de pesquisa constituiu-se

463 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no ST Cinema e Educação – Sessão 2 – Políticas das imagens.

464 - Doutora em Educação UFRJ. Mestre em Educação UFRJ. Especialista em Psicomotricidade IBMR. Atriz. Professora de Educação Física (SME/RJ). Link Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7776876291421009>

465 - A Escola de Cinema do Djalma/CINEAD foi implantada em 2012 na Escola Municipal Prefeito Djalma Maranhão, situada na favela do Vidigal, Rio de Janeiro.

466 - Cinema para aprender e desaprender do Laboratório de Educação, Cinema e Audiovisual da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

467 - Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6JrNABk2Yml>



em meio a sua realização. Enquanto pesquisávamos também intervínhamos na realidade e acabamos por inventar um novo problema - realizar um filme documentário, cuja metodologia de filmagem se deu pelo confronto dos arquivos sonoros e imagéticos - que vieram ao nosso encontro - com os personagens dessa história de luta da favela.

Em 2017, promovemos o evento *40 anos de resistência do Vidigal* na escola. Nesta ocasião os antigos moradores/ativistas e colaboradores da luta pela não remoção da favela nos idos de 1977/78, reencontraram-se em uma roda de conversa com nossos estudantes. Neste evento Felícia Krumholz, curadora da Mostra Geração Festival do Rio, anunciou sua caixa de isopor com os arquivos de outrora - filmes Super-8, negativos de fotografias e fitas cassete com entrevistas da época de tentativa de remoção da favela do Vidigal - que generosamente cedeu, por nosso intermédio, à Cinemateca do MAM-Rio. A parceria UFRJ/Cinemateca proporcionou à Escola de Cinema do Djalma a aventura na restauração desse material sob a tutela de Hernani Heffner. Atualmente o material faz parte do Lote da Associação dos Moradores da Vila do Vidigal e já tem sido utilizado como material de pesquisa e referência em novas produções audiovisuais.

Em 2018, realizamos na própria Cinemateca do MAM-Rio, o evento *Vidigal: imagens, memória e resistência* e apresentamos esse material restaurado aos antigos e atuais moradores ativistas, aos estudantes da Escola de Cinema do Djalma e ao grupo de pesquisa CINEAD/UFRJ. Foi um potente encontro geracional marcado pelo afeto. No dia seguinte ao chegar à escola os jovens corriam em minha direção e falavam: “Marta quando vamos voltar ao MAM?”. “Marta eu sonhei com as imagens de antigamente só que eu estava dentro delas...”. “Tia Marta eu nem dormi só pensando no MAM...”. Nesse dia houve uma violenta operação policial na favela e um tiroteio intenso, como de costume, mas mesmo ao som das balas que traçavam o céu, os estudantes da Escola de Cinema do Djalma narravam aos mais jovens o evento do dia anterior na Cinemateca. E foi ali, ao som dos tiros, que compreendi que a tarefa não estava encerrada. O evento do dia anterior na Cinemateca já tinha sido uma espécie de montagem direta da história. Mas era preciso gravar o confronto dos personagens da história com o material de arquivo restaurado, pois a carga mnêmica que as imagens de outrora carregavam consigo, todo processo histórico, toda a questão da memória que suscitavam, trariam a possibilidade de compreensão do presente. Era preciso elaborar uma memória de luta da favela na escola. Desta forma realizamos *Vidigal exercícios de pensamento* em 2019, uma montagem somente de arquivos. Conforme avançávamos com exhibições dessa montagem em nossos cineclubes escolares e fora deles compreendíamos a urgência em gravar nosso documentário *Morro do Vidigal*, pois “diante dos documentos, a testemunha procede a uma montagem associativa dos vestígios da história, despertando, com sua fala, a potência mnêmica dos materiais de arquivo” (LEANDRO, 2018, p. 225). Em *Morro do Vidigal* os arquivos funcionaram como dispositivo de acionamento de lembranças, pretexto para as falas dos ex-presidentes da Associação dos Moradores da Vila do Vidigal, e dispensaram qualquer intervenção de nossa parte.

No ano letivo de 2019, debruçamo-nos mais atentamente sobre o material de arquivo recuperado. Passamos a exibir as imagens de outrora em nossas sessões cineclubistas mensais para todas as turmas da escola. Tivemos grande surpresa com os comentários dos estudantes! Crianças de 4 a 5 anos de idade reconheciam nas imagens da favela do Vidigal de 40 anos atrás os locais atuais, como um restaurante novo pegado ao muro da Escola Almirante Tamandaré. Inexistente nas imagens de antigamente, o restaurante é o local onde os pais da criança trabalham. Mesmo com as marcas do tempo impressas nas imagens esmaecidas, a atenção e o interesse das crianças eram totais. Os jovens do quinto ano observavam as imagens da favela de antigamente e reparavam que havia muita vegetação; que hoje em dia os trajetos a pé se fazem em becos apertados; não há mais áreas livres para soltarem pipas ou pularem corda como eles veem as crianças do passado fazerem. Ao aparecerem as imagens de Antares, para onde parte da favela do Vidigal seria removida, os estudantes, assustados, comentaram: “caramba tia, a gente ia morar aí é?”. “Parece uma prisão!” (Cristiano, turma 1501).

Partindo das projeções imagéticas do Vidigal de antigamente, decidi por realizar um primeiro exercício de montagem com os arquivos recuperados, uma espécie de compilação do extenso material que tínhamos em mãos. Assim, pus-me a transcrever a fita cassete com a entrevista de Carlinhos Pernambuco, morador/ativista, ex-presidente da Associação de Moradores e já falecido. Senti a urgência de começar montando essas imagens de arquivo a partir das falas de Carlinhos Pernambuco. Foi a partir das palavras dele (Pernambuco) e das questões das crianças que escolhi as primeiras imagens da montagem. E eu tinha algumas certezas: trabalhar somente com arquivos, inserir a voz (de arquivo também) de um estudante, utilizar repetidamente na montagem a imagem de Antares (aquela que suscitou a fala dos estudantes relacionando-a a se parecer com uma prisão). Essa imagem aparece três vezes na montagem – a primeira sem som algum. “As táticas de velocidade, de ruído, opor táticas de lentidão, de silêncio” (BRESSION, 2008, p. 53). A segunda, com uma fala de Carlinhos Pernambuco referente à remoção de pobres para lugares precários e distantes de seus locais de trabalho. E a terceira, com um áudio de Ninho Willian de Paula cantando um batuque africano. Todas as imagens e áudios utilizados são provenientes de arquivos. Referindo-se à obra cinematográfica de Farocki, Didi-Huberman (2018), postula que a pontuação se constitui também como um trabalho de visibilidade, “notadamente no recurso sistemático aos planos fixos, às repetições de uma mesma cena e às espécies de closes que resultam disso. Aquilo que vemos, nós revemos uma segunda vez com um pouco mais de precisão e com o sentimento de que nossos olhos se abriram” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 125). Intuitivamente percebi que precisava repetir essa imagem forte que os próprios estudantes nomearam como uma prisão. “Quando você não sabe o que faz e o que você faz é o melhor, isso é a inspiração” (BRESSION, 2008, p. 66). Também decidi colocar o som dos frequentes tiros na/da favela do Vidigal. Coloquei-os totalmente no escuro, sem imagem. “O olho (em geral) superficial, o ouvido profundo e inventivo. O apito de uma locomotiva imprime em

nós a visão de toda uma estação de trem” (BRESSION, 2008, p. 66). Desta forma, comecei a fazer pequenos exercícios de montagem e a projetá-los nos cineclubes escolares para que fossem discutidos coletivamente.

Apostando neste gesto de criação cinematográfica compartilhado entre professores e estudantes, atrevemo-nos na realização desses exercícios de montagem, que intitulamos *Vidigal exercícios de pensamento*<sup>468</sup>. O tema nos é próximo: dos estudantes, porque habitam o território da favela e de mim, por opção de vida. Começamos com o áudio de uma estudante, extraído da animação que realizamos na escola em 2017, em parceria com o Anima Mundi: *Vidigal: nos voos da conquista*<sup>469</sup> e com as fotografias da escola Almirante Tamandaré (1978) de Felícia Krumholz. A voz da estudante no áudio utilizado narra o nascimento da Polícia Militar do Rio de Janeiro com a vinda da Corte. Também narra a origem do nome da favela, relacionado com o major Miguel Nunes Vidigal, truculento policial caçador de pessoas em situação de escravidão. Major esse que ganhou as terras ao pé do Morro Dois Irmãos dos monges beneditinos, por seus préstimos à elite da Corte. Logo a seguir, colocamos na montagem tiros, muitos tiros de um áudio e vídeo que recebi dos coletivos que frequento na favela do Vidigal. Tiros reais, tais quais os que vivenciamos com frequência em nossa escola. Coloquei o som desses tiros sem imagem, totalmente no escuro. Busco a potência da imaginação do espectador, a imagem poderá surgir em seu pensamento de acordo com a sua subjetividade. “Quando um som pode substituir uma imagem, suprimir a imagem ou neutralizá-la. O ouvido vai mais em direção ao interior, o olho em direção ao exterior” (BRESSION, 2008, p. 52). Quando da exibição na escola, todas as crianças optaram pela permanência dos tiros. Nenhuma delas decidiu retirá-los da montagem. Alice (turma 1301) disse: “gosto dos tiros, é a favela hoje!”. Pedro Henrick (turma 1501) comentou: “esse tiroteio de sábado à noite foi perto da minha casa. Tive que me esconder no banheiro.” Maria Eduarda (turma 1501) completou: “é horrível, morro de medo!”. Raquel (turma 1501) exclamou: “o que eu não quero é morrer cedo!”. Algumas crianças disseram sentir medo, raiva, ódio, tristeza. Outra criança disse já ter se acostumado.... Depois dos tiros, a montagem prossegue com os áudios de reportagens da época da tentativa de remoção, com trechos dos áudios da entrevista de Carlinhos Pernambuco e com as imagens da época.

Na primeira exibição dessa montagem para o quinto ano, a partir das imagens na tela, o assunto gerado “sobre a mesa” versou em torno das pessoas em situação de escravidão. Foi desde os navios negreiros até o major Vidigal e seu chicote de três pontas. Avançou pelos “tiros na cabecinha” de Wilson Witzel e o gesto das armas em punho tão em voga/moda na política atual. Ao término da aula, aplausos, muitos aplausos! O que teria provocado essa reação tão inesperada, sobretudo em adolescentes muitas vezes tão esquivos/arredios aos conteúdos escolares? Terá sido a emoção com as imagens? A aproximação na tela grande de “coisas” que nunca antes haviam sido aproximadas?

468 - Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ufy\\_bjYtK5k&list=PL4Nxn25kHcChriIg2iDGr-I8AvhZGiCkR](https://www.youtube.com/watch?v=ufy_bjYtK5k&list=PL4Nxn25kHcChriIg2iDGr-I8AvhZGiCkR)

469 - Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zLk9og-JHXk>

O princípio da montagem, na escrita da história de Walter Benjamin (2009), propõe a quebra linear da teoria da história sob a perspectiva da ideologia do progresso. Ele nos convida a uma teoria da história como memória onde, na sobreposição de diferentes temporalidades, possamos ver na aparência do novo, o velho que se repete. “Existe ‘um saber ainda não consciente’ do ocorrido, cujo fomento possui a estrutura do despertar” (BENJAMIN, 2009, p. 962).

## **Morro do Vidigal**

Em nosso processo de construção do roteiro inicial de filmagens do documentário *Morro do Vidigal*, as sequências principais constituem-se do confronto dos arquivos fílmicos e sonoros com as testemunhas da história, pois “diante dos arquivos, o testemunho oral abre-se a uma experiência performativa da fala e a uma valorização da materialidade das fontes documentais” (LEANDRO, 2018, p. 225). Essas sequências do filme com os arquivos foram estruturadas visando à elaboração de uma memória coletiva de luta e resistência da favela do Vidigal. De acordo com Leandro (2018), tanto o historiador quanto o documentarista deve transferir à testemunha uma parte de responsabilidade na escrita da história. A verdade histórica não está pronta nos arquivos, nem tampouco nas recordações da testemunha, mas sim “no face a face com os vestígios do passado, no corpo a corpo com uma matéria viva, que resiste ao apagamento do presente” (LEANDRO, 2018, p. 227).

A luta vitoriosa dos moradores da favela do Vidigal pela manutenção de seu território acabou pondo fim a essa política de remoção dos negros e pobres para conjuntos habitacionais longínquos e precários. Todas as sequências que compõem o roteiro inicial das gravações de *Morro do Vidigal* têm como proposta a elaboração de um luto pelo reconhecimento das injustiças e dos crimes cometidos contra essas populações ontem e hoje.

Em novembro de 2019, com estudantes da Escola de Comunicação da UFRJ, com estudantes da Escola de Cinema do Djalma, e com a consultoria de Anita Leandro, gravamos o encontro das testemunhas da história – cinco ex-presidentes da Associação dos Moradores da Vila do Vidigal – com o material de arquivo restaurado. Na primeira sequência foram gravadas as imagens do confronto dos personagens da história com o áudio da entrevista de Carlinhos Pernambuco – áudio gravado em fita cassete 1977/78 (duração: 29’29”), pertencente originalmente ao arquivo de Felícia Krumholz, e recuperado pela Escola de Cinema do Djalma em parceria com a Cinemateca do MAM-Rio. Já no segundo momento dessa mesma sequência gravamos o encontro deles com as trinta e cinco fotografias da época da tentativa de remoção da favela do Vidigal para o Conjunto Habitacional de Antares/Santa Cruz em 1977/78. Na sequência seguinte filmamos o encontro dos moradores/ativistas com os cinquenta minutos de imagens em Super-8, agrupadas por nós em temas, tais como: rua principal, o 314, a remoção, o Conjunto Habitacional de Antares, a Associação dos Moradores da Vila do Vidigal, a Festa, o Posto de Saúde, a Capela, a visita do Papa João Paulo II, e o direito de Morar. No momento o filme, intitulado provisoriamente *Morro do Vidigal*, encontra-se em fase de montagem.

## Considerações

Nossa aposta em investigar com o cinema na escola a história da favela do Vidigal constituiu todo um campo de pesquisa em meio a sua realização. Assim os arquivos chegaram até nós, puderam ser restaurados e preservados para as gerações futuras, além de terem sido utilizados nas gravações de *Morro do Vidigal* como disparadores dos testemunhos dos moradores/ativistas de outrora. O encontro com os arquivos permitiu a fruição das recordações e com elas os testemunhos orais. Qual a potência dessa elaboração de uma memória de luta da favela do Vidigal na escola?

## Referências

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

BRESSON, R. *Notas sobre o Cinematógrafo*. Trad. Evaldo Mocarzel. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. *Remontagens do tempo sofrido: O olho da história II*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

LEANDRO, A. “Testemunho filmado e montagem direta dos documentos”. In: DELLAMORE, C; AMATO, G; e BATISTA, N, orgs. *A ditadura na tela*. Questões conceituais. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas-UFMG, 2018.

# A noite do informante: cinematografia em cenas noturnas<sup>470</sup>

The informant's night: cinematography in night scenes

**Matheus Andrade**<sup>471</sup>  
(Doutorando – UFPB)

**Resumo:** este texto versa sobre a direção de fotografia em cenas noturnas no cinema narrativo clássico. Partimos do pressuposto de que a noite no cinema é um código fotográfico oriundo de três dilemas básicos: o físico, o representativo e o criativo. A análise, assim, aponta para o trabalho de cinematografia no filme *O delator* (John Ford, EUA, 1935), cuja trama se passa durante uma noite. Identificamos, nele, truques de iluminação que flertam com os limites da verossimilhança na imagem técnica.

**Palavras-chave:** cinematografia; direção de fotografia; cenas noturnas; verossimilhança.

**Abstract:** this text is about the cinematography in night scenes in classic narrative cinema. We assume that movie night is a photographic code arising from three basic dilemmas: the physical, the representative and the creative. The analysis, therefore, points to the work of cinematography in *The informer* (John Ford, EUA, 1935), whose plot takes place during one night. In it, we identify lighting strategies that flirt with the limits of likelihood in the technical image.

**Keywords:** cinematography; photography direction; night scenes; likelihood.

## Introdução

A narrativa é preponderantemente noturna. A trama é contada no decorrer de uma madrugada. O clima dramático da fotografia dá ao espectador a sensação de experimentar uma noite na Dublin do filme. Estamos nos referindo a uma das obras de John Ford, intitulada *O delator*<sup>472</sup>, vencedora de quatro estatuetas do Oscar, em 1936 – Melhor Direção, Melhor Roteiro, Melhor ator e Melhor Trilha Sonora<sup>473</sup>.

O filme chama nossa atenção pelo trabalho da direção de fotografia nas cenas noturnas. Mais precisamente, na forma como a cinematografia age para construir a noite fílmica. Neste caso, nos interessa entender a atmosfera visual criada pelo fotógrafo Joseph H. Au-

470 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Estética e plasticidade da direção de fotografia.

471 - Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação e professor de direção de fotografia do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Paraíba.

472 - Título original *The informer* (John Ford, EUA, 1935). Por isso o título deste trabalho.

473 - Disponível em Oscar 1936 no Cineplayers | Cineplayers. Acessado em 25 de abril de 2021.

gust, um renomado profissional norte americano, dono de uma vasta filmografia. Trabalhou até o fim da década de 1940, tornando-se conhecido pela destreza com que articulava a escuridão em suas imagens.

Nossa análise se volta para o modo como as cenas noturnas foram iluminadas para se parecerem com uma noite na tela. Ponderamos se a estratégia fotográfica interfere ou não na verossimilhança da imagem, principalmente por entender que a noite no cinema é uma construção, feita tanto para representar uma noite real quanto para iludir o espectador.

## Os dilemas da noite: físico, representativo e criativo

Existem três dilemas que as cenas noturnas colocam para a direção de fotografia: o físico, o representativo e o criativo. Embora estejam aqui divididos, eles se cruzam no trabalho fotográfico e não funcionam necessariamente nessa ordem.

Considerando a luz como a matéria-prima da cinematografia, a noite é um estado crítico para a direção de fotografia porque não tem muita luz. É escura. Ou, pelo menos, não tem luz o suficiente para se fotografar. Há, portanto, um dilema físico inscrito nas cenas noturnas, no fato de ter que pôr luz para mostrar uma cena escura.

Desde os primeiros filmes no formato narrativo clássico que os cineastas buscaram soluções para filmar à noite. Com o desenvolvimento tecnológico ao longo do tempo, os processos de filmagem também foram se transformando. Um aspecto a se ater é a velocidade dos negativos, hoje correspondente aos sensores das câmeras digitais. No decorrer dos anos, “o que se aprimorou foi o aumento da sensibilidade inicial dos filmes, que girava em torno de 5 a 15 ASA (ISO)” (MONCLAR, 1999, p. 100). Comparando à era dos equipamentos digitais, algumas câmeras de filmagem possuem sensores com a numeração aritmética de 3.200 ISO (ou mais) para os trabalhos com menor luminosidade, sem implicar em tamanha perda de qualidade ou granulação no excesso de escuridão. Se filmar à noite em 400 ISO já não era fácil, com 15 ASA deveria ser mais intrigante por exigir o uso de muita luz para fazer uma escuridão.

Em 1935, ano da obra em questão, a Kodak já havia desenvolvido negativos cinematográficos com maior latitude e granulação mais fina do que o que se vinha trabalhando em décadas anteriores. O *Kodak Verichrome*<sup>474</sup>, nesse sentido, ajudou a cinematografia da época pela elevação do ISO até 400.

Mesmo sem elencar outros fatores, tais como as objetivas mais escuras da época, deduzimos que a natureza técnica da fotografia seja o propulsor do dilema físico: o de pôr luz para cinematografar o escuro.

Os truques de iluminação para as cenas noturnas foram tantas vezes usados nos filmes que parece haver uma naturalização das soluções plásticas por parte do público no que se refere à verossimilhança. O problema é que as coisas na noite cinematográfica precisam ser

474 - Disponível em <https://www.portalsaofrancisco.com.br/curiosidades/historia-da-kodak>, Acessado em 14 de março de 2021.

vistas na tela, mesmo no escuro, e isso depende, consideravelmente, da direção de fotografia. Com isso, o resultado pode ficar inverossímil, mesmo sem ser a intenção. Eis o dilema da representatividade: ser ou não ser verossímil em função da necessidade de mostrar as coisas.

A cinematografia é uma forma de codificação visual dotada de um alto índice de verossimilhança, capaz de representar o mundo como se fosse o próprio mundo numa tela, iludindo o espectador a respeito de algo. Considerando que “a imagem é, pois, tanto do ponto de vista do seu autor quanto de seu espectador, um fenômeno ligado também à imaginação” (AUMONT, 2012, p. 89), podemos dizer que, mesmo diante de uma noite iluminada demais ou não naturalista, a fotografia propicia um mergulho cognitivo ao receptor, do qual os cineastas se valem para a construção e a aceitação de seus códigos da noite.

A representação é um substituto da realidade ausente, ao tempo que “a ilusão é um fenômeno perceptivo e psicológico, o qual, às vezes, em determinadas condições psicológicas e culturais bem definidas, é provocado pela representação” (AUMONT, 2012, p. 106). Em suma, dois aspectos que ajudam a pensar que para a construção fotográfica da noite de cada filme deve haver, não apenas um compromisso com o realismo, como também com a narrativa que se cria, podendo levar o filme a soluções e resultados visuais diversos.

A noite cinematográfica, portanto, é feita a partir de um dilema representativo em que a direção de fotografia decide entre fazer uma noite realista ou uma noite em harmonia com o universo fílmico, que, necessariamente, não precisa ser parecida com o mundo real. Busca-se uma atmosfera visual coerente.

Para a codificação de uma cena noturna, o usuário da câmera age numa dinâmica social que lhe exige criatividade, pois, de fato, “todos os meios são metáforas ativas em seu poder de traduzir a experiência em novas formas” (MCLUHAN, 2005, p. 76). Nessa perspectiva, o cinema é uma forma de tradução do conhecimento, com regras, imperfeições e imprecisões, próprias do ambiente informativo que forja. Destarte, a noite cinematográfica só existe numa forma própria: a do cinema. É uma experiência social traduzida em informação fílmica, como uma nova versão da velha noite.

Nisso consiste o dilema criativo, isto é, nas escolhas das estratégias mais adequadas para traduzir a noite para um determinado filme, perpassando pelos usos preexistentes e as ousadas inovadoras dos usuários do meio para alcançar um resultado visual específico. Existem, portanto, uma série de maneiras de iluminar as cenas noturnas já utilizadas ao longo da trajetória do cinema. E cada modo de colocar luz sobre as coisas produz uma dramaticidade peculiar. Por exemplo:

Lanternas e faróis de carros costumam ser usados em produções cinematográficas para criar suspense antes de revelar um segredo. O fotógrafo também pode tirar vantagem desses contrastes controlando cuidadosamente uma fonte de luz simples (tornando-a visível com neblina ou fumaça), permitindo que as sombras indiquem o que pode ou não estar presente na imagem (PRAKEL, 2007, p. 66, tradução nossa).



Diante do exposto, as possibilidades de uso dos equipamentos nas dinâmicas de produção das cenas noturnas são incalculáveis. Dependem da criatividade dos usuários. Assim, o dilema está na escolha dos truques para atender às premissas de um roteiro e, com isso, traduzi-las para que o espectador nem chegue a perceber a artificialidade da luz diante da carga dramática impressa na imagem.

Por fim, reiteramos que as tomadas de decisão da direção de fotografia para a feitura das cenas noturnas estão atravessadas, mesmo que inconscientemente, pelos dilemas físico, representativo e criativo da noite cinematográfica.

## **A noite do informante: truques de iluminação nas cenas noturnas de *O delator***

Numa Dublin de 1922, Gypo está diante de problemas financeiros de ordem pessoal até decidir fazer uma delação do amigo Frankie McPhillip, pelo qual a polícia oferece uma recompensa de vinte libras. Na captura, a polícia mata seu amigo numa troca de tiros. Ao saber do assassinato, Gypo entra em conflito psicológico por sentir o peso da culpa de ter sido o informante do caso. Visto que a trama se passa durante o turno da noite, numa madrugada de desconfortos para o personagem, nossa inquietação consiste na percepção do trabalho de iluminação da noite do filme, feita com muita luz, a ponto de nos questionarmos sobre a verossimilhança da fotografia em certas cenas. Todavia, é a noite em claro vivida por Gypo.

Para tanto, algumas estratégias de iluminação prevalecem ao longo da narrativa. As mais recorrentes são: a contraluz, o paramento de luz, o uso de fumaça e o uso de produtos sobre a pele para que ela reflita luz, como pode ser observado na figura abaixo.

Figura 1: dois frames de *O delator* onde Gypo aparece



Fonte: imagens extraídas do próprio filme

Por contraluz entendemos o processo de apontar as fontes principais de luz em direção à objetiva da câmera, por trás dos atores e dos elementos de cena, projetando as sombras e silhuetas para a tela como elemento plástico de representação da escuridão. Quando preciso, apontam-se refletores em outra direção para compensar a luz, clareando as coisas que precisam ser vistas no escuro. É uma estratégia de iluminação bastante recorrente na representação da noite no cinema, pois oferece a ilusão necessária ao espectador pelo modo como representa semelhantemente o cotidiano.

Já nas primeiras cenas de *O delator*, notamos o mapa de luz feito pelo fotógrafo. Além da contraluz, é posicionada constantemente uma luz direta lateral, de compensação, apontada para os atores. O rosto do personagem principal fica visível, sem perder a sombra forte e escura num dos lados. O alto contraste das imagens ajuda na criação da atmosfera notívaga.

Na tela, a noite feita nas tomadas externas está rodeada de um nevoeiro, uma fumaça provavelmente artificial, a qual é posta não apenas para ressaltar a luz em contraposição, como também para insinuar o clima ameno da madrugada. Nota-se que a fumaça delinea as silhuetas na imagem com mais precisão.

Embora, muitas vezes, possa parecer inverossímil pela intensidade da luz de preenchimento, a técnica é necessária para sensibilizar o negativo de baixa velocidade da época.

August elege as sombras como recurso narrativo da noite. O elemento é percebido da primeira cena em que Gypo vê o cartaz num muro da cidade e mostra sua sombra sobre a imagem do seu amigo McPhillip, ao *close up* em seus pés que não esconde a sombra na calçada. A narrativa apresenta um jogo representativo marcado pelos contrastes nas imagens como recurso dramático da noite, auxiliando na tradução da tensão psicológica vivida pelo próprio personagem que carrega consigo um sentimento de culpa indissociável de si, como uma réstia.

Figura 2: sombra de Gypo sobre o cartaz



Fonte: <https://50anosdefilmes.com.br/2016/o-delator-the-informer/>

Vale ressaltar, ainda, que a claridade do filme gerada pela compensação parece não prejudicar o processo de ilusão do espectador, a ponto de imaginar que não é uma noite. A luz excessiva não soa como um problema de direção de fotografia. Pelo contrário, ela integra a proposta fotográfica de oferecer, ao público, um ar noturno psicológico, dando o tom da trama de um personagem que passa a noite em claro.

Nas cenas internas do filme, os ambientes são iluminados de cima para baixo, ou por luminárias laterais, conforme a luz natural dos lugares à noite. No refeitório, na delegacia, no bar, no julgamento, todos possuem muita luz, porém justificado pelas fontes que, oportunamente, são mostrados nos enquadramentos. E isso também acontece nas cenas externas. Os postes são enquadrados não de forma gratuita. Eles fazem parte da composição visual para criar a ilusão dramática que disfarça a artificialidade da fotografia.

Os elementos de iluminação próprios dos ambientes em que a história se passa, postos em cena e vistos no quadro, podem ser denominados, portanto, de paramentos de luz. Eles pertencem ao universo em projeção e soam como justificativa da luminosidade das cenas, mascarando as fontes que não são mostradas no quadro. É outro truque recorrente nas cenas noturnas. A finalidade é criar a ilusão de que a cena está sendo iluminada apenas por esses paramentos e, assim, contribuir para o efeito de realismo na representação da noite no cinema.

Um olhar mais atento sobre a narrativa cinematográfica percebe as fontes de luz artificiais, fora do quadro, que iluminam o rosto do Franklin em meio à escuridão ou apontam para o cenário, clareando um elemento que precisa ser visto. Sabemos que, em meio à diegese, nem tudo precisa ser tão explicado assim. Nesses casos, a verossimilhança é arranhada aos olhos de um espectador mais atento, mas não prejudica a obra.

Destacamos, ainda, a cena em que Gypo é preso, após ser pressionado e ter assumido ser o informante. A iluminação se dá pelas frestas da porta, de onde vem um único raio de luz forte que chega a tocar no rosto do personagem e em mais alguns elementos da cena. A câmera está posicionada de frente para a luz, isto é, a cena está em contraluz. A imagem tem uma *low key*<sup>475</sup> de alto contraste. Intercalado na montagem pela escolha de quem irá matar Gypo, o personagem está com o rosto molhado, refletindo a pouca luz da cena. A água na pele do ator a torna uma superfície reflexiva, contribuindo, assim, com o volume da imagem, dando destaque na tela. Ele levanta, atraído pela pista da água que pinga nele, e foge por cima da sala. No geral, o uso de produtos brilhantes na pele dele é recorrente durante o filme, inclusive para se obter mais luminosidade para as filmagens.

A cena da escuridão da prisão é, fotograficamente, o momento de alívio do personagem do filme, demarcada pela pouca luz utilizada. Ela insinua a quebra da tensão sentida por Gypo ao ter assumido que foi o delator do amigo. Trata-se de mais um dado psicológico elementar da narrativa traduzido pela dramaticidade da luz, ou melhor, da escuridão.

475 - Em português, seria algo como a baixa luz na imagem, se referindo às *regiões* escuras dentro do quadro fotográfico.

A noite do informante é, portanto, a soma de alguns truques fotográficos para se criar uma atmosfera visual notívaga para a obra. As referidas cenas são amostras de como Joseph H. August codificou as cenas noturnas de *O delator*, fazendo uma iluminação dramática que, por tabela, soluciona os dilemas da noite cinematográfica.

## **Considerações finais**

As estratégias de iluminação contidas na cinematografia de *O delator* são truques duradouros de codificação das cenas noturnas. Mesmo com o uso de muita luz, conforme as condições da época, Joseph H. August constrói uma visualidade coerente para a noite do informante.

No tocante, acreditamos que as cenas noturnas testam os limites de verossimilhança da cinematografia pelos modos como usuários da câmera codificam essas imagens diante dos dilemas existentes. A cada filme, ou cada cena, há uma lição de direção de fotografia a ser tomada a partir do uso que das tecnologias é feito para a criação da noite no cinema.

## **Referências**

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. 16 ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MONCLAIR, Jorge. *O diretor de fotografia*. Rio de Janeiro: Solutions Comunicações: 1999.
- PRAKEL, David. *Iluminación: luz con propiedades concretas o el equipo que La produce*. Barcelona: Blume, 2007.

# Amor de Mãe e a representatividade da maternidade negra<sup>476</sup>

*Amor de Mãe* and the representation of black woman maternity

**Matheus Effgen Santos<sup>477</sup>**  
(Mestrando – UFES)

**Gabriela Santos Alves<sup>478</sup>**  
(Doutora – UFES)

**Resumo:** O trabalho objetiva compreender formas da maternidade negra e sua representação em telenovelas contemporâneas por meio das personagens Camila (Jéssica Ellen) e Vitória (Taís Araújo), protagonistas de *Amor de Mãe* (2019). Como método emprega-se uma análise focada nas ações dramáticas das personagens. Os resultados indicam a continuidade de uma série de estereótipos através da experiência materna dessas personagens, ainda que sejam propostos alguns modos de confrontação dessas mesmas imagens.

**Palavras-chave:** telenovela, representatividade, maternidade, mulher negra, *Amor de Mãe*.

**Abstract:** The paper aims to understand forms of black maternity and its representation in contemporary soap operas through the characters Camila (Jéssica Ellen) and Vitória (Taís Araújo), protagonists of *Amor de Mãe* (2019). As method, an analysis focused on the characters' dramatic actions was used. The results indicate the continuity of a series of stereotypes through the maternal experience of these characters, although some ways of confronting these same images are proposed.

**Keywords:** soap opera, representation, maternity, black woman, *Amor de Mãe*.

As telenovelas brasileiras firmaram seu status por meio de um projeto que pretendeu trazer o debate social para o centro das narrativas (LOPES, 2003). Não se pode afirmar, contudo, que essa inclinação se comprometeu com toda a diversidade de grupos sociais do país. Isso fez com que as personagens negras ocupassem espaços de subalternidade, seja pela pouca inserção – especialmente nos papéis de protagonismo – ou por estarem associadas a uma gama de caracterizações negativas (ARAÚJO, 2004). Historicamente uma série de imagens têm sido projetadas sobre as mulheres negras com o objetivo de perpetuar a violência e a negação de direitos sociais que se dirigem a elas.

476 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: "A televisão levada a sério," hoje.

477 - Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo. Jornalista pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

478 - Professora do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, Brasil. Pós doutora em Comunicação e Cultura (Eco/UFRJ).

O gênero é uma das principais categorias sobre as quais essas imagens de controle (COLLINS, 2019) são fundadas. Portanto, pretendem ditar padrões específicos da relação a ser estabelecida entre essas mulheres com a própria sexualidade e, cada uma delas, presume um nível de fecundidade esperado. Assim, sua maternidade extrapola a esfera biológica e se reveste de um caráter político que age para desumanizá-las a medida em que retira a possibilidade de experiências autodefinidas (BUENO, 2020).

A socialização da mulher negra no Brasil, com forte herança do período de escravização, se atrelou à ideia de que ela estaria naturalmente destinada a funções vistas de maneira desprestigiada, como o cuidado de crianças das famílias que antes as escravizavam e que depois as tiveram como empregadas domésticas (GONZALEZ, 2019). Exercer essas funções exigia que fosse dedicado um tempo menor ao cuidado de suas próprias famílias. Fato que, contraditoriamente, contribuiu para que essas mesmas mulheres, ligadas ao cuidado, fossem socialmente culpabilizadas por problemas como os altos índices de criminalidade entre a comunidade negra (COLLINS, 2019).

O campo das telenovelas, por sua vez, se dedicou a tematizar de forma mais profunda as questões próprias da vivência das mulheres, sobretudo a partir da década de 1970 (HAMBURGER, 2005). A maternidade foi mostrada como experiência intrínseca ao feminino, esfera sem a qual as mulheres não estariam completas (LUHIANCHUKI, 1998). Entretanto, o histórico de apagamento de personagens negras apontado por Araújo (2004) leva a crer que temas como a maternidade negra não foram privilegiados por essas narrativas. É neste cenário que o trabalho aqui proposto se insere, no qual se faz necessária a observação de telenovelas que possam apresentar continuidades ou rupturas em relação a esse tipo de retratação do tema.

A investigação se debruça sobre a telenovela *Amor de Mãe* (2019), de autoria de Manuela Dias e direção artística de José Luiz Villamarim. São estudadas duas das personagens protagonistas: Camila dos Santos Silva (Jéssica Ellen) e Vitória Amorim (Taís Araújo). O objetivo foi compreender quais são as perspectivas mobilizadas dentro de categorias como gênero, classe e raça na experiência da maternidade em cada uma dessas personagens.

Os procedimentos de análise foram realizados a partir de todas as cenas em que a maternidade delas é tematizada, incluindo mesmo aquelas em que não estão presentes. A investigação será feita por meio das falas das personagens por conta da importância que essa esfera possui na transmissão de significados em uma telenovela (SADEK, 2008). As imagens de controle (COLLINS, 2019) serão acionadas enquanto categorias de análise e acrescidas pelas reflexões de Gonzalez (2019) e Bueno (2020), que complementam a discussão focada nas especificidades brasileiras.

Este trabalho compõe uma pesquisa desenvolvida em nível de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo cujo objetivo consiste em verificar de que maneira as personagens negras de telenovelas contemporâneas movimentam a representatividade desse grupo.

Em *Amor de Mãe* as questões implicadas no processo da maternidade são centrais no desenvolvimento dramático. Por conta disso, a forma como as personagens lidam com essa experiência — seja como mães ou como filhas — e as reverberações que ela causa na trajetória delas é, em geral, o ponto de partida dos conflitos dramaturgicos.

Camila é uma professora de História que trabalha na rede pública da cidade do Rio de Janeiro. É a quinta filha de Lurdes (Regina Casé), que a adotou enquanto ia para o Rio de Janeiro buscar por um de seus filhos que foi vendido por seu marido na primeira fase da história. Mais tarde, Camila torna-se a primeira pessoa da família a possuir formação no ensino superior.

No início da trama, a maternidade não está entre os interesses dessa personagem. Mas isso muda depois que ela se envolve com Danilo (Chay Suede). Danilo é filho de Thelma (Adriana Esteves), umas das protagonistas da trama. Ela descobre um aneurisma cerebral no início da novela e, por isso, sua história se desenvolve em torno das metas que ela pretende alcançar antes de morrer. Uma delas é a de se tornar avó, sendo que o relacionamento entre Camila e seu filho representaria a possibilidade de completar esse desejo.

Thelma fura os preservativos do filho e acaba induzindo a primeira gravidez do casal. No entanto, Camila passa por um aborto e fica impossibilitada de seguir com outra gestação. Thelma então se oferece para ser barriga solidária. A partir daí alguns conflitos começam a surgir porque Camila sente que a sogra a deixa de fora de algumas decisões importantes sobre a criança. Depois que seu filho nasce, ela continua sentido essa interferência que considera descabida de Thelma em relação aos cuidados com a criança.

A impressão causada é de em alguns momentos se pretende eliminar a experiência materna de Camila. A postura de Thelma demonstra que ela vê na nora alguém que não precisa estar em um lugar de tomada de decisão naquela família, ainda que essas escolhas sejam sobre o corpo dela — quando se tratam de seus direitos reprodutivos — e em relação ao próprio filho da personagem. A postura de Camila, por outro lado, não é de consentimento. A personagem é bastante firme ao se posicionar nos casos em que percebe que suas escolhas e vontades não estão sendo respeitadas no contexto familiar, assim como nos demais.

O direito reprodutivo foi tirado de Camila quando ela não foi consultada sobre o desejo da maternidade, quando Thelma furou o preservativo. Mas a anulação de suas escolhas fica ainda mais grave nos momentos nos quais ela se sente excluída das experiências mais subjetivas de sua própria maternidade. Em muitos aspectos essa situação remonta a vivência das mulheres negras escravizadas que seriam naturalmente mais férteis (BUENO, 2020), ideia defendida muito mais pela necessidade de reprodução da força de trabalho para escravizadores.

Para essas mulheres, a experiência de cuidado atrelada à maternidade vinha pelo cuidado das crianças brancas e não das suas. A trama de Camila propõe um resquício dessa lógica. De forma capciosa, a sua presença naquela família estava ligada a ideia da reprodução e não a outras experiências que compõem o processo de se tornar mãe.

Em Vitória a maternidade é um objetivo central. Ela é uma profissional bem-sucedida que está à frente de um escritório de advocacia reconhecido no Brasil. Na esfera pessoal tenta realizar o desejo de ser mãe por meio da adoção. Ela é apresentada na história enquanto aguarda que o processo ao qual se submeteu seja concluído, mesmo após o fim de seu casamento com Paulo (Fabrício Boliveira).

Ainda que não se saiba se ela participava do processo de adoção com o ex-marido ou não, Vitória consegue adotar Tiago (Pedro Guilherme Rodrigues) e passa a cuidar sozinha de sua criação. Pouco tempo depois ela ainda descobre estar grávida de sua segunda filha após uma relação casual com Davi (Vladimir Brichta).

Vitória percebe que depois de se tornar mãe, o tempo e a atenção dedicados a suas crianças faria com que sua disponibilidade para o trabalho já não poderia mais ser como antes. Esse fato também foi percebido por um de seus principais clientes, Álvaro (Irandhir Santos), presidente e sócio de uma empresa de fabricação de plástico. Inclusive, o rompimento da prestação de serviços para o empresário ocorreu após Vitória descobrir que Belizário (Tuca Andrada), policial que atuava como capanga de Álvaro, se omitiu em um caso em que Tiago foi detido pela polícia e acusado injustamente de roubo.

Vitória chegou a ficar impedida judicialmente de atuar como advogada após a quebra do contrato com Álvaro. A condição imposta pela decisão fez com ela tivesse que deixar de ter acesso a uma série de serviços que antes poderiam ser providenciados por sua confortável condição financeira.

Causa estranheza que ela precise trabalhar como costureira e chegue a emprestar dinheiro de uma agiota após essa mudança. A explicação para essa virada parece vir da necessidade de associar mulheres negras, em especial quando são mães, à dependência dos serviços públicos, à pobreza e à falta de apoio para lidar com as tarefas cotidianas. Ao associar a imagem de Vitória como essa mulher que perde tudo e passa a ser mais dependente do Estado, a trama reforça, mais uma vez, as ideias acionadas pelo imaginário que tenta seguir com a dominação e a negação de direitos sociais para mulheres negras (COLLINS, 2019; BUENO, 2020).

Na adolescência a personagem engravidou com Raul (Murilo Benício), seu namorado à época, mas não o contou com medo de como àquela idade uma criança poderia impactar seu futuro. Ela resolveu esconder o fato e fingiu estar viajando enquanto se instalou na casa Katia (Vera Holtz), que traficava crianças. Em certo momento da história, Lurdes, mãe de Camila, descobriu que seu filho havia sido vendido por Kátia e chegou a acreditar que na fase adulta ele era Sandro (Humberto Carrão). Mais tarde, Vitória descobriu que, na verdade, Sandro era seu filho, entregue para Kátia anos antes.

Depois que descobrem a verdade, Sandro e Raul rompem com Vitória. Para eles, o fato de ela ter optado por abrir mão da maternidade e, no caso de Raul, de não ter contado sobre o que aconteceu, foi imperdoável. A posição deles nesse caso cria uma noção de que para a mulher o exercício da maternidade é inegociável, mesmo que Vitória tenha deixado evidente



que tinha noção de que as possíveis privações poderiam ser muitos mais duras para ela do que para Raul. Além disso, ela não enxergava em sua família, sobretudo em sua própria mãe, a possibilidade de existência de uma rede de apoio sólida para a criação da criança.



IMAGEM 1: Enquanto vai trabalhar, Camila (à esquerda) encontra Vitória (à direita) que leva seu filho para a escola.FONTE: Elaboração da autoria

Vitória tem na maternidade um meio de rever muitas de suas convicções e valores, o que acaba por reposicionar sua maneira de agir na trama de acordo com as mudanças de condição social e financeira pelas quais ela passa. Essas mudanças transitam pelas esferas profissionais, pessoais e inclusive a fazem rever escolhas passadas. Já a chegada da maternidade em Camila demonstra que ela, que já se mostrava consciente sobre as formas de violência que se destinavam a ela por ser uma mulher negra e pobre, também poderiam impactar em sua experiência materna.

A trajetória percorrida por essas personagens as coloca, em alguns momentos em posições antagônicas, especialmente quando Vitória ainda trabalha com Álvaro, que tentava fechar a escola onde Camila trabalhava. O avanço da trama, pelo contrário, mostra um movimento que tende a aproximar a experiência delas quando Vitória passa por essas viradas em sua trajetória. Mas a observação indica que os fatores que convergem em ambas podem vir da condição de mulher negra e das circunstâncias que elas vivenciam a partir dela.

## Considerações Finais

A maternidade está na centralidade da trama de *Amor de Mãe*, mas o texto a conclama de formas distintas para construir as histórias das personagens. Vitória tem nessa experiência uma via de reflexão e mudança de si mesma. Em Camila, inicialmente a maternidade não é um desejo, mas passa a guiá-la por uma série de enfrentamentos para que ela possa viver de forma mais plena essa experiência.

Há um movimento interessante de proposição de confronto dos estereótipos que estiveram e que ainda estão ligados às mulheres negras nas telenovelas brasileiras. No entanto, as bases sobre as quais se fundam as construções das personagens estão marcadas por características desses estereótipos como as dificuldades financeiras e a atuação no enredo enquanto “bode expiatório”.

A ambivalência revelada no texto de *Amor de Mão* no que se refere a construção de personagens negras, em especial no âmbito da maternidade, confirma aquilo que Lopes (2009) defende sobre a telenovela ser um território em que o enfrentamento e conformação na tratativa moral dada aos temas sociais é esperada. Dessa forma, pode ser visto um processo lento de conjugação entre rupturas e continuidades no que se refere ao estereótipos que circundam a representatividade da mulher negra na telenovela brasileira.

## Referências

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Senac, 2004.

BUENO, Winnie. *Imagens de Controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins*. Porto Alegre: Zouk, 2020.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução de Jamille Pinheiro. São Paulo: Boitempo, 2019.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado: a sociedade da telenovela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. In: *Comunicação & Educação*, v. 26, p. 17- 34. São Paulo: USP, 2003.

LOPES, M. I. V. de. Telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 21-47, ago./dez. 2009.

LUHIANCHUKI, Claudia. A representação da mulher nas telenovelas brasileiras nos anos 90. In: *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 21., 1998. Anais... Recife: Intercom, 1998.

SADEK, José Roberto. *Telenovela: um olhar do cinema*. São Paulo: Summus, 2008.

# O Corpo Nordestino: Bacurau, O Nordestern e o Cinema Háptico.<sup>479</sup>

The Northeastern Body: Bacurau, The Nordestern and Haptic Cinema.

**Matheus de Arruda Morais<sup>480</sup>**  
 (Mestre – UFPE)

**Resumo:** O Artigo se foca na exploração da cultura, da fisicalidade e do próprio corpo Nordestino no cinema a partir da teoria do Cinema Háptico e seu foco na experiência fisiológica da arte, como codificado por teóricos como Jennifer Barker, Linda Williams e Steven Shaviro. A análise será feita pelo recorte de um gênero identitário nordestino: O “Nordestern” ou “Western Macaxeira”, westerns ambientados no sertão Nordestino, com particular foco em Bacurau (2019, Kleber Mendonça Filho).

**Palavras-chave:** Cinema, Corpo, Nordeste, Western, Nordestern.

**Abstract:** The article is an exploration of the culture, physicality and of the Brazilian Northeastern body itself in Cinema under the lenses of Haptic Cinema theory and its focus on the physiological experience of the art, as defined by names like Jennifer Barker, Linda Williams and Steven Shaviro. The analysis will be based on a identitarian film genre set in the Brazilian Northeast: The “Nordestern” or “Macaxeira Western”, with particular emphasis on Bacurau (2019, Kleber Mendonça Filho).

**Keywords:** Cinema, Body, Northeast, Western, Nordestern.

## Introdução

Ao longo da sua historiografia, o Cinema tem privilegiado a sua natureza como meio visual ao detrimento dos outros sentidos, algo definido como “oculocentrismo” (MARKS, 2000, p. 12), limitando a experiência fílmica a um campo puramente “descorporificado”, descartando a natureza profundamente fisiológica do campo. O conceito de Cinema Háptico, nomeado e definido por Laura Marks, e contribuído por autores como Jennifer Barker, Linda Williams e Steven Shaviro, tenta restaurar o aspecto físico da experiência cinematográfica, focando nas interações dos corpos na tela (e o corpo da própria tela) com o corpo da audiência em um processo inerentemente fisiológico (MARKS, 2000, p. 12-15).

479 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: PAINEL Cinema pernambucano e as máquinas do tempo – Coordenação: Leon Sampaio (29/10, 9h00).

480 - Graduado em Cinema e Audiovisual e Mestre em Comunicação, ambos pela UFPE, Matheus Arruda (25) é um acadêmico, escritor, roteirista e quadrista e membro do grupo acadêmico LAPIS da UFPE.

Entender o espectador como um corpo fisicamente localizado, sujeito a gravidade, a pressão alta/baixa, ao fôlego e ao estômago, etc., pois na definição do Cinema Háptico todo o cinema é físico, mas existem gêneros mais físicos do que outros: aqueles focados em causar reações físicas. Linda Williams em particular cita o horror (calafrios/gritos), melodrama (lágrimas e choro), e o pornô (a excitação sexual), mas Jennifer Barker debate esta definição e por sua vez argumenta por uma expansão dessa definição além desses três (BARKER, 2009, p. 74-75).

## O Western Clássico

Um “gênero do corpo” de particular potencial háptico é o Western, pois sua característica definidora é a de um espaço literal e figurativamente vazio (i.e. o Oeste) e violenta organização de corpos nele. Uma Cinema Háptico que potencializa o toque violento para causar impacto, como aquele observado por Shaviro (SHAVIRO, 1993, p. 133). A natureza do gênero trata inerentemente de corpos violentados e violentos: corpos sofrendo sede e insolação, corpos migrando para o “selvagem Oeste” em duras condições, e mais obviamente corpos sofrendo e executando literal violência em extensos tiroteios catárticos que o teórico Rodrigo Carreiro define como essencial ao gênero (2014, p.45). Pelo violentamento dos corpos em movimento no “vazio”, a natureza deste espaço é definida. Como ela é definida é algo que a ser visto adiante.

No que se trata de seu papel como gênero fílmico, a essência do Western tem sido frequentemente associada ao próprio “corpo” cultural dos Estados Unidos como nação. Os corpos *Cowboys* do Oeste drapejados fisicamente no “sonho americano” dos imigrantes, no ideal do *self-made-man* isolacionista, até o mais sombrio conceito do complexo imperialismo supremacista de extermínio contra “os selvagens índios” em uma “civilizatória” jornada. Em resumo, o western é o gênero que representa o corpo dos Estados Unidos economicamente, culturalmente, e até mesmo literalmente por sua conexão geográfica ao oeste da nação.

O oeste se torna um lugar vazio a ser ocupado por corpos, mas apenas corpos específicos: brancos e normativos, em oposições aos corpos supostamente “anômalos” indígenas (ou mexicanos, ocasionalmente), que em sua anormalidade são fadados ao extermínio, opressão e expulsão.

A cor da pele se comunica de várias formas, incluindo o fato que os colonizadores brancos usam roupas elaboradas em contraste aos corpos de vestes roubadas dos Nativos, a segunda pele (ou sua ausência) comunicando tanto quanto a primeira. Similarmente, a qualidade incólume, frequentemente desprovida de suor ou sujeira mesmo no meio do deserto árido dos corpos colonizadores se encontra em contraste aos corpos suados e rachados dos Nativos que os opõem.

Tudo se organiza nos dois arquétipos físicos que dão norte ao gênero: o *cowboy* que opera na função de domar o Oeste da mesma forma que doma animais, e o selvagem que há de ser domado. Um carrega em seu corpo todo o imaginário da civilização branca colonizadora, desde o revólver na cintura ao chapéu branco, enquanto outro carrega tudo que se opõe a ela, desde a falta de roupa a arma primitiva.

Trata-se de um gênero de organização genocida de espaços vazios: corpos brancos e normativos erguendo o corpo de uma civilização branca e corpos indígenas mortos, mutilados e oprimidos sepultando o corpo da sua. Talvez tenha sido justamente essa posição privilegiada ideologicamente em relação ao *establishment* que tenha feito o cinema americano adotar o western como seu estandarte, configurando sua hegemonia na indústria cinematográfica primariamente por meio de uma produção colossal de westerns.

O impacto até mesmo ecoa em jargão, com o termo “plano americano”, usado para referir-se a ângulos de câmera que captam o corpo completo da cintura acima, sendo derivado do ângulo utilizado em westerns para mostrar pistoleiros e suas armas no mesmo ângulo. O plano que recorta a imagem do corpo colonizador, fazendo questão de incluir a sua arma e coldre na imagem.



Figura 1: O *Cowboy* clássico (John Wayne) em plano americano (Fonte: *Stagecoach* - 18:29).



Figura 2: “Selvagens” Apaches (Fonte: *Stagecoach* - 1:09:16)

Subsequentemente, o gênero que permitiu os EUA dominarem o mundo do cinema foi o western (CARREIRO, 2014, p. 20-23). Mas o Oeste há muito deixou de ser apenas americano, e corpos fora da norma passaram a ocupar suas próprias versões de um mítico “vazio”. O western evoluiu além de uma definição meramente literal da ambientação geográfica e his-

tórica: passou a descrever o tipo de narrativa caracterizada por indivíduos face a face com fronteiras (literais ou metafóricas) da civilização humana, onde cada homem faz sua lei por meio de violência em condições inóspitas. Ironicamente, como resultado do imperialismo cultural, inúmeros países adotaram o western e apropriaram-se de seu gênero de maneiras diferentes e adaptadas as suas realidades.

Isso ocorreu mais famosamente na Itália da década de 60 com o chamado spaghetti western, assim chamado pela natureza sangrenta e italiana do gênero, como um “spaghetti com molho vermelho” (JOYNER, 2017, p. 122). Outros países seguiram o mesmo processo. O ciclo de western indiano na década chamado de “western curry” (TEO, 2017, p. 122), westerns mexicanos de “western chili” (FIGUEREDO, 2014, p. 6), etc. As suas próprias medidas eles tentam entrar em contato com o espírito nacional usando o mítico Oeste ou um equivalente regional do Oeste como dispositivo e ressignificando o esforço de corpos civilizatórios do gênero a suas próprias culturas.

## Nordestern

No Brasil, por sua vez, proliferou o Nordestern ou “Western Macaxeira/Feijoada”, que ambienta o Western no sertão Nordestino e ocupa o seu vazio com o imaginário do corpo Nordestino, uma fisicalidade com própria natureza sociocultural. O gênero é inaugurado (NEVES, 2011, p.2) por *O Cangaceiro* de Lima Barreto (1953), mas realmente amadurece na década de 60, simultaneamente ao processo de desenvolvimento do Spaghetti Western. Exemplos iniciais são a obra de Carlos Coimbra: *A Morte Comanda o Cangaço*, *Lampião – O Rei do Cangaço*, *Corisco o Diabo Louro*.

Sem dúvida, no entanto, o maior expoente do Western Macaxeira em toda sua história foi Gláuber Rocha e sua dupla surrealista na da década de 60: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968), em narrativas que misturam o Cangaço em sua perspectiva de banditismo social com o folclore sertanejo Nordestino e existencialismo.

Como supracitado, o western americano tradicional coloca o Oeste como dispositivo para explorar o que seria “americanidade”, acarretando todo o aparato ideológico supremacista da colonização americana. O Nordestern por sua vez coloca o Sertão como o seu Oeste, com todas as implicações que isto acarreta.

A organização do corpo é uma estrutura política, e a política sempre tentou moldar o corpo Nordestino, como notado pelo antropólogo Albuquerque Júnior (2011, p. 30-32) que o formato da cabeça, o som do sotaque, a altura, a magreza; todos alvos de constantes bombardeios por parte de um sistema *establishment* tentando jogar o Nordeste para a fome como uma política de estado e de sociedade.

O espaço vazio do Sertão não é o de potencial civilizatório do Oeste, é ausência de vida, é fome e dor. Os corpos que o ocupam são corpos famintos e sedentos, não apenas de comida e água mas de todas as capacidades. Glauber Rocha, mais influente dos primeiros

diretores do Nordeste, afirma no seu manifesto *Uma Estética da Fome*: “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (p. 7). Fome e violência são as duas forças primordiais do Nordeste. Os corpos demonstram fome em sua etnia mista, magreza, os ossos a mostra, os lábios rachados e a pele queimada, mas demonstram violência em suas armas, em suas peixeiras e em sua vontade de não serem mais famintos.

Se pele fornece contraste, a “segunda pele” fornece outra igualmente, com as os protagonistas Nordeste drapajados em sincretismo, usando símbolos misturados entre religiões e culturas africanas, europeias e indígenas em um misto único que forma a ambientação cultural sertaneja Nordeste. Os Nordestinos tem fome de muitas coisas, mas a fome cultural leva a esta peculiar vestimenta, todas as culturas são devoradas, a genuína antropofagia. O Nordeste seria então uma imensa comunidade mutante, em constante alternância cultural, tal qual aquelas elencadas por Laura Marks como as mais potencialmente hápticas de todas (MARKS, 2000, p. 26-27). A fome é, afinal de contas, uma experiência extremamente fisiológica.

É nesta configuração corpórea que se molda o arquétipo que é para o Nordeste como o *Cowboy* está para o Western Americano tradicional e o caçador de recompensas é para o Spaghetti Western: O Cangaceiro. Etimologicamente, afinal, o termo Cangaceiro deriva das muitas cangas que o arquétipo fisicamente carrega, dos muitos símbolos (aparentemente) discordantes em seu corpo. Os Cangaceiros tem fome de cultura e devoram o que cruzar seu caminho, incorporando a sua indumentária em uma antropofagia na base da peixeira.



Figura 3: Corisco (Orthon Bastos). (Fonte: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* - 1:52:44).

Os protagonistas não estão explorando o Sertão, estão tentando sobrevivê-lo. Ao contrário do status do “espaço vazio” do Oeste americano como lugar de construção de nação, do surgimento/expansão da civilização, o Western Macaxeira coloca o “espaço vazio” do Sertão nordestino como lugar de longa decadência, de um status quo estagnado de coronéis e déspotas. O processo civilizatório colonizador, em essência, já foi concluído. Ou seja, só resta a fome estrutural da civilização no Sertão nordestino, e a violência é a mais nobre tentativa de escapar dela. O Oeste é um lugar de civilização, o Nordeste é um lugar de revolução.

Seguindo essa tradição, em 2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles dirigem *Bacurau*, talvez o Western Macaxeira de maior impacto do cinema nacional desde *Deus e o Diabo Na Terra do Sol*, uma obra que aplica a frase de Glauber Rocha método do Nordeste em sua forma mais pura: “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (ROCHA, 1965, p. 7).

O mote é simples: a superficialmente pacata cidade de Bacurau se encontra em cerco quando mercenários estrangeiros buscam exterminar a população, forçando os habitantes da cidade a se defenderem por si mesmos. Ao contrário da larga maioria dos Nordesterns, não é uma obra de época, mas se passa em uma ambientação levemente futurista.

Na cidade de Bacurau paradigmas físicos do Western são invertidos e maleados, do espaço vazio, ao *Cowboy*, o selvagem e o Cangaceiro. Existe a noção do Western Americano clássico de um espaço vazio (no caso, o Nordeste personificado a partir de Bacurau) a ser colonizado por corpos brancos e normativos, mas é uma noção artificial erguida pelos antagonistas estrangeiros que contradiz a realidade. O filme em si se deleita em mostrar a vivacidade dos corpos que já ocupam Bacurau, os “selvagens” em sociedade organizada a sua própria maneira, mais democrática e horizontal. Em outras palavras, os *Cowboys* incólumes do Western clássico são desnudados pelos agentes de genocídio que representam enquanto os “selvagens” são mostrados em sua natureza significativamente mais “civilizada” em seus próprios corpos. Não são “selvagens” nesse caso, é claro, mas Cangaceiros.

A normatividade étnico cultural e os uniformes não afetados pelo ambiente árido dos colonizadores são invertidos de uma demonstração de superioridade a uma demonstração de inumanidade. Em contraste o aspecto multicultural dos habitantes de Bacurau demonstra a humanidade dessa comunidade.

O caso mais claro da narrativa delineando essa fisicalidade cruel é na cena em que os estrangeiros dialogam com os mercenários brasileiros sudestinos. Os sudestinos apontam que, ao contrário dos habitantes de Bacurau, eles são “brancos”, assim como os estrangeiros. Por sua vez os estrangeiros comentam que eles não são brancos o suficiente, como indicado por traços físicos, como o formato do nariz ou dos lábios. Subsequentemente, os sudestinos são executados pelos estrangeiros. Os *Cowboys* não aceitam variações nos seus corpos.

Em contraste aos *Cowboys* está Bacurau, a comunidade Cangaceira. O estabelecido antropofágico e aglutinador aspecto do arquétipo é aplicado a toda cidade, explicando a sua pluralidade com a noção de que Bacurau foi fundada por bandos de Cangaceiros que tem “devorado” invasores há gerações, consumindo sua tecnologia para se tornar mais forte sem perder sua própria. Esse significado é cristalizado no personagem de Lunga, cujo visual incorpora folclore nordestino com punk norte-americano em uma versão modernizada do arquétipo.





Figura 4: Lunga (Silveiro Pereira) e uma cabeça decapitada (Fonte: *Bacurau* - 1:55:31).

Ao fim da narrativa, Bacurau segue o ritmo de sua história ancestral e “devora” seus invasores. O subtexto é que mais virão, mas o povo de Bacurau não se importa. O processo colonizador não tem fim, mas talvez haja um lado bom: talvez a única forma de saciar a fome inscrita no corpo Nordestino seja aprendendo a saborear o sangue dos colonizadores. Essa talvez seja a conclusão suprema do Nordeste.

## Referências

- ALBUQUERQUE Jr, Durval. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2018.
- BARKER, Jennifer. *The Tactile Eye*. Los Angeles: University of California Press, 2009.
- CARREIRO, Rodrigo. *Era Uma Vez No Spaghetti Western*. São José dos Pinhais: Estronho, 2014.
- TEO, Stephen. *Eastern Westerns: Film and Genre Outside and Inside Hollywood*. Abingdon-On-Thames: Taylor & Francis. 2017.
- FIGUEREDO, Danilo H. *Revolvers and Pistolas, Vaqueros and Caballeros: Debunking the Old West*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2014.
- JOYNER, C. Courtney *Aldo Sambrell Interview The Westerners: Interviews with Actors, Directors, Writers and Producers*. Jefferson: McFarland, 2009.
- MARKS, Laura. *The Skin of Film*. Durham: Duke University Press, 2000.
- NEVES, Anderson Rodrigues. *Entre o western e o nordestern: os possíveis diálogos de Lima Barreto e Glauber Rocha no cinema cangaço*. Dissertação - Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2013.
- ROCHA, Glauber. *Uma Estética Da Fome*. Rio de Janeiro: Revista Civilização Brasileira N.3, 1965.
- SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- WILLIAMS, Linda. *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*. Los Angeles: University of California Press, 1989.

# “A Cilada com Cinco Morenos”: Pérola Negra do Cinema Mato-grossense<sup>481</sup>

*“A Cilada com Cinco Morenos”: Black Pearl of Mato Grosso Cinema*

**Maurício Pinto**<sup>482</sup>

(Mestrando – PPGCOM-UFMT)

**Resumo:** Propomos analisar a representação de pessoas negras no filme “A Cilada com Cinco Morenos” (Luiz Borges, 1996), na frente e por trás das câmeras. Para isso, partimos da abordagem interseccional e das definições de cinema negro de Orlando Senna (1979) e de Júlio C. dos Santos (2013) para refletir sobre o que é (ou seria) um cinema matogrossense que expresse traços identitários da negritude cuiabana.

**Palavras-chave:** Cinema Negro, Interserccionalidade, Identidade, Representação.

**Abstract:** We propose to analyze the representation of black people in the film “A Cilada com Cinco Morenos” (Luiz Borges, 1996), in front of and behind the cameras. For this, we start from the intersectional approach and definitions of black cinema by Orlando Senna (1979) and by Júlio C. dos Santos (2013) to reflect on what is (or would be) a cinema from Mato Grosso that expresses identity traits of Cuiabana blackness.

**Keywords:** Black Cinema, Intersectionality, Identity, Representation.

## Introdução

No início dos anos 1990 o Brasil, juntamente com o renascimento de sua democracia, viveu também o renascimento de seu cinema. Com a volta de políticas públicas para a realização cultural, o audiovisual voltou a respirar novamente no momento histórico que ficou conhecido como a Retomada. O crescimento da produção de filmes brasileiros é visível a partir dos benefícios trazidos pela Lei nº 8.685 (Lei do Audiovisual, de 1993) e também pela Lei nº 8.313 (Lei Rouanet, de 1991)

Como o estado de Mato Grosso não estava circunscrito no cenário de produções cinematográficas via Embrafilme, nem vinha de uma fase de produções, e considerando que o primeiro curta-metragem realizado através da Lei Estadual de Incentivo à Cultura só foi aprovado em 1996, não podemos caracterizar este momento do audiovisual regional como “retomada”, já que de fato não houve nenhuma. No Mato Grosso, foi somente no final da década de 1990 que os resultados de uma lei estadual nos moldes da lei Rouanet, a lei Her-

481 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: ST Cinemas negros: estéticas, narrativas e políticas audiovisuais na África e nas afrodiásporas. – Sessão 02 – Campos expandidos de estudos dos cinemas negros.

482 - Maurício Pinto é formado em Radialismo pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Poder (PPGCOM) da mesma instituição.

mes de Abreu, começou a render frutos para o audiovisual local. Cinco curtas-metragens de ficção foram produzidos no estado com recursos oriundos desta lei. E somente um deles foi dirigido e roteirizado por uma pessoa negra, “A Cilada com Cinco Morenos”, de Luiz Borges. É este o filme que iremos analisar neste artigo.

O objetivo deste trabalho é, portanto, analisar o filme “A Cilada com Cinco Morenos” à partir de uma visada interseccional (GONZÁLEZ, 1984), isto é, elencando o gênero, a raça e a classe social tanto de sua equipe criadora (diretor, roteirista e produção) como dos personagens representados em tela. É também objetivo, a partir das definições de Orlando Senna (1979) e Júlio Cezar dos Santos (2013), explicitar porque o curta de Luiz Borges é o primeiro filme representante do Cinema Negro de Mato Grosso.

## **Cinema Negro é o que?**

No país onde a população negra chega a 54% do total, a baixa representação negra no audiovisual é alarmante. O Levantamento da ANCINE (2016), tendo como base os 142 longas-metragens brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição no ano de 2016, mostra que são dos homens brancos a direção de 75,4% dos longas, de mulheres brancas 19,7%, de homens negros apenas 2,1%. Nenhum foi dirigido, ou roteirizado, por uma mulher negra. O percentual de negros e pardos no elenco dos 97 filmes brasileiros de ficção lançados naquele ano foi de apenas 13,4% (ANCINE, 2016).

A falta de representação da parcela negra da população no cinema, no entanto, já era percebida desde outros tempos. Quando Orlando Senna (1979) analisou esta representação na década de 1970, sua conclusão era de que esta representação se dava através de caricaturas. O “negro malandro”, a “mulata sexualizada”.

É em oposição a essa narrativa distorcida e eurocêntrica/etnocêntrica que o Cinema Negro surge. Para Julio Santos (2013, p. 102) o Cinema Negro é “uma resposta identificadora de determinadas demandas históricas, sociais e culturais, nas quais o ‘negro’ sugere uma adjetivação de pertencimento e reconhecimento de uma identidade ‘necessária’”.

Orlando Senna (1979) aponta o surgimento de diretores negros como uma condição de mudança desse cenário. Para que se imprima um “discurso negro” no cinema é necessário que o próprio negro faça parte das tomadas de decisões cinematográficas (SENN, 1979, p. 226).

Júlio Cezar dos Santos (2013, p. 102) diz que o Cinema Negro “se dá através da quantidade e qualidade de participação de realizadores e criadores, negros e negras, que produzem cinema em todas as suas formas”.

É possível notar então que uma narrativa que represente a realidade da materialidade do povo negro e a subjetividade do seu olhar sobre sua existência, só poderá efetivamente ser observada num filme produzido por ele mesmo.

No entanto, é importante dizer que assim como para outras artes, como a literatura e o teatro, o conceito do que é, ou seria, o Cinema Negro ainda está em construção, disputa, tanto nos conceitos estéticos, quanto políticos. (DOMINGUES e CARVALHO, 2018).

## Cuiabá Preta

Tendo Mato Grosso proporcionalmente a maior população negra fora das regiões norte e nordeste do país, faz-se mister o estudo sobre a participação dessa população na produção cinematográfica do estado. Na capital, Cuiabá, esse número é ainda maior, onde 66,5% da população se autodeclara negra (IBGE 2016).

O cinema, como expressão cultural, pode tanto nos dizer sobre uma cultura como também tem enorme potencial para veicular valores culturais. Stuart Hall (1997, p. 17) nos aponta que a cultura tem poder de organização social.

O historiador Petrônio Domingues (2005, p. 39) aponta que o estudo desta representatividade no cinema brasileiro permitiu a promoção de “uma defesa dos valores raciais do mundo negro. [...] uma libertação subjetiva: o negro deixou de sentir-se inferior e passou a ter orgulho de si mesmo”.

A inclusão de uma narrativa negra no cinema aumenta sua pluralidade de representação. A cultura, e portanto o cinema, tem papel imprescindível na construção da identidade. O antropólogo Stuart Hall (1997, p.26) afirma que quanto melhor for a representação de uma identidade por uma cultura, mais atraídos a ela se sentirão os representados. No contexto brasileiro, liderados pela Mulher Negra, as minorias sociais vulneráveis poderão dizer como são, quem são e como querem ser tratadas no tocante à sua diversidade.

## A Cilada

Imprimir os modos e jeitos de quem vive na baixada cuiabana, parecem pontos essenciais do filme de curta-metragem “A Cilada com Cinco Morenos” (1996), de Luiz Borges. O curta é o único, dos cinco realizados na década de 1990 no estado de Mato Grosso através de uma lei estadual de incentivo à cultura, dirigido por uma pessoa negra. Embora todos os cinco tragam suas marcas de regionalidade, é somente neste que a narrativa ocorre ao redor de uma expressão cultural representante da herança negra mato-grossense, o rasqueado.

O filme apresenta a história de um rapaz (Garoto), que no momento que está com sua namorada (Garota) numa cachoeira localizada a sessenta quilômetros de Cuiabá, recebe um telefonema de seu pai (Político) pedindo que vá até um bairro na baixada cuiabana buscar o grupo Cinco Morenos para se apresentarem na festa de 15 anos de sua irmã.

No caminho, o casal passa pelo Motoqueiro com quem tem uma rápida interação na beira da estrada.

Concomitante a isso, chega ao aeroporto o Violinista que diz mais tarde que iria se apresentar na universidade. No aeroporto, uma mulher derruba a caixa com o instrumento musical dele. O carregador de malas do aeroporto faz a afinação do instrumento. Este carregador de malas é o Sr. Raul, membro do grupo musical Cinco Morenos.

Em paralelo, somos introduzidos à história do grupo musical Cinco Morenos, contada por Sr. Jayme, membro do grupo. Esta história está sendo gravada por uma equipe que parece estar fazendo um documentário sobre o grupo. Enquanto o Sr. Jayme conta a história, o filme apresenta cenas dramatizando momentos que coincidem com esta narração.

Unindo as ações paralelas, Garoto encontra a casa de Sr. Jayme no mesmo momento em que a gravação da equipe de vídeo é concluída e em que Sr. Raul chega de táxi, trazendo o Violinista consigo. Garoto informa que veio buscar o Grupo. Todos (exceto equipe de vídeo) embarcam na van, em direção à Comunidade de Santo Antônio do Leverger (município vizinho a Cuiabá), com a intenção de buscar cordas para o banjo do Sr. Jayme. Chegando lá, ao descobrirem que Garoto não pagará metade do cachê do grupo adiantado, e levando em consideração que o Político, já havia deixado de pagar por outro show, os Cinco Morenos se negam a ir junto com o Garoto, que vai embora com sua namorada. O grupo com os demais dirigem-se ao barracão da comunidade, onde realizam uma apresentação musical com a participação do Violinista.

## **Raça, Classe e Gênero.**

O filme nos apresenta 8 personagens. Do elenco principal temos o jovem filho do político, sua namorada (Imagem 02) e o Sr. Jayme (Imagem 08). O casal é formado por dois jovens brancos, com boa condição econômica. O sr. Jayme, homem preto, é retratado em frente a uma casa simples numa paisagem rural. Outro dos personagens é o motoqueiro branco (Imagem 03), dono de uma motocicleta importada e portando uma arma de fogo, fortes indicativos de sua classe social. Temos também o violinista clássico (Imagem 05), homem branco, bem vestido, com ares estrangeiros em contraposição ao Sr. Raul (Imagem 04), homem negro, trabalhador braçal, representando o regional. Vamos encontrar também as duas senhoras à beira do rio (Imagem 07), uma mulher negra e uma branca, ambas representadas como trabalhadoras ribeirinhas.

Interessa para nós uma análise, como dissemos, interseccionista. Para tanto elencamos o núcleo criativo do filme, isto é, a direção, o roteiro, a produção e a fotografia a partir de uma divisão por gênero e raça (Tabela de Análise Cinematográfica nos ANEXOS). Nesta produção apenas o diretor e roteirista é pessoa negra, homem não binário (Imagem 01). A fotografia e produção foram realizadas por pessoas brancas, homem e mulher respectivamente. Essa constatação espelha o cenário nacional apontado na já citada pesquisa da AN-CINE de 2016 onde o número de mulheres negras nas funções do chamado núcleo criativo é zero. Mesmo a direção de Luiz é um reflexo dessa realidade, basta lembrar que é o único diretor/roteirista negro entre 6 outras produções realizadas no mesmo período no estado e pela mesma linha de financiamento.

Quanto ao elenco percebemos a predominância de personagens brancos. São 5 de um total de 8. Os três personagens masculinos são legítimos representantes da burguesia. Um filho de político, que tem carro e celular, um motoqueiro com sua moto importada e uma arma de fogo na cintura, e o violinista que viaja de avião, veste roupas formais e tem sotaque estrangeiro. As duas mulheres compõem um grupo já não tão homogêneo. A primeira que vemos é a namorada do filho do político e embora não vejamos elementos materiais para afirmar sua classe, sua partilha de pontos de vista com o namorado nos permite perceber onde esta personagem se alinha ideologicamente. A segunda personagem branca que vemos é a ribeirinha à beira do rio, evidenciando sua origem trabalhadora.

No núcleo negro vamos encontrar o Sr. Jayme e o Sr. Raul. É interessante notar que para muitos seria o filho do político o personagem condutor da história, mas o olhar mais atento nos permite perceber que é o Sr. Jayme quem nos conduz. Primeiro rememorando a história do grupo Os Cinco Morenos, e depois ao conduzir a trama para o seu desfecho e mesmo com um OFF encerrando a narrativa. Também é digno de nota que apenas o Sr. Jayme e o Sr. Raul são nomeados no filme. O sr. Raul é o único personagem que aparece em um trabalho formal, como carregador de malas no aeroporto. A senhora ribeirinha, única personagem negra, é, como já vimos, uma trabalhadora do pescado.

O Sr. Jayme e o Sr. Raul são músicos do Rasqueado (ritmo regional), os três são representantes da população ribeirinha e têm sua linguagem carregada do falar cuiabano. Todos elementos marcantes daquilo que se chama de cuiabanidade, isto é, da identidade cuiabana, da população negra de Cuiabá e região.

## **Primeiro Filme Negro de Mato Grosso**

A análise de “A Cilada com os Cinco Morenos” por meio da Análise de Conteúdo e contrapondo os dados obtidos à uma visada interseccionalista, trás à tona que este é o único filme deste período a ser dirigido e escrito por uma pessoa negra e que também coloca na frente da câmera personagens negros centrais à narrativa. Narrativa essa que se dá em torno de temas ligados à negritude cuiabana, o rasqueado, o falar cuiabano, o siriri e o cururu, a festa de santo, a cultura ribeirinha, entre outros.

A partir de uma reflexão sobre o conceito “cinema negro” e sobre a relação entre cultura e identidade negras no cinema mato-grossense, analisamos certos aspectos do filme “A Cilada com Cinco Morenos”, que nos permitem considerar o filme de Luiz Borges como o primeiro a se conformar no conceito que apresentamos de Cinema Negro no estado de Mato Grosso.

Ao nos voltarmos para este filme com um olhar internacionalista, para além das técnicas aplicadas, poderemos depreender que, ao representar traços culturais e identitários da negritude cuiabana, Luiz Borges pretendia mais do que a simples representação da cultura local. Os aspectos regionalistas aqui não provêm de um conservadorismo paralizante, senão de uma necessidade de resistir ao apagamento estrutural e histórico. Traço esse que pode-

mos perceber na fala de Sr Jayme que, ao comentar a escolha do nome “Cinco Morenos”, diz: “Me perguntaram por que que é cinco morenos se nós somos todos pretos. Aí eu disse que foi por consideração de quem registrou”. O tom de humor de quem conta a história suaviza a triste memória.

Parte dessa representação fílmica reflete a realidade histórica de Cuiabá, que tem a segunda maior população negra do Brasil entre as capitais, mas que com a chegada das ondas de ocupação sulistas a partir dos anos 1930, mais intensamente a partir dos 1970, tem sua identidade fragilizada, colocada como cenário de outras narrativas. Importa para nós, portanto, na análise proposta do filme “A Cilada com Cinco Morenos”, refletir sobre o que é (ou seria) um cinema (de fato) negro mato-grossense que expresse os traços identitários da negritude cuiabana.

## BIBLIOGRAFIA

BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. 70. ed. São Paulo: 70 edições, 2011. 229 p.

GONZALEZ, L. *Racismo e Sexismo na cultura brasileira*. Revista Ciências Sociais Hoje, Anpoc, São Paulo, s/ vol, n. 2, p. 223-244, 1984.

HALL, S. *A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. Revista Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 22, n. 22, p. 15-46, jul./dez. 1997.

SANTOS, J. C.; BERARDO, R. M.. *A quem interessa um “cinema negro”?* Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S.l.], v. 5, n. 9, p. 98-106, nov./fev. 2013. ISSN 2177-2770.

SENN, O. *Preto e branco ou colorido: o negro e o Cinema Brasileiro*. Revista Cultura Vozes, Rio de Janeiro, v. LXXIII, n. 3., p. 211-26, 1979.

TOLENTINO, J. *Lélia Gonzalez: uma filósofa brasileira abalando as estruturas*. Revista Em Construção, Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, p. 73-83, 2019.

## FILMOGRAFIA

A CILADA com Cinco Morenos. Direção: Luiz Borges, MT, 1999, (15m), 35mm. color

## ANEXOS

Tabela de Análise Filmografia Ficha Catalográfica

Título:	A Cilada com os Cinco Morenos
Duração	13'58"
Ano de Produção	1996
Local de Produção	Cuiabá - MT

Equipe de Criação	Nome	Raça	Gênero
Direção	Luiz Borges	Negro	Não Binário*
Roteiro	Luiz Borges	Negro	Não Binário*
Fotografia	André Macedo	Branco	Masculino**
Produção	Alessandra Keiko Okamura	Branca	Feminino**

Elenco	Nome	Raça	Gênero	Classe
--------	------	------	--------	--------

Elenco Principal	Mauricio Branco	Branco	Masculino	Filho de Político**
	Carine Andrade	Branca	Feminino	Namorada do Filho do Político**
	Jayme Frederico de Oliveira	Negro	Masculino	Músico, Ribeirinho**
Elenco de Apoio	Raul Fortunato de Oliveira	Negro	Masculino	Carregador de Malas, Músico, **Ribeirinho
	Jairo Mattos	Branco	Masculino	Motoqueiro Armado**
	Thomaz Krauzer	Branco	Masculino	Violinista Clássico**
	Lucia Palma	Branca	Feminino	Ribeirinha**
	Felipa Coelho	Negra	Feminino	Ribeirinha**

Sinopse:

“Um casal de jovens tem seu passeio interrompido. Uma TV documenta a história do grupo musical 5 Morenos. Um músico estrangeiro chega à cidade. A cilada está armada.” (FICMSP/10)

“Jovem rico em fim-de-semana amoroso na Chapada dos Guimarães recebe do pai, pelo telefone celular, uma inusitada missão. Para cumprí-la enfrentará poucas e boas.” (FGR/28)

IMAGEM 01



Luiz Borges, em 1996, durante as gravações de “A Cilada com Cinco Morenos”.



IMAGEM 02



Garoto e Garota (imagens retiradas da única cópia disponível, em VHS).

IMAGEM 03



Motoqueiro armado.



Primeira aparição de Sr. Raul e o Violinista.



Sr. Raul e o Violinista

IMAGEM 06.



Sr. Jayme

IMAGEM 07



Senhoras Ribeirinhas.

# O pensamento da cor na direção de arte audiovisual<sup>483</sup>

The colour thinking in the audiovisual art direction

Milena Leite Paiva<sup>484</sup>  
(Doutora – Unicamp)

**Resumo:** Este artigo apresenta os resultados de uma investigação conceitual e metodológica acerca da inserção da cor nos processos da direção de arte audiovisual e do seu papel na estruturação da visualidade, buscando mapear o *pensamento da cor* nas etapas de um projeto de arte a partir de três perspectivas: teórica, metodológica e prática. Dos autores acessados no estudo da direção de arte destacamos Butruce (2005), Hamburger (2014) e Block (2010), e no estudo das cores, Guimarães (2000).

**Palavras-chave:** Cor, direção de arte, visualidade, audiovisual.

**Abstract:** This article presents the results of a conceptual and methodological investigation about the colour insertion in the audiovisual art direction processes and its role in structuring visuality, aiming to trace the *colour thinking* in the stages of an art project from three perspectives: theoretical, methodological and practical. The authors accessed in the art direction study were principally Butruce (2005), Hamburger (2014) and Block (2010), and in the colours study, we used Guimarães (2000).

**Keywords:** Colour, art direction, visuality, audiovisual.

Na imagética audiovisual, as cores cumprem um importante papel de construir, diferenciar e inter-relacionar formas, texturas e superfícies, estruturar as relações de figura-fundo nos planos e se projetar da materialidade da cena para a visualidade. Definimos como *pensamento da cor* na direção de arte audiovisual à subjetividade que permeia a concepção das cores em um projeto de arte e a sua expressão na imagem.

Delimitando a abordagem do audiovisual pelos campos do cinema e da televisão, no presente trabalho apresentamos os resultados de um mapeamento deste processo de criação cromática, a partir de três perspectivas: teórica, metodológica e prática. Trata-se da sistematização de uma investigação de doutorado, na qual busquei aprofundar uma percepção pessoal acerca desta experiência, considerando uma abordagem da imagem a partir dos princípios da direção de arte.

483 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: ST Estética e teoria da direção de arte audiovisual e produzido a partir da tese *Da cor material à cor diegética: o pensamento da cor na direção de arte audiovisual* (2021), defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Acesso em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/364275>

484 - Pesquisadora, designer e diretora de arte. Mestre em Multimeios e Doutora em Artes Visuais pela UNICAMP; integra os grupos de pesquisa *Mantis* (UNICAMP) e *VISU* (UFRB).

No Brasil, denominamos de direção de arte à concepção da estética visual de uma obra audiovisual — seja para cinema, televisão ou publicidade — pelo direcionamento conceitual da criação dos elementos materiais da cena e dos seus desdobramentos plásticos na estrutura visual da imagem. Integram o escopo da direção de arte a pesquisa e o estudo de referências e de conceitos visuais, a criação de paletas de cores e a elaboração e coordenação dos projetos de cenografia, figurino, produção de objetos, maquiagem e efeitos especiais mecânicos — termos estes que podem variar a depender do meio audiovisual.

Em atuação conjunta com a direção e a direção de fotografia, a direção de arte é uma das áreas fundamentais da criação do aspecto visual da imagem. Enquanto o diretor define a linguagem estética da obra e as diretrizes da encenação (*mise en scène*), ao diretor de arte cabe a *transcrição*<sup>485</sup> destes conceitos na materialidade cênica que irá compor o set de filmagem. Ao diretor de fotografia cabe o registro deste arranjo material a partir da manipulação da luz e de tonalidades, assim como pela formatação de pontos de vista sobre as cenas.

Hamburger (2014) assim conceitua a direção de arte no cinema brasileiro:

Quando falamos em direção de arte, estamos referindo-nos à concepção do ambiente plástico de um filme, compreendendo que este é composto tanto pelas características formais do espaço e objetos quanto pela caracterização das figuras em cena. A partir do roteiro, o diretor de arte baliza as escolhas sobre a arquitetura e os demais elementos cênicos, delineando e orientando os trabalhos de cenografia, figurino, maquiagem e efeitos especiais. Colabora, assim, em conjunto com o diretor e o diretor de fotografia, na criação de atmosferas particulares a cada momento do filme e na impressão de significados visuais que extrapolam a narrativa. (HAMBURGER, 2014, p. 18).

No projeto de direção de arte, a cor é definida como um código dramático, por criar sentidos narrativos específicos. Sendo a luz a matéria-prima de construções plástico-imagéticas, é através da manipulação perceptiva da cor, tanto na sua manifestação na materialidade sensível quanto na sua expressão a partir do registro e da manipulação técnica, que tais códigos dramáticos são criados. A linguagem das cores é capaz de sensibilizar e promover uma imersão do espectador na narrativa visual e na atmosfera fílmica.

A direção de arte é um campo de criação interdisciplinar que engloba e integra princípios das artes visuais, do design e do cinema, entre outras disciplinas. No projeto de direção de arte são determinados conceitos, etapas e procedimentos para a criação da estética visual da imagem pelos domínios da matéria, articulando este processo de *transcrição* de materialidades em visualidades, em que os cenários, os objetos, as peças de figurino e os corpos dos atores são itens físicos no set de filmagem, porém pensados de forma a estruturar e compor linhas, formas, cores e texturas na imagem.

485 - O termo *transcrição* é aplicado aqui com o objetivo de enfatizar a ideia de um processo não literal, não linear e complexo.

(...) é preciso ressaltar que a direção de arte visa a criação de um espaço cênico como forma de mediar o verdadeiro objetivo, que é a obtenção de uma imagem final fotográfica em movimento, ou seja, uma visualidade. As formas, volumes, massas, profundidades, texturas e outros aspectos constituintes da criação de um cenário perderão suas características imanentes durante o ato da filmagem e se converterão ao fim em pura visualidade por ocasião do filme montado e projetado, participando neste momento apenas como elemento intrinsecamente fotográfico (...) (BUTRUCE, 2005, p. 06).

## **Estudo Teórico**

Para a abordagem teórica do campo da direção de arte, entre os autores acessados destacamos Butruce (2005), Hamburger (2014) e Block (2010), e para o estudo das cores, utilizamos principalmente Guimarães (2000), que compreende a cor como “um código específico da comunicação humana” e traça uma abordagem ampla da construção da simbologia das cores, desde as implicações biofísicas até as culturais.

Segundo Guimarães (2000, p.12), “A cor é uma informação visual, causada por um estímulo físico, percebida pelos olhos e decodificada pelo cérebro”. Tal estímulo físico é a luz. Embora percebamos as cores dos objetos como suas propriedades intrínsecas, a cor é de fato um percepto, um efeito perceptivo decorrente da sensibilidade do órgão da visão humana ao estímulo luminoso. A matéria tem a capacidade de absorver e refletir a luz, que ao atingir os olhos cria o fenômeno das cores. A cor é assim uma sensação visual que nos permite perceber, reconhecer e diferenciar as formas do mundo.

Os objetos do nosso mundo sensível, particularmente os cromáticos, guardam latente a sua manifestação, que é levada aos olhos pelos fluxos de raios luminosos. A luz atinge todos os objetos que, por sua vez, refletem inúmeros feixes luminosos em todos os sentidos. Todo o espaço tridimensional é ocupado por vetores luminosos que carregam as informações visuais dos objetos. Para o homem, parte desse espaço será revelado pela projeção dos feixes que atingirão as pupilas dos seus olhos. (GUIMARÃES, 2000, p. 12)

É um pressuposto desta pesquisa a proposição de que a imagem fotográfica pode ser decomposta em camadas visuais sobrepostas, cujas especificidades são definidas nas etapas da feitura imagética por aspectos de caráter conceitual, formal e ideológico. Estas camadas seriam, para além da sua superfície, os filtros, correções e efeitos visuais da pós-produção, o desenho da luz, a matéria. Nas imagens coloridas, todas estas camadas seriam perpassadas pela cor. Nesta investigação, construímos três conceitos que estruturam o trajeto da cor desde a sua concepção na materialidade da cena até a sua configuração na superfície da imagem audiovisual: os conceitos de *cor material*, de *forma-cor* e de *cor diegética*.

A *cor material* demarca a cor-luz refletida pelos elementos materiais da cena. Sendo a cor um percepto e, portanto, sem uma existência material, o conceito pretende assinalar o contexto cromático investigado - a materialidade cênica no set de filmagem - no qual os

meios expressivos da cor - tais como tintas e pigmentos, tecidos, papéis, objetos, etc - são compostos por substâncias químicas capazes de refletir a cor-luz, o que cria a ilusão de que a cor é inerente às superfícies materiais.

Já o conceito da *cor diegética* nasce da hipótese de que se existem espaços, tempos e sons diegéticos, há também *cores diegéticas*. A definição de diegese empregado neste estudo é o descrito por Aumont (1993) que a define como “um mundo fictício que tem leis próprias”. Ao colocar nesses termos, o autor favorece uma visão tridimensional e material do que seria uma diegese, o que evidencia e amplia o papel da direção de arte na criação do universo diegético. As cores diegéticas seriam as cores que estruturam a imagética audiovisual a partir do cromatismo espacial e material deste mundo ficcional, assim como do aspecto visual das personagens que nele transitam.

Neste sentido, a *cor material* seria a camada base da *cor diegética* e a sua concepção demandaria uma intensa carga conceitual. A depender da sua força expressiva, a *cor material* pode se expandir na visualidade, tornando-se uma *forma-cor*, uma simbiose visual que destaca os contornos formais da matéria a partir da expressividade cromática e potencializa os discursos narrativo-visuais construídos pelas cores diegéticas.

Visando ilustrar tais conceitos, traçamos uma análise do espaço da cor na visualidade da telenovela *Meu Pedacinho de Chão* (2014), de concepção e direção artística de Luiz Fernando Carvalho e veiculada pela Rede Globo de Televisão; uma obra que traz a *cor material* como um elemento de protagonismo na estética visual das imagens. Foram analisados dois capítulos da novela: o capítulo um, momento em que a paleta de cores é apresentada e é estabelecida uma identidade visual; e o capítulo oitenta e três, quando, devido à uma mudança climática no contexto espaço-temporal diegético, há uma ampliação do espaço do branco nos planos, demarcando uma alteração transitória na aplicação da paleta.

Tais recortes analíticos foram escolhidos devido à sua importância na construção da linguagem visual e na estruturação da *cor diegética*, e a partir destes concluímos que na referida produção o *pensamento da cor da direção de arte* domina os processos cromáticos de concepção da imagem, estando outras instâncias da criação imagética subordinadas às resoluções determinadas pelo projeto visual desenvolvido.

## Estudo Metodológico

Na perspectiva metodológica, o estudo se baseou na sistematização de dados da bibliografia referencial do campo da direção de arte, na experiência de projeto advindo da minha formação no campo do design visual e em uma experimentação laboratorial. Todo projeto demanda um método. Neste sentido, definimos que a criação de paleta de cores é uma das principais etapas cromáticas do projeto de direção de arte e a sua complexidade conceitual e técnica exige um projeto e uma metodologia específicos.

Com base nisso, considerei fundamental no estudo realizar uma investigação acerca de métodos de criação de paletas de cores. Surgiu então o *LabArte Mantis - Laboratório de Direção de Arte Cinematográfica*, um projeto que idealizei, coordenei e implementei no Instituto de Artes da UNICAMP e que teve como objetivo promover um estudo do *pensamento da cor na direção de arte* através da experimentação prática da criação de paletas. A iniciativa se fundamentou na realização de oficinas criativas voltadas para o desenvolvimento e o exercício de processos de aplicação da cor nos elementos materiais da cena e dos seus desdobramentos na imagem audiovisual. Cada oficina foi nomeada e pensada de forma a atender a uma determinada esfera dos processos cromáticos da direção de arte.

Assim, a partir dos estudos teórico e laboratorial, sistematizei uma metodologia de criação de paletas de cores que estabelece a estruturação e a execução de projetos de direção de arte pelos princípios do design, pensando o cromatismo visual em todas as etapas da criação audiovisual, desde a pré-produção até a pós-produção e finalização da imagem. Esta metodologia é definida pelas seguintes etapas: (01) Decupagem Cromática do Roteiro; (02) Pesquisa; (03) Painel de Referências; (04) Paletas de cores; (05) Aplicação da cor e (06) Registro e Sintaxe da cor.

## **Estudo prático**

Na perspectiva prática, considerei todo o trajeto investigativo realizado, além de meus anseios pessoais acerca de uma criação audiovisual voltada para a linguagem material e cromática da direção de arte. *Sanjo* é um nome de origem iorubá que significa “aquela que aprecia o seu passado”. Este é o título do projeto de curta-metragem criado no percurso deste doutorado, cuja narrativa propõe uma aproximação ficcional a atmosferas não mais vivenciadas, mas passíveis de serem revisitadas, imaginadas e ressignificadas.

Pautando uma discussão sobre cor, cultura material e ancestralidade pela perspectiva da direção de arte, trata-se de um projeto imagético que tem como prerrogativa conceitual a reconstrução de um espaço e tempo esquecidos, a partir do arranjo estético entre matéria, cor e luz, tornando-se um objeto de experimentação metodológica da criação de paletas de cores.

Este projeto audiovisual surgiu do meu vínculo afetivo como pesquisadora/autora com as ruas de Salvador, mas se sustenta principalmente do meu imaginário criativo acerca da materialidade de outro espaço e tempo latentes nas ruínas do casario local. A narrativa construída traz uma representação visual da cidade em trânsito temporal do século XXI ao início do século XIX, o que implicou em uma investigação material da conjuntura cultural, social e política do Brasil Colônia.

Considerando principalmente os elementos formais e decorativos da arquitetura colonial, os objetos, a indumentária e aspectos relativos à aparência das personagens da época, assim como as organizações, os hábitos e os costumes oriundos da vida privada e social neste espaço-tempo remoto, a concepção do roteiro se baseou em uma pesquisa histórica



e iconográfica da cidade de Salvador e, em específico, do bairro da Soledade, tendo como base fontes bibliográficas, amostras materiais e registros imagéticos obtidos em pesquisas de campo realizadas nos espaços abordados visualmente na narrativa.

Neste sentido, apresentamos como resultado da pesquisa, um estudo de paletas de cores desenvolvido a partir da metodologia desenvolvida, e da experimentação da criação de *cores diegéticas* através da estruturação narrativa do roteiro e da pesquisa histórica e iconográfica, assim como de uma sistematização de *cores materiais*, que teve como base uma investigação do cromatismo material acerca do contexto material da obra.

## Considerações Finais

A partir desta investigação conceitual e metodológica, que evidenciou um aspecto “material” na imaterialidade da cor, nos dedicamos a descrever uma possível trajetória deste elemento visual na composição da imagem, construindo a base do que denominamos de *pensamento da cor na direção de arte audiovisual*. Pensar a *cor material* para além de simbolismos e significados pré-estabelecidos pode instigar processos criativos inovadores no Departamento de Arte, cujos resultados se desdobram na estrutura conceitual e formal das visualidades construídas.

## Referências

BLOCK, Bruce A. *A narrativa visual: criando a estrutura visual para cinema, TV e mídias digitais*. São Paulo: Elsevier, 2010.

BUTRUCE, Débora Lúcia Vieira. *A Direção de arte e imagem cinematográfica. Sua inserção no processo de criação no cinema brasileiro dos anos 1990*. Dissertação (Mestrado) –Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação. A construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.

HAMBURGER, Vera. *Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições Sesc São Paulo, 2014.

PAIVA, Milena Leite. *Da cor material à cor diegética: o pensamento da cor na direção de arte audiovisual*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.

# Melancolia e nostalgia em *Twin Peaks – O Retorno*<sup>486</sup>

## Melancholy and nostalgia in *Twin Peaks – The Return*

Milton do Prado Franco Neto<sup>487</sup>  
(doutorando – PUCRS)

**Resumo:** A proposta deste trabalho é promover uma reflexão sobre a presença da melancolia e da nostalgia na série *Twin Peaks – O Retorno* (2017), de David Lynch, através de uma análise que combina aspectos narrativos e estéticos. Para este fim, além de usarmos ferramentas de análise fílmica, recorreremos principalmente à obra de Jean Starobinski sobre a evolução do conceito de melancolia na medicina, psicologia, literatura e nas artes.

**Palavras-chave:** Twin Peaks, melancolia, nostalgia, séries, David Lynch

**Abstract:** The aim of this paper is to reflect on the presence of melancholy and nostalgia in *Twin Peaks – The Return* (2017), television series directed by David Lynch, through an analysis that combines narrative and aesthetic aspects. To this end, in addition to using film analysis tools, we will mainly resort Jean Starobinski's book on the evolution of the concept of melancholy in medicine, psychology, literature and arts.

**Keywords:** Twin Peaks, melancholy, nostalgia, series, David Lynch

Em maio de 2017, o canal por assinatura Showtime começou a exibir o que seria a terceira temporada de *Twin Peaks*, o marco da televisão no início dos anos 1990. A trama da nova série se passa 25 anos depois dos últimos acontecimentos da segunda temporada, exibida em 1991. Mais do que uma continuação da narrativa e da estética originais, o que vimos foi uma mudança total de tom. Saem a mistura de mistério e melodrama de *soap opera* costurados por um tom *camp* autoirônico e ornado com elementos sobrenaturais. Entram agora cenas com um tom extremamente sombrio e violento, conduzidas em um ritmo lento incomum para uma série de ficção, com uma proliferação de personagens e uma exacerbação da presença do mundo de outra dimensão.

É como se houvesse em 2017 um ar mais pesado que impedisse de retornar ao clima “original” da série, uma melancolia que dificultasse aflorar completamente o humor, a leveza, mesmo o tempo. A proposta deste texto é fazer uma leitura da nova série através da evolução do conceito de nostalgia, como apresentado por Jean Starobinski (STAROBINSKI, 2016). Ensaísta, crítico literário e médico, Starobinski mostra os fatores que fazem com que noções de melancolia passem do campo médico para o cultural, identificando na origem dos termos o surgimento de diferentes conceitos relacionados à tristeza. Não propomos aqui uma leitura analítica em que alguns destes conceitos serão aplicados aos personagens da série,

486 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE como Comunicação Individual na sessão Serialidade: nostalgia, melodrama e melancolia.

487 - Doutorando do PPGCOM da PUCRS, mestre em *Film Studies* pela Concordia University e bacharel em Jornalismo pela UFRGS. Professor e coordenador do Curso de Realização Audiovisual da Unisinos.

muito menos a David Lynch enquanto autor - perigo que Jacques Aumont e Michel Marie já apontavam ao falar da influência da psicanálise na análise fílmica (AUMONT, MARIE, 1999, p.164-165). O objetivo é justamente entender como esta última temporada de *Twin Peaks* reflete o mundo atual através de uma tradição cultural ligada às ideias de melancolia e, mais especificamente, nostalgia.

Starobinski (2016) identifica a origem médica da melancolia, estado físico e moral derivado do excesso de bÍlis negra, um dos quatro humores presentes no corpo humano. Na Grécia e na Roma antigas, a melancolia era então uma doença que abarcaria uma infinidade de outros males que atualmente identificamos como doenças mentais, da depressão à ansiedade, passando pelas manifestações de neurose e outros distúrbios. Só quando o vocabulário médico começa a achar termos mais precisos para estes distúrbios é que a noção de melancolia passa a ser quase abandonada como um sinônimo de doença. É neste histórico de especialização que surge o conceito de *nostalgia* no sec. XVII, criado por Johannes Hofer para caracterizar o estado doentio de membros do exército suíço que estavam longe de sua terra natal. Hofer faz isso unindo os termos gregos *nóstos* (retorno) + *álgos* (dor). A melancolia ganha, neste momento, mais uma subdivisão, que corresponde à tendência classificativa das doenças, típica da idade moderna.

Tanto a melancolia quanto a nostalgia fazem um trajeto de designação de um estado doentio para tipos de sentimentos que na idade moderna passam inclusive a designar uma qualidade de criação: o Romantismo vai eleger a melancolia como fonte inspiradora e a nostalgia como uma de suas manifestações mais valorizadas. A qualidade melancólica e nostálgica vai ser mais ou menos valorizada conforme a distância estética que se tenha da noção de romantismo. O estado melancólico e nostálgico, na indústria cultural do final do século XX e início do XXI, passa ser algo que vende. O cinema e a televisão americanos, por exemplo, são pródigos em transformar a nostalgia em produto através de infindáveis franquias, *remakes* e incursões em universos afetivamente identificáveis. *Twin Peaks - O Retorno* pode, por um lado, ser encarado como um destes produtos. Por outro, em uma análise mais atenta, parece nos colocar a nostalgia por um viés cultural mais profundo, com várias camadas. Há vários retornos, em *O Retorno*.

Primeiro, há o retorno à cidade. Há uma localidade que foi caracterizada pela série original, dentro do qual outros locais se mostram reconhecíveis: o hotel, a delegacia, o café, o *black lodge*. Voltar a *Twin Peaks* é voltar também à cidade e seus pequenos cantos, com características físicas muito específicas e reconhecíveis. Este retorno à cidade, no entanto, vai se esfacelar em outros locais: Nova York, Las Vegas, Filadélfia e mesmo Buenos Aires são exemplos cosmopolitas que expandem por contraste o provincianismo original.

Segundo, há o retorno à comunidade de personagens e tipos que conhecemos há um quarto de século. Há basicamente uma só personagem importante que não aparece de nenhuma forma (Donna Hayward, a melhor amiga de Laura Palmer) e outra que é trocada por um equivalente (o xerife Harry S. Truman, substituído por seu irmão Frank). Todas as outras aparecem com as marcas que 25 anos de diferença imprimem nos corpos e nos rostos, algu-

mas delas praticamente desaparecidas das telas desde o final da série original. Há também aquelas que só aparecem em material de arquivo, como é o caso de David Bowie, do filme *Os Últimos Dias de Laura Palmer* (1992). Ainda, há a multiplicação de personagens nas mais variadas subtramas e em diversas participações especiais. Por fim, há também a fragmentação de personagens únicas em mais de uma – o agente Dale Cooper não é mais um, mas três: o detetive, seu duplo “do mal”, e Dougie Jones, sua versão quase sem vida.

Há também os retornos parafilêmicos. Há a volta a *Twin Peaks*, o fenômeno: a série original, em duas temporadas (de 8 e 22 episódios, respectivamente), que colocou o formato televisivo em sua idade adulta e preparou o terreno para a idade de ouro das séries de TV no século XXI. *Twin Peaks - o Retorno* é, ainda, a volta do autor David Lynch ao controle do produto final (ao contrário da série original, aqui ele é diretor de todos os 18 episódios, todos eles escritos pelo mesmo Mark Frost), a Cannes (onde os dois primeiros episódios foram exibidos e ovacionados), à consagração crítica (revistas como *Cahiers du Cinéma* e *Sight and Sound* colocaram a série como um dos melhores filmes de 2017).

Em janeiro de 2017, David Nevins, o executivo principal da *Showtime*, após assistir aos 18 episódios da série e prestes a anunciar as datas de estreia, afirmou, “o núcleo (da história) é a odisseia do Agente Cooper para voltar à Twin Peaks” (SCHNEIDER, 2017). Para além de uma tentativa um pouco desesperada de um produtor para tentar criar uma expectativa e um interesse em seu produto “esquisito”, vemos uma identificação precisa do que ele tinha visto. Starobinski, que identificou o surgimento do conceito de nostalgia em textos do século XVII, sabia, no entanto, que a emoção equivalente já tinha aparecido na literatura de Homero: “No início da Odisseia, Ulisses é cativo de Calipso, que deseja retê-lo em sua ilha. Insensível à promessa de imortalidade que lhe fizera a ninfa, ele pensa em Ítaca e se consome de tristeza nos rochedos da praia” (STAROBINSKI, 2016, p. 239). A nostalgia, antes identificada como *desiderium patriae*, é esse desejo frustrado de não poder retornar ao local de origem.

Starobinski também identifica a nostalgia como um “transtorno íntimo ligado a um fenômeno de memória”. Na diegese da série, o personagem do agente Dale Cooper não nasceu em Twin Peaks. Voltar à cidade é então também voltar a uma comunidade e a uma ficção. É preciso lembrar que esse retorno lhe foi prometido. No último episódio da segunda temporada da série original, em 1991, Laura Palmer fala: “Eu vejo você de novo daqui a 25 anos”. Ora, passado um quarto de século, Cooper não quer simplesmente voltar ao nosso mundo – ele quer voltar a Twin Peaks para, de alguma forma, “voltar a ver” Laura Palmer, conforme lhe foi anunciado por ela mesma. Essa obsessão, essa fixação no objeto do amor, é típico do que Freud caracteriza como a melancolia que surge no lugar do luto. Ele afirma que, no luto, o “desprazer doloroso” é algo natural, pois a pessoa livra-se lentamente da presença psíquica do objeto perdido e, ao final “o Eu se torna novamente livre e desimpedido” (FREUD, 2021, p.101). Já a melancolia é um processo psíquico com sintomas equivalentes ao luto, mas no qual a perda do objeto “foi subtraída da consciência, diferentemente do luto, no qual não há nada inconsciente no que se refere à perda” (idem, p. 102). O pai da psicanálise

caracteriza a perda melancólica como narcisista, já que “a perda do objeto se transformou em uma perda do Eu, e o conflito entre o Eu e a pessoa amada, em uma cisão entre a crítica do Eu e o Eu modificado pela identificação” (ibidem, p. 107).

É válido ler a cisão de Dale Cooper em três personagens como uma figuração da melancolia segundo Freud. Mais interessante, no entanto, nos parece pensar qual então é o objeto da perda de Dale Cooper. A pergunta “Quem matou Laura Palmer?” é substituída, então, “O que é Laura Palmer?”. Porque não é somente o agente Cooper que não faz o luto pela sua morte e é tomado pela melancolia narcísica. Esta pode ser a própria imagem de Twin Peaks: um local que não fez o luto, que insiste em não abandonar o objeto perdido ao se identificar com ele. Ou a própria imagem dos nostálgicos da antiga série, se quisermos.

Tomemos aqui emprestado agora uma variação da noção de nostalgia que surge justamente da cultura romântica no século XIX: a saudade não da terra natal no sentido literal, mas da origem da pessoa enquanto formação individual. É com os românticos que surge a saudade da infância como *local* da inocência perdida – e não a reconhecer como objeto perdido é o que gera a dor de não poder voltar. Laura Palmer é a idealização da garota perfeita do interior americano. Linda e loira, é a rainha do baile, popular no colégio. Sua morte, no entanto, revela a abertura da “caldeira do diabo”, para tomarmos emprestado o título do filme de 1957<sup>488</sup> que serviu de modelo retrabalhado pela Twin Peaks original. Não se pode voltar à inocência perdida, porque, de fato, ela já não existia antes mesmo de morrer.

David Lynch sempre mostrou em seus filmes essa América violenta que se esconde por trás de uma aparência de inocência. É a orelha cortada achada em um jardim de uma casa de família pacata em *Veludo Azul* (1986); é a trama de morte e desilusão por trás da promessa de sucesso na *Cidade dos Sonhos* (2001). Na *Twin Peaks* original, essa tensão se dava pela alteração de cenas de uma melancolia levada ao paroxismo e outras em que a ironia distanciada revisitava de forma bastante consciente e crítica o universo do melodrama.

Em *Twin Peaks – O Retorno*, essa impossibilidade de se recuperar a inocência perdida aparece em diversas sequências, das quais podemos destacar três.

Primeiro, no tão comentado episódio 8, em que somos jogados em 1945 no meio de um teste atômico no deserto americano. Localizada no meio da série, essa explosão provoca uma série de rupturas. Há a ruptura formal, ao assumir uma influência do cinema experimental abstrato de Stan Brakhage e Jordan Belson, abandonando por muitos minutos qualquer traço narrativo, num momento de ousadia raramente visto na história das séries. A bomba atômica é também a perda da América inocente, cuja imagem é retomada depois em uma caracterização dos anos 1950 do ideal americano: o casal inocente que dá o primeiro beijo, o café aprazível que encerra suas atividades, o mecânico que conserta seu carro e o DJ que

488 - *A Caldeira do Diabo* (Peyton Place, 1957), foi um filme dirigido por Mark Robson e estrelado por Lana Turner que mostrava o cotidiano escondido e os segredos dos habitantes de uma pacata cidade do interior. Deu origem a uma continuação (1961) e uma série (1964-1966), sendo apontado como uma das grandes inspirações de Twin Peaks.

toca uma canção romântica de *The Platters* embalando todas as situações anteriores – tudo será interrompido por uma onda de violência gerada pelo mal de outra dimensão que foi liberado pela bomba.

Segundo, é através do acesso ao passado do cinema “dentro da TV” que o agente Cooper sai do seu estado de letargia (Dougie Jones) e volta a ser o que era antes. Cooper/Jones está no hospital e na TV está passando *Crepúsculo dos Deuses* (1950). É pela menção ao nome de Gordon Cole, personagem do filme de Billy Wilder homônimo ao agente vivido pelo próprio David Lynch na série, que Jones levanta e encontra um jeito de receber uma descarga elétrica para voltar à vida. A imagem parece clara: é o cinema dentro da TV que faz Cooper sair da melancolia. Estamos no 15º episódio e é somente então que o herói da série se recupera.

Por fim, é o desejo ainda vivo de acessar o objeto perdido e mudar o passado que move Dale Cooper nos dois últimos capítulos. Salvar Laura Palmer é seu objetivo, o desejo que move a libido do novo Cooper. O 17º episódio parece ser a concretização desse propósito. O agente Cooper não somente volta a Twin Peaks, mas à origem de tudo: ele consegue retornar ao momento em que Laura Palmer irá encontrar seu assassino e a afasta do perigo. Formalmente, vemos a nova série abraçar o melodrama como em nenhum momento ainda tinha acontecido. A emoção transborda nas ações, a música de Angelo Badalamenti aparece de forma quase onipresente. A nostalgia romântica se mostra plenamente: como bem demonstrou Starobinski, um dos maiores disparadores da nostalgia, já identificado no século XVIII, é a música que leva o nostálgico para o lugar para onde ele não pode retornar. Toda a carga emocional represada na série parece se condensar neste penúltimo episódio. O espectador nostálgico talvez possa ser finalmente recompensado. Não é possível, contudo, modificar o passado, nem recuperar o objeto perdido – e o resultado é a criação de uma nova dor, uma nova cisão do Eu, um novo estado melancólico, um novo desespero que se instala – para ficarmos em uma descrição enigmática do último episódio.

A nostalgia de *Twin Peaks - O Retorno* não passa, logo, pela revisitação fácil dos locais, pessoas e da trama de 25 anos atrás, mas da expressão da dor deste retorno frustrado que nunca se completa. A série original já mostrava como um gênero (melodrama) e um formato (a *soap opera*) poderiam ser retrabalhados apesar de supostos limites do veículo (a televisão). A nova série não pode voltar àquele ponto. Em 2017, o cinema não é o mesmo, nem a televisão, nem o mundo.

Laura Palmer talvez seja a encarnação de uma América perfeita que nunca foi. A rainha do baile, linda e popular, talvez só seja uma imagem. Fiquemos com a expressão que traduz “rainha do baile” em inglês: *homecoming queen* – numa tradução literal, a “rainha do retorno ao lar”. Podemos considerar que isso é só uma coincidência. Ou, parafraseando, Jacques Rivette, crítico e cineasta para quem a nostalgia não era um sentimento desconhecido, podemos considerar que já não somos mais inocentes, e identificar nessa palavra mais um dos índices poéticos de uma obra que parece, como poucas, encarnar o mal-estar dos nossos dias.

## Referências

AUMONT, J.; MARIE, M. *L'Analyse des films*. Paris: Nathan Université, 1999.

FREUD, S. "Luto e Melancolia (1917)". Em *Obras Incompletas de Sigmund Freud: Neurose, Psicose, Perversão*. São Paulo. Ed. Autêntica, 2021.

SCHNEIDER, M. "'Twin Peaks': Showtime Boss on the Revival's Launch Plans and How It's 'Pure Heroin' David Lynch". Matéria para o site Indiewire, 9 de janeiro de 2017: <https://www.indiewire.com/2017/01/twin-peaks-showtime-premiere-david-lynch-homeland-1201766858/> (consultado em 16 de janeiro de 2022).

STAROBINSKI, J. *A tinta da melancolia - uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

# O baixo orçamento no Brasil como urgência do tempo: o exemplo do cinema gaúcho<sup>489</sup>

Low-budget in Brazil as an urgency of time: the example of Rio Grande do Sul cinema

Miriam de Souza Rossini<sup>490</sup>  
(Doutora – UFRGS)

**Resumo:** O texto problematiza a produção de baixíssimo orçamento nacional, como um projeto político-estético mais ligado à urgência do tempo e à crescente exclusão e desigualdade social, do que a uma vontade de experimentação de linguagem audiovisual. Ao mesmo tempo, percebe-se que essa urgência capta os rastros de um passado cinematográfico, atualizado em novos sujeitos e temáticas abordados. Como exemplo, usaremos filmes gaúchos produzidos pós-2010, e com custos de produção até 500 mil reais.

**Palavras-chave:** Cinema de baixo orçamento, Cinema Gaúcho, Exclusão Social, Projeto Político-estético.

**Abstract:** The article discuss national productions of a very low budget, as a political-aesthetic project more linked to the urgency of time and the growing exclusion and social inequality, than to a desire to experiment with audiovisual language. Same time, this urgency captures the traces of a cinematographic past, updated in new subjects and themes addressed. As an example, will be analyzed productions from Rio Grande do Sul after 2010, with production costs up to 500 thousand reais.

**Keywords:** Low budget cinema, Gaucho Cinema, Social exclusion, Political-aesthetic project.

## A urgência no cinema

Partindo do mapeamento de filmes de muito baixo orçamento, produzidos no Rio Grande do Sul pós-2010, e em diferentes formatos, este artigo pretende destacar um aspecto do projeto de pesquisa “Cinema Brasileiro e a Economia da Dádiva: o baixo orçamento como projeto político estético”, desenvolvido junto ao Grupo de Pesquisa ARTIS - Estética e Processos Audiovisuais, e que contou com o financiamento do CNPq de 2018 a 2021.

489 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: ST Cinema no Brasil: a história, a nescrita da história e as estratégias de sobrevivência

490 - Doutora (História - UFRGS), Mestre (Cinema - USP). Professora Associada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coordenadora do ARTIS - Estética e Processos Audiovisual. Editora revista Rebeca.



Desde a pesquisa anterior, intitulada “Cinema dos novos tempos: experimentação de formatos audiovisuais narrativos e sua circulação em múltiplas telas” (2015-2020), e a atual, sobre o cinema da dádiva, temos trabalhado com um cinema de baixíssimo orçamento – alguns filmes de longa-metragem do corpus das pesquisas custaram muitíssimo menos de 500 mil reais. No início, essa questão financeira me chamou a atenção, já que havia filmes feitos praticamente sem financiamento, ou contando apenas com a disponibilidade financeira dos próprios membros da equipe. Em grupos de artistas amadores, esta forma de auto-financiamento (BECKER, 2010) é bastante comum, mas no cinema – uma arte cara, mesmo quando é barata – isso não é tão comum. Além disso, nem todos os grupos que trabalhavam assim poderiam ser definidos como amadores. Havia, inclusive, profissionais que estavam no mercado do audiovisual há bastante tempo.

Os debates com realizadores, para entender como eles se organizavam enquanto equipe na produção de baixo orçamento e como negociavam o financiamento, deixaram claros, no entanto, alguns aspectos. Embora para alguns o baixo orçamento seja realmente a única oportunidade de poder realizar, para outros efetivamente era a possibilidade de diversificar suas atividades ou de produzir algo novo sem os limites de instituições financiadoras, ou mesmo os limites de alguns editais. Nas falas, havia uma experiência de urgência, de abordar aspectos sobre os quais ninguém estava falando, enfocando. Expressar mudanças e embates que só podem ser captados numa espécie de risco, de vislumbre momentâneo. E para isso o baixo orçamento constitui um modelo de produção maleável, rápido, sem os limites e as exigências de uma produção formalizada com uma equipe maior, com horários e números de tomadas a cumprir numa diária de filmagem. Essa perspectiva, por sua vez, impacta na estética fílmica, que se torna mais fluída em sua narrativa, em suas escolhas de ambientes e de personagens. Aos poucos, essa forma de filmar vai construindo um conjunto de filmes que partilham de características em comum, conforme pode ser observado nessa nova cinematografia pós-2010, e que já vem sendo chamada de novíssimo cinema brasileiro (IKEDA, 2012). É uma espécie de rastro que fica de momentos passados. Entender essas marcas, e como elas dão a ver uma nova experiência de político e de sensível partilhado (RANCIÈRE, 2005) no cinema brasileiro, tem se tornado a questão de fundo das pesquisas do ARTIS.

Observa-se que, no Brasil, o cinema ocupa um lugar de luta política, por diferentes identidades, representações, visibilidades. Mais do que o culto da arte, há uma urgência por partilha de questões que não encontram voz em outras mídias hegemônicas. Desse modo, o baixo orçamento como expressão de um cinema independente, de margens, de garagem, de guerrilha, do pós-industrial (entre outras tantas denominações possíveis) se constitui num modelo para tensionar as práticas de representação. Como hipótese inicial para este texto, pensamos que sua ampliação no Brasil está ligada a uma crescente exclusão e desigualdade social – inclusive desigualdade de representação e de visibilidade –, para além de uma vontade de experimentação de linguagem audiovisual. Talvez por isso a temática costume atrair mais debates do que a forma do filme. Ao mesmo tempo, esse cinema do presente

se vincula ao passado da nossa cinematografia, a partir de onde observamos os rastros do passado e do pertencimento a uma história que, em geral, se traduz como luta política no campo do simbólico.

Em nossos mapeamentos, o ano de 2010 tem aparecido como uma espécie de divisor de águas em artigos e pesquisas recentes sobre o cinema brasileiro, e não é por acaso. Pensando a partir de Benjamim (1996) e suas teses sobre a história, poderíamos dizer que 2010 nos permite ler a contrapelo a história do cinema brasileiro, pois muitas das questões de fundo da nossa cinematografia começam a ganhar nova roupagem neste momento em que as mudanças tecnológicas, que foram sendo estabelecidas em pouco mais de vinte anos, estão bem delineadas. E além de alterar as práticas de produção, as mudanças alteraram também as práticas de distribuição, exibição e consumo (ROSSINI, 2015). Algo que se mostrou fundamental neste contexto de pandemia, em que todos fomos empurrados para o online.

Em especial desde 2010, por exemplo, não se discute mais se o cinema é apenas em película ou se em digital também serve; se ver um filme é sinônimo de assisti-lo em uma sala de cinema, ou se é válido assisti-lo no streaming. Afinal, se levarmos em conta os públicos em uma sala de cinema e em plataformas online, vamos ver a diferença nos números. E teremos que redefinir o que se entende, ou não, por “sucesso de bilheteria”.

Nas últimas pesquisas, entretanto, observamos que o baixo orçamento se consolidou como um tipo de prática produtiva – embora não o único (ROSSINI, et al, 2016) – devido à rapidez do processo, da captação à finalização e à circulação, o que coincidiu com as demandas da urgência do tempo e das questões do presente. Em nossa pesquisa anterior, sobre o cinema na web, já observávamos como as mudanças tecnológicas ampliaram os sujeitos produtores, que se espalharam pelos mais longínquos lugares do País. E essa produção descentralizada e redefinidora de imagens circulantes sobre locais, povos, costumes, estabelece novos discursos e sujeitos dos discursos, deixando clara a necessidade de se falar de assuntos que estavam ausentes dos grandes meios de comunicação, e mesmo de um cinema que se pensava mais engajado e combativo socialmente.

Neste contexto, temos levantado algumas questões: será que essa urgência, hoje, diz mais sobre os desdobramentos existenciais do sujeito inserido em contextos sociais diversos do que sobre as demandas do próprio cinema? Será que a violência e a exclusão social, que são ainda perceptíveis em obras fílmicas do cinema nacional, são rastros de práticas discursivas de um passado cinematográfico atualizados em novos sujeitos representados e nas temáticas abordadas? E como as novas experiências estéticas e de consumo audiovisual impactam as atuais produções?

Essas são questões que atravessam a pesquisa como um todo, mas que vou tentar circunscrever um pouco aqui. E o cinema feito no Rio Grande do Sul, pós-2010, enquanto cinema periférico e contraditório entre práticas e discursos, será o objeto para testar essas questões. Ao final, para desdobrar esses aspectos a partir de um objeto, vamos analisar o curta-metragem de Diego Tafarel, *Pobre Preto Puto* (2016).

## O cinema da urgência

Para compreendermos o cinema feito no RS pós-2010, mapeamos inicialmente os lugares onde se produziam filmes, para sairmos do centralismo de Porto Alegre. Nesse mapeamento, levamos em conta aspectos do que acabamos chamando de elementos para formação de uma ambiência cinematográfica: a) *existência de cursos de comunicação ou de audiovisual*, que fomentem o interesse na produção e na pesquisa em audiovisual e cinema; b) *a existência de festivais de cinema*, fossem para produções amadoras, como as estudantis, ou profissionais, pois, assim como os espaços de ensino, os espaços de festivais favorecem o debate sobre o campo do cinema, de modo mais alargado, e sobre as obras em si, e, por fim, c) *a existência de uma rede de produção*, constituída a partir de produtoras de audiovisuais e de profissionais, que permitisse a viabilização dos projetos fílmicos. Essas redes se mostraram importantes também para a identificação de temáticas para os filmes, para a preparação da produção e para a sua viabilização financeira, já que alguns projetos contam com pequenas verbas de editais municipais ou de editais que não são exatamente para filmes (alguns são para o resgate de história ou de memória, por exemplo). No entanto, como observamos na discussão sobre a economia da dádiva, em que pensamos o filme como elo de uma troca com a sociedade (ROSSINI, 2020), em produções de muito baixo orçamento é comum os próprios envolvidos entrarem com verbas pessoais, de suas outras fontes de renda, para realizar a produção ou para finalizá-la. Importante enfatizar, também, que no Rio Grande do Sul vários profissionais do campo do audiovisual são professores e pesquisadores universitários, ou são publicitários que trabalham com o audiovisual, ou possuem pequenas produtoras que desenvolvem os mais diferentes projetos audiovisuais para quem os contratar, podendo ser uma emissora de televisão, um partido político, uma banda, ou um sindicato, por exemplo.

É por isso que fomentar a ambientação cinematográfica é importante como forma de sustentação do próprio mercado audiovisual. No Estado, as cidades onde essa ambientação cinematográfica aparece melhor delineada são, além de Porto Alegre, Caxias do Sul, Santa Cruz do Sul, e também Pelotas. Outras cidades, como Santa Maria e Bento Gonçalves, caminham para essa organização do campo, inclusive com o forte vínculo entre pesquisas acadêmicas e produções audiovisuais.

Nesse novo arranjo produtivo, com foco nas redes colaborativas, algo que também observamos é que os grupos não estão mais em busca de lançar um primeiro longa-metragem como forma de se firmarem no campo do cinema, pois no discurso desses novos realizadores isso aparece como superestimado para garantir prestígio ou reconhecimento. A partir dos mapeamentos, observamos que para esses novos profissionais o modo de pensar a produção de cinema está ligado a esta questão da urgência do tempo. Ou seja, são os assuntos que precisam ser abordados, registrados, da forma que for possível, para depois serem transformados em um produto finalizado, acabado. Essa urgência, ao mesmo tempo em que abre mão do longa como formato privilegiado, debruça-se sobre os formatos de curta e de média-metragem – não só pela questão financeira, mas também pela rapidez em finalizá-los e fazê-los circular, em festivais e mostras, em debates e também em plataformas

online. A cineasta Thais Fernandes, por exemplo, abertamente aponta essas razões para se definir pelo curta-metragem, formato que a tornou reconhecida com o filme *Um corpo feminino* (2018). E é também com o curta-metragem e o média-metragem que a professora de cinema e cineasta Cíntia Langie tem construído sua carreira. Em seu depoimento para a pesquisa, ela fala do encantamento que o cinema produz e das “loucuras” que se faz para contar determinadas histórias, mas que sem as redes para apoiar nesta tarefa isso é quase impossível.<sup>491</sup>

## Um filme urgente

Como um exemplo do cinema gaúcho acerca dessa produção na urgência, vou abordar um pouco da experiência de Diego Tafarel e de seu curta-metragem *Pobre Preto Puto* (2016). Ele é sócio da produtora Pé de Coelho Filmes, localizada em Santa Cruz de Sul, cidade onde graduou-se em Produção em mídia audiovisual/cinema pela unisc, e onde mantém um festival de cinema universitário. Em 2019, Diego foi um dos participantes do evento de extensão que organizamos a partir da pesquisa, a Mostra de Cinema de Baixo Orçamento no RS. Na ocasião, foram exibidos alguns de seus filmes e tivemos a oportunidade de conversar sobre a experiência de produção do premiadíssimo *Pobre Preto Puto*, que aborda a vida de Vilnes Gonçalves Flores Junior, o Nei D’Ogum, pai de santo e ativista dos direitos LGBTQ+. Os dois se conheceram em 2014, enquanto Diego fazia um filme sobre a avó de Nei, que participou de movimentos feministas nos anos 1960. A aproximação entre eles fez com que Nei propusesse a Diego ir a Santa Maria, onde morava, para o cineasta poder registrar as ações pelas quais ele, Nei, lutava.

Diego não tinha laços em Santa Maria para fazer essas filmagens, mas foi atrás de redes e se organizou para ficar lá uns poucos dias e acompanhar Nei pela cidade e pelos seus lugares de memória, como os lugares de onde ele foi expulso por morar com seu companheiro Ricardo; onde teve sua casa incendiada, tendo que inclusive ir morar embaixo de uma ponte para não se separar do companheiro. Em 20 anos juntos, Nei e Ricardo tiveram que se mudar 32 vezes! Dessa forma, os espaços da cidade são também o espaço da exclusão daquelas pessoas que não são aceitas pelos vizinhos e pela família, e que são constantemente perseguidas pela polícia por serem sujeitos suspeitos, sempre. A exclusão dentro da exclusão. Além das filmagens, a produção do filme trabalhou com a pesquisa em arquivo dos temas e questões que Nei trazia à tona. Imagens de Nei nos lugares misturam-se com fotos de álbuns do próprio Nei e recortes de jornais.

Para um filme de quinze minutos, achar uma expressão estética que ajudasse a potencializar as lacunas foi um debate entre realizador e seu sujeito do discurso, o Nei, que não é um objeto de discurso, mas alguém que interfere no filme que está sendo feito sobre suas experiências. Assim, mais do que a produção de um documentário, há uma proposta de ensaio fílmico, que mistura falas, lugares, fotos, arquivos de jornais, entregando ao espectador algo além de uma trajetória de vida. Entrega uma experiência de vida.

491 - Algumas das falas foram transformadas em vídeo, que podem ser acessados pelo Facebook do CineF, como essa de Cíntia Langie (2019), mas outras edições foram paralisadas por conta da pandemia. Disponível em Facebook

E assim, como num processo de guerrilha, o filme foi finalizado, gerando grande repercussão nacional e internacional, e recolocando socialmente o Nei D'ogum dentro da própria cidade em que habitava, de forma combativa e invisível, há tanto tempo. A Santa Maria conservadora e com laços militares, base da 3ª Divisão do Exército.

Quando Nei morreu, em 2017, vários jornais reconheceram a importância social daquele sujeito que, mesmo favelizado, excluído, perseguido nunca abriu mão de sua luta ou de sua dignidade de vida, e nem do amor de sua vida.

## Referências

BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros da Horizonte: 2010.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica. Arte e política*. 7ed. 10ª. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996 (obras escolhidas, vol. 1).

IKEDA, Marcelo. O novíssimo cinema brasileiro. *Cinémas d'Amérique Latine*, n.20, 2012, p. 136-149.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROSSINI, Miriam de Souza. Cinema de baixo orçamento no Rio Grande do Sul e a economia da dádiva. In: *Anais de Textos Completos do XXIII Encontro SOCINE* [recurso eletrônico]. São Paulo: SOCINE, 2020, p. 935-940.

ROSSINI, Miriam de Souza et al. Tendências do Cinema Brasileiro Contemporâneo. Modelos de produção e de representação. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, FAMECOS/PUCRS, v.21, n.35, 2016, p.2-11.

ROSSINI, Miriam de Souza. Possibilidades de ubiquidade no audiovisual contemporâneo. In: *A*

*televisão ubíqua*, Covilhã: LabCom, 2015. p. 235-252.

# O abraço do mundo – experiência e fazer da experiência na direção de arte<sup>492</sup>

The World's Embrace The experience and  
the experience's making in production design

Monica Palazzo<sup>493</sup>

(Doutoranda - PPGAV/ECA/USP)

**Resumo:** Uma conversa banal provoca a reflexão sobre como a direção de arte não somente cria o espaço visual fílmico, mas é também uma forma de se relacionar com a vida. Amparada pelos conceitos de experiência e produção de presença, investigo a sensação do *abraço do mundo*, premissa e resultado no processo criativo em direção de arte. E indago: como alargar a nossa disponibilidade para uma experiência de qualidade estética?

**Palavras-chave:** Direção de arte, experiência, presença.

**Abstract:** A trivial conversation leads to the reflection of how production design not only creates a film setting, but it is also a way of relating with everyday life. Supported by the concepts of experience and the production of presence, I investigate the feeling of being embraced by the world, the premise and final result in the creative process of production design. I wonder: How can we expand our availability to meet a fine aesthetics experience?

**Keywords:**

Production design, art direction, experience, presence.

## O que você faz?

Em uma conversa informal com alguém que não trabalha com audiovisual, como a tia que não vemos há muito tempo, o taxista que aceitou a corrida ou o conhecido da infância, não é raro surgir a pergunta sobre profissão. E, curiosamente, a pergunta geralmente é “o que você faz?”

Durante muito tempo, ao ser indagada sobre meu trabalho, eu respondia “direção de arte”, e após perceber aquele olhar levemente perdido do meu interlocutor, numa busca interior por um referencial no qual se apoiar, eu logo emendava: “eu sou como a arquiteta de

492 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Estética e Teoria da Direção de Arte Audiovisual.

2 Diretora de arte e artista-pesquisadora, doutoranda com orientação da Profa. Dra. Branca de Oliveira, com pesquisa sobre direção de arte, presença, cinema 360o e feminismo negro.

493 -

um filme, eu crio os ambientes em que os personagens vivem, trabalham, visitam, como eles se vestem”. Imediatamente, o olhar, até então perdido, encontra um referencial conhecido, e um sorriso se estampa em seu rosto.

Mas essa definição me incomodava um pouco, pois eu tinha a sensação de que esse interlocutor pode até ter entendido o que eu faço profissionalmente, em função de ter uma certa noção sobre o que uma arquiteta faz. Mas, entender é suficiente?

Lembro-me de quando estive pela primeira vez em um salão de beleza, perto de casa, e Selma, a manicure, fez a inevitável pergunta: “o que você faz?” Ao invés de dar a ela a resposta até então praticada, e sem pensar muito antes de falar, respondi: “sabe quando você assiste um filme, uma série, ou uma novela? Tudo aquilo que está em volta do personagem, o mundo e as coisas do mundo com as quais ele se relaciona, o jeito como está vestido, penteado, se tem batom, cicatriz ou tatuagem, é isso o que eu faço, direção de arte; é o meu trabalho junto com minha equipe”. Selma me olhou de maneira inédita, e repetiu, “direção de arte... deve ser bem legal, né? Cada hora uma vida diferente”.

Sim. A cada projeto em que me envolvo, uma vida diferente eu tenho que viver. É esse mundo que está em volta do personagem que me interessa, tal como me interessa o mundo que está em volta de mim, com toda a sua materialidade. Esse *abraço do mundo*, que me afeta diariamente, que persigo um tanto mais conscientemente quando estou fazendo direção de arte de um projeto, e que crio para convidar quem assiste a ser afetado também.

A direção de arte se articula enquanto articula as diversas metodologias, meios, técnicas e materiais disponíveis: da arquitetura à fotografia; do desenho à mão livre à imagem em movimento; do projeto, com seus desenhos técnicos executivos, medidas e descrição de materiais, à imagem pictórica como parâmetro para a criação de um conjunto específico de relações entre cor e luz; da pesquisa histórica e comportamental, da moda, ao figurino, da maquiagem aos penteados usados na caracterização do personagem, recorrendo às formas narrativas, dramáticas e estéticas que perpassam toda a história da encenação, dos palcos às telas de cinema, TV, dispositivos móveis pessoais e óculos de realidade virtual. A direção de arte e o cinema, como campos expressivos, estão na minha vida desde o final da adolescência. Isso modelou a forma como meu corpo, de modo geral, é impactado pelas visualidades e sonoridades das situações cotidianas, tal qual lembranças das experiências vividas, que me chegam como cinema e fazem com que meu pensamento seja cinematográfico.

Como diretora de arte, crio *espaços de sensação*<sup>494</sup>, em vários sentidos, coordenando, (re)organizando e reconfigurando texturas, volumes, relações cromáticas, objetos etc., ao conceber e compor realidades materiais novas para serem filmadas; estoco o prosaico do mundo para remontá-lo de formas distintas em cenários fictícios prevendo polinizar outros olhares, sensibilizar corpos e emancipar almas; crio diálogos com e a partir de muitos referenciais afetivos.

494 - Para Deleuze e Guattari (1992), toda obra de arte é um bloco de sensações construído pela experimentação poética. Assim, por analogia, o espaço de sensação é um plano de composição e sobre ele se dispõem figuras que darão materialidade e visualidade a um mundo fictício dentro de uma obra audiovisual.

A criação do espaço visual fílmico em cada projeto, para cada personagem, é, ao meu ver, consequência de como o mundo me afeta, resultante da experiência desse *abraço do mundo*, o impacto da sua materialidade em mim.

## Experiência vivida e experiência estética

Moholy-Nagy faz um apontamento sobre a relação entre experiência humana cotidiana e materialidade do mundo, um modo de interação bastante convidativo para esta reflexão:

o homem toma consciência do espaço - das relações de posição dos corpos -, em primeiro lugar, por meio do seu sentido da visão. a sua vivência das relações de posição visíveis pode ser controlada com a ajuda do movimento - alteração da própria posição - e pode ser vivenciada paralelamente por meio do sentido do tato. a partir de seu sentido da audição: por meio de fenômenos acústicos; a partir do movimento: em diversas direções espaciais, por meio da comunicação - horizontal, vertical, diagonal, cruzamentos, saltos etc; a partir de seu sentido do equilíbrio: por meio de curvas, torções (MOHOLY-NAGY, 2005, p. 195)<sup>495</sup>.

A combinação entre visualidades, sonoridades e tateabilidades na apreensão do mundo relaciona sentidos e sensações, construindo significados com o acionamento da memória. Para o autor, o saber é experiência e intuição de interesses emocionais e intelectuais, e a consciência e o entendimento são componentes em relação à força da intuição — que nem sempre pode ser descrita com palavras —, entretanto, são apreensíveis no campo da experiência sensível. Mas como esse sujeito da experiência se forma?

Em *Arte como experiência* (2010), John Dewey afirma que o sujeito da experiência é aquele do “aprender da experiência”, ato que implica em

(...) fazer uma associação retrospectiva e prospectiva entre aquilo que fazemos às coisas e àquilo que em consequência essas coisas nos fazem gozar ou sofrer. Em tais condições a ação torna-se uma tentativa; experimenta-se o mundo para se saber como ele é; o que se sofre em consequência torna-se instrução - isto é, a descoberta das relações entre as coisas (DEWEY, 1959b, p. 153 *apud* CARLESSO; TOMAZETTI, 2011, p. 84).

Para Bondía (2001), a experiência é o que nos acontece, o que nos toca nessa descoberta das relações entre as coisas. E isso é diferente da informação, pois informação não é experiência. O saber da experiência que me interessa é adquirido conforme vamos respondendo ao que nos acontece na vida, e como vamos criando sentido<sup>496</sup> a isso que nos acontece. Ele se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana, sendo a experiência uma mediação entre ambos.

495 - Grafia própria do autor.

496 - A palavra sentido abarca uma vasta gama de conteúdo: "o sensorial, o sensacional, o sensível, o sensato e o sentimental, junto com o sensual. E essa definição inclui quase tudo, desde o choque físico e emocional cru até o 'sentido em si', ou seja, o significado das coisas presentes na experiência imediata" (DEWEY, 2010, p.88).



Gumbrecht (2010) nos lembra que todas as coisas do mundo, seja qual for o modo do nosso encontro com elas, possuem uma dimensão de presença. Para ele, a presença refere-se às coisas que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis apenas ou necessariamente por uma relação de sentido. O conceito de *efeitos de presença* aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre os corpos humanos.

Ao atribuímos sentido (como significado) a alguma coisa presente, ao “formarmos uma ideia do que essa coisa pode ser em relação a nós mesmos, parece que atenuamos inevitavelmente o impacto dessa coisa sobre o nosso corpo” (GUMBRECHT, 2010, p. 14), isto é, lhe retiramos o essencial do encontro, da relação. Os *efeitos de sentido* compreendem os aspectos de natureza cognitiva, o repertório de conhecimentos, de experiências, de memórias, de questões afetivas, históricas, psicológicas, intelectuais e políticas, pelo qual o indivíduo atribui um significado singular ao objeto. A *oscilação entre presença e sentido*, existente na convivência com o mundo material, pode ser geradora de *experiências de intensidade especial*.

## **O abraço do mundo como campo de investigação estética**

Como se dá uma experiência de qualidade estética? Para Gumbrecht, a experiência estética é aquela que “retira o seu fascínio (...) do fato de oferecer momentos de intensidade que não podem fazer parte de mundos cotidianos específicos” (GUMBRECHT, 2010, p. 131). O reconhecimento de uma *experiência especial*, ou *momentos específicos de intensidade* na vida cotidiana se faz possível após vivências de experiências estéticas ao longo da vida. “(...) em nossos dias, o campo da experiência estética deve ser muito mais amplo do que o conceito de ‘experiência estética’ consegue abranger” (GUMBRECHT, 2010, p.125), transgredindo os cânones das suas formas tradicionais, como música clássica, literatura, pintura etc.

Para Dewey (2010), a obra de arte se desenvolve e acentua o que é caracteristicamente valioso nas coisas do prazer do dia a dia. Ele ressalta a importância da recuperação de uma relação de continuidade entre a obra de arte – como forma de experiência intensificada do real –, de um lado, e o conjunto de acontecimentos e vivências que cada um de nós reconhece como constituindo, no seu sentido mais amplo e geral, a *experiência humana*, de outro. Para ele, a compreensão da experiência estética verdadeira passa pela consideração de seu “estado bruto”, quanto às formas de ver e ouvir como geradoras de atenção e interesse, que podem ocorrer tanto a uma dona de casa regando as plantas do jardim quanto a alguém que observa as chamas crepitantes em uma lareira (DEWEY, 2010, p. 61-62).

A direção de arte é um campo incalculável de exploração de expressividades audiovisuais que tem como ponto de partida a experiência do *ser no mundo*<sup>497</sup>, e como horizonte, a ampliação e intensificação dos sentidos que uma experiência estética pode desencadear.

497 - Ver GUMBRECHT, Hans U. *Produção de Presença*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC Rio, 2010.

Bondía nos lembra que somos afetados diariamente por uma miríade de informações e opiniões, e quando há muita informação, dificilmente “sobra espaço” para a experiência: “um sujeito fabricado e manipulado pelos aparatos da informação e da opinião é um sujeito incapaz de experiência” (BONDIA, 2002, p.22).

Como abrir espaço para a multiplicidade em um mundo repleto de imagens de todas as naturezas, cujo acesso é muito rápido e, por isso mesmo, efêmero; repleto de assuntos dos mais diversos campos que nos chegam sem qualquer aviso; de urgências das mais variadas complexidades que nos atravessam e, muitas vezes, nos tiram a possibilidade de uma interação mais atenta; da enxurrada de informações rasas que nos impedem a descoberta de novos mundos possíveis?

A experiência caracteriza a possibilidade de que algo nos aconteça, algo nos toque (BONDÍA, 2002), e o sujeito da experiência é aquele que se coloca disposto à vulnerabilidade, ao risco, aberto para que algo o afete, o toque, ou o ameace.

Neste aspecto, torna-se necessário,

(...) parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p. 24).

O saber da experiência é pessoal e singular, é aquilo que acontece dentro de nós, não está separado do indivíduo que o encarna. O saber da experiência não está fora de nós, mas configura “uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo)” (BONDIA, 2002, p. 21).

A relação entre o indivíduo e o mundo, ou seja, o *ser no mundo*, pode ser entendida como a força vital para criação em direção de arte, força esta a ser mobilizada pelas operações poéticas que a compõem, e que fazem parte da relação cotidiana com o meu entorno, considerando que as experiências são e se dão como interações com o espaço, tempo, tempo presente no espaço, percepção do espaço, sua (re)construção no espaço mental e na memória. Nessa perspectiva, a apreensão sensorial é simultânea às variadas conexões decorrentes das informações e estímulos e, assim, na lógica dos *efeitos de sentido*, o que se conhece do exterior tem continuidade no interior, ao nível de um encadeamento operativo e instrumental, permitindo-me, por exemplo, expor uma sensação que me visita frequentemente, a qual chamei de *abraço do mundo*, e cuja existência está intimamente atrelada ao fazer, à experiência, e ao saber da experiência em direção de arte.

*No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece [...] A experiência e o saber que dela deriva são o que nos permite apropriar-nos de nossa própria vida.*

*(Jorge Larossa Bondía)*

Algumas semanas depois do encontro com Selma, estive novamente no salão, ela veio até mim toda sorridente e disse que, agora, toda vez que assiste uma série passou a reparar mais nos ambientes de cada personagem, na organização ou bagunça das casas das pessoas e em como elas se vestem. Ela me contou também como está mais sensível ao seu dia a dia, e como “o humor com que acordo influencia a roupa que escolho, o batom que coloco e até como vejo as coisas”.

Quando eu disse a ela que crio tudo o que está em volta dos personagens, sua realidade material, ou seja, o abraço do mundo ficcional, talvez isso a tenha feito sentir que ela também está sempre envolta por algo, por diferentes ambientes e situações, em suas cores, formas, texturas, cheiros e sons, com suas similitudes, particularidades, contradições e diferenças. Essa conversa banal pode tê-la ajudado a criar disponibilidade para o surgimento de momentos de intensidade especial, e por que não alargado as margens da experiência e do sentir.

E este texto é, em mim, a consequência daquele momento de intensidade especial, experiência do encontro com Selma.

## Referências

BONDÍA, J. L. “Notas sobre a experiência e o saber da experiência”. Revista Brasileira de Educação, Jan/Fev/Mar/Abr, n. 19, 2002.

Disp.: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf> . Acesso em: 24 dez.2021.

CARLESSO, D; TOMAZETTI, E.M. “As condições de (im) possibilidade da experiência em John Dewey e Jorge Larrosa: algumas aproximações”. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v.19, n.2, p.75-97, jul./dez. 2011. Disp.: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/viewFile/2204/1905>. Acesso em: 26 jan. 2020.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DEWEY, J. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GUMBRECHT, H. U. *Nosso amplo presente*. São Paulo: Unesp, 2015.

GUMBRECHT, H. U. *Produção de Presença*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC Rio, 2010.

MOHOLY-NAGY, L. *Do Material à Arquitetura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2005.

# La grammaire de la grandmère ou da oralidade como poética cinematográfica<sup>498</sup>

*La grammaire de la grandmère or about  
the orality as cinematic poetics*

Morgana Gama de Lima<sup>499</sup>  
(Doutora – UFBA)

**Resumo:** No contexto dos cinemas africanos, a tradição oral é apresentada como fonte primeira na construção da narrativa fílmica. A começar por Ousmane Sembene, que identificava a si mesmo como griot, outros cineastas fizeram referência à tradição oral como fonte de inspiração para pensar a “gramática” ou a poética narrativa de seus filmes, entre Djibril Diop Mambéty, cineasta cujo repertório oral e fílmico serve de base para refletir sobre as possíveis relações entre cinema e oralidade.

**Palavras-chave:** cinema, tradição oral, teorias dos cineastas.

**Abstract:** In the context of African cinemas, oral tradition is presented as the primary source in the construction of film narrative. Starting with Ousmane Sembene, who identified himself as a griot, other filmmakers made references to oral tradition as a source of inspiration to think about the “grammar” or narrative poetics of their films, among them Djibril Diop Mambéty, a filmmaker whose oral and filmic repertoire it serves as a basis to reflect about the possible relationships between cinema and orality.

**Keywords:** cinema, oral tradition, theory of filmmakers.

No contexto dos cinemas africanos, a tradição oral é apresentada como fonte primeira para a construção da narrativa fílmica. A começar pelo cineasta senegalês Ousmane Sembene, considerado o pai do cinema africano – que comparou o ofício do cineasta ao de um *griot* (PFAFF, 1993, p. 13-14), uma espécie de contador de histórias – outros e outras cineastas do continente fizeram referência à tradição oral como uma importante fonte de inspiração para a “gramática” ou a poética narrativa dos seus filmes. Um desses cineastas é Djibril Diop Mambéty, cujo legado oral e filmográfico podem oferecer chaves para se pensar teoricamente as relações entre cinema e oralidade, especialmente, no que diz respeito à composição da narrativa cinematográfica.

Mesmo com a existência de diferentes perspectivas sobre o assunto (LACASSE, 2011), pretendemos com base nos pressupostos lançados pela “Teoria dos Cineastas” (AUMONT, 2002; PENAFRIA et al. 2016), refletir sobre a relação entre oralidade e cinema, primeiramente usando como fonte a própria oralidade – os depoimentos e entrevistas concedidas por

498 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão TEORIA DOS CINEASTAS.

499 - Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (Póscom/UFBA) e pesquisadora associada ao Laboratório de Análise Fílmica (LAF/UFBA).

Mambéty – seguida de uma breve análise sobre seu último longa-metragem, o filme *Hyènes* (1992). Por fim, através desse percurso, busca-se contribuir para a compreensão das narrativas fílmicas apresentadas por cineastas africanos e africanas que, indo além dos paradigmas analíticos predominantes (LIMA, 2020), permitam a incorporação do legado das tradições orais nos estudos teóricos em cinema e a formulação de novas epistemologias de análise.

## Oralidade e cinema

A relação entre oralidade e cinema é mais antiga do que se pode imaginar. Mesmo antes do cinema sonoro, período em que a narração e a voz dos próprios atores se tornaram elementos agregadores à produção de sentido da narrativa fílmica, a oralidade acompanhou o cinema durante muitos anos nas chamadas projeções comentadas (LACASSE, 2011). Posteriormente, em meados dos anos 1960, quando surgiram os primeiros cineastas africanos, a influência do *griot*, como um agente transmissor das histórias e memórias de um povo, permaneceu, ora aparecendo na diegese fílmica como um personagem estratégico na condução da narrativa, ora através da narração que associada a instrumentos musicais específicos, encenava na narrativa elementos próprios da performance do *griot*.

Embora o recurso ao comentário e à narração (em voz over ou voz off), tenham se tornado as formas mais convencionais de discutir a presença da oralidade na narrativa fílmica, buscamos pensar a prática da oralidade, para além do verbo, da palavra, mas pelo seu potencial em produzir imagens no imaginário e evocar memórias em um processo simultâneo à contação da própria história, neste caso, o desenvolvimento da narrativa fílmica.

Diferentemente da narrativa escrita, a literatura oral – disseminada sobretudo por meio das tradições orais – tem características próprias e ainda requer investigações específicas no conjunto de teorias do cinema. Além disso, essa literatura é uma fonte valiosa para os cinemas africanos como atesta Lúcia Nagib (1996): “O que de fato distingue a África negra com respeito às suas fontes cinematográficas é o recurso frequente à literatura oral, de tradição mais forte, já que a escrita foi uma técnica introduzida pelos colonizadores estrangeiros” (NAGIB, 1996, p. 113 e 114).

Entre os cineastas que fazem referência às tradições orais como fonte inspirativa de suas narrativas, há o senegalês Djibril Diop Mambéty que, em diversas entrevistas tratou sobre sua própria concepção de cinema e apontou o imaginário como um aspecto precedente à narrativa cinematográfica e já previsto nas tradições orais. Nesse sentido, as narrativas de tradição oral, dada a sua capacidade em estimular a construção de imagens no imaginário, antecipavam em sua manifestação um princípio básico da narrativa cinematográfica: o uso de imagens para contar histórias.

Djibril Diop Mambéty nasceu em Dacar, capital do Senegal, em janeiro de 1945 e faleceu prematuramente, aos 53 anos, em julho de 1998. Com formação em teatro, começou a interessar-se pelo cinema depois de ter sido expulso da companhia de Teatro Nacional Daniel Sorano e, ao longo da sua carreira, produziu cinco curtas<sup>500</sup> e dois longas-metragens.

O seu primeiro longa, *Touki Bouki - A viagem da hiena* (Djibril Diop Mambéty, 1973), desde o próprio título faz referência às tradições orais africanas ao utilizar a palavra hiena. Animal comumente associado à ganância humana nos contos orais, a hiena no contexto do filme, faz uma ligação direta com a trajetória dos protagonistas Anta (Myriam Niang) e Mory (Magaye Niang). Cansados da rotina local, em comunidade periférica de Dakar (Senegal), esses dois jovens realizam as mais diversas astúcias e peripécias com um único objetivo: fugir para Paris (França), “o paraíso na terra” anunciado romanticamente, e repetidas vezes, pelo refrão da música “*Paris, Paris*”, cantada por Josephine Baker.

Enquanto para o público ocidental a referência à hiena pode não trazer muito sentido, para um público familiarizado com o universo das tradições orais africanas, tal alusão opera uma justaposição de narrativas em que os atributos associados ao animal – sagacidade, falsidade, ganância, etc. – servem como alegoria e chave estratégica para tecer uma crítica à própria sociedade senegalesa e aos conflitos identitários que emergiram após a independência do Senegal. Em reforço a essa mesma estratégia retórica, o filme seguinte de Mambéty, *Hyènes* (1992), faz novamente referência às hienas para retratar toda uma comunidade que se corrompe graças à riqueza de uma velha senhora que chega à pequena cidade. Seu objetivo era mostrar como as relações neocoloniais, no contexto africano, transformaram a esperança das independências em falsas promessas do materialismo ocidental e como os africanos se deixaram corromper por ele.

Apesar de apresentar um título pautado nas memórias da tradição oral, o filme é uma livre adaptação da peça *The visit* (1956), do dramaturgo suíço Friedrich Dürrenmatt, para contar a história de Linguère Ramatou (Ami Diakhate), uma velha senhora que retorna para sua cidade natal, Colobane – nome de uma região periférica em Dacar, onde o próprio diretor viveu – de onde havia saído grávida. Diferente da situação humilhante que marcou a sua saída, a mulher agora retorna rica – riqueza comparada ao do Banco Mundial – e com o desejo de punir Dramaan Drameh (Mansour Diouf), homem que a humilhou no passado e que se tornou um grande comerciante. Para cumprir o seu plano, ela oferece bens e dinheiro para que os moradores da cidade consentissem com a morte de seu ex-amante e, por fim, o cumprimento da sua vingança acaba sendo “uma triste lembrança da desintegração econômica e cultura de consumo que envolveu a África desde os anos 1960” (UKADIKE; MAMBÉTY, 1998, p. 140).

A referência às tradições orais também pode ser percebida em dos seus curtas. Em 1988 Mambéty acompanha o cineasta Idrissa Ouédraogo (Burkina Faso) nas filmagens do filme *Yaaba* (“avó” na língua Moré) e acaba produzindo *Parlons Grand-mère* (1988)<sup>501</sup>, média metragem que vai além de um mero diário de filmagens e compõe, por meio dos recursos da montagem e comentários do próprio diretor, uma espécie de metafilme, em que os bastidores de uma produção servem de mote para refletir sobre o próprio fazer cinematográfico e a figura da “avó”, deixa de ser apenas a personagem protagonista do filme de Ouédraogo, para representar, metaforicamente, a importância e influência de memórias ancestrais na contação de histórias, incluindo o cinema.

Quatro anos após a realização de seu último longa-metragem, *Hyènes*, Mambéty teve uma conversa com o cineasta camaronês Jean-Pierre Bekolo, cujo registro se tornou no curta *La grammaire de Grand-mère* (A gramática da avó, 1996). O título do curta é uma citação direta a um trocadilho que Mambéty faz durante a entrevista entre duas palavras homófonas no francês, *grammaire* (gramática) e *grand-mère* (avó), como forma de indicar a sua própria concepção de linguagem cinematográfica e a possibilidade de pensar a poética do cinema sob o viés da oralidade. De certa forma, o cineasta retoma a referência metafórica da *grand-mère* (avó) utilizada em *Parlons...* como parte de um discurso que apresenta em resposta ao que seria o cinema pra ele. O que está no centro da entrevista é a necessidade de reinventar a narrativa hegemônica:

Porque você diz que é um homem? Pra mim é uma avó que conta histórias como toda avó à luz da noite. Também pode ser outro tipo de avó: a gramática que diz que as coisas devem ser assim, assim e assim. Mas a avó por si mesma nos permite contrariar a gramática<sup>502</sup>. (MAMBÉTY, 1996)

“Avó” nesse contexto surge como uma referência à sabedoria ancestral africana, enquanto “gramática” refere-se às regras e técnicas do cinema, uma forma de arte historicamente ocidental e paradigmaticamente moderna. Como outros grandes iconoclastas do cinema, Mambéty se revoltou contra as convenções do meio, a fim de expressar sua fé nele. Com isso, seguiu-se uma série de tentativas de reformular a sua *grammaire*, atendendo à voz de sua *grand-mère*. Essa reformulação fica evidente quando, anos mais tarde, em outra entrevista (UKADIKE; MAMBÉTY, 1998), o cineasta chega a propor uma nova forma de pensar a própria origem do cinema a partir de um princípio presente nas tradições orais:

O cinema nasceu na África, porque a imagem nasceu na África. Os instrumentos, sim, são europeus, mas a necessidade criativa e racional existe em nossa tradição oral. [...] A tradição oral é tradição das imagens. O que é dito é mais forte do que é escrito, a palavra encaminha a si mesma para a imaginação, não ao ouvido. A imaginação cria a imagem e a imagem cria o cinema, então nós estamos na linhagem direta dos pais do cinema (UKADIKE; MAMBÉTY, 1998, p. 151, tradução nossa).

501 - Traduzido para o inglês como *Let's talk, Grandmother*, a expressão, em português, seria algo como “Vamos conversar vó”.

502 - Transcrição e tradução de responsabilidade da autora feitas a partir do curta *La grammaire de Grand-mère*

“É simples. Você tem que fechar os olhos. [...] A mente funciona, mas não mais que o coração. [...] Então você abre os seus olhos e você tem uma história” (MAMBÉTY, 1998). Nesse breve trecho Mambéty aponta o imaginário como um aspecto precedente da narrativa, como se as imagens, antes mesmo de serem organizadas sob a forma de linguagem (narrativa), fossem construídas na mente. Sob essa perspectiva, a oralidade dos filmes não se daria apenas pelo recurso à narração ou intervenção de um agente que usa do verbo (palavra) para elucidar uma história, mas pelo poder de “evocar imagens” (UKADIKE; MAMBÉTY, 1998, p. 151).

Antes do cinema, a imagem já estava pressuposta nos contos tradicionais por meio da linguagem figurada. Ainda que baseadas em palavras, a tradição oral sobrevive em virtude do imaginário construído a partir de suas narrativas, logo, mais do que histórias mediadas por palavras, são narrativas compondo imagens, imagens compondo imaginários. É do amálgama entre o factual e o imaginado que as narrativas, baseadas em técnicas da tradição oral, tendem a organizar a história em torno de único núcleo temático, repetido e variado por paralelismos, fórmulas e comparações alegóricas (JØRHOLT, 2001, p. 105). Núcleo que é uma espécie de “imagem central” que se transforma, a cada repetição, levando o interlocutor a aprofundar o seu significado (VANSINA, 1985, p. 77).

Esse potencial de pluralidade enunciativa das imagens no cinema, também pode ser interpretado com o que Jacques Aumont (1993) denomina de “princípio figurativo” das imagens, uma noção presente na ideia de metáfora e alegoria e que seria “uma espécie de contaminação do verbal pelo icônico” (AUMONT, 1993, p. 253). Tais noções ressaltam a importância de mais estudos teóricos que permitam um pensamento visual sobre o cinema, afinal, “[...] figuras produzidas nas imagens e a maioria se baseia na retórica da linguagem verbal. Assim é a figura já realizada que se destaca e não a sua figurabilidade, o processo de engendramento das figuras na imagem” (AUMONT, 1993, p. 253).

### **Considerações Finais**

Mesmo antes de as narrativas serem transpostas para o aparato cinematográfico, a tradição oral já trazia como parte de sua dinâmica a articulação entre pensamentos através de imagens, ainda que essas imagens não estivessem materializadas. Assim, mais do que buscar traços da cultura oral nos filmes ou ainda discutir o cinema sob a perspectiva da história que é contada, um aspecto que não tem sido observado é a possível transformação que ocorre na narrativa cinematográfica quando o filme adapta uma história da tradição oral ou ainda quando assume seu legado na construção de um estilo.

É assim que, para além da simulação das técnicas e sua adaptação para o cinema, um dos maiores legados das narrativas orais para as narrativas de filmes realizados por cineastas africanos é colocar em relevo o princípio figurativo das imagens. Algo que se torna mais evidente nas narrativas através de uma estratégia específica: a alegoria. Alegorias que



evocam imagens, enquanto narrativas em segundo plano e que, à semelhança das narrativas de tradição oral tem a capacidade de articular memória e história, não por um gesto de recordação, mas de restauração do passado como presente.

## Referências

- AUMONT, J. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- AUMONT, J. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papirus, 2002.
- HYÈNES. Djibril Diop Mambéty. Direção: Senegal/ França/ Suíça/ Reino Unido/ Itália, 1992.
- JØRHOLT, E. Africa's modern cinematic griots oral tradition and West African Cinema. In.
- BAAZ, M. E.; PALMBERG, M. (orgs.). *Same and other: negotiating african identity in cultural production*, 2001. p. 95-117.
- LA GRAMMAIRE de grand mère. Direção: Jean-Pierre Bekolo. França, 1996, 7 min. <https://www.youtube.com/watch?v=0aJX98RdN8Y>. Último acesso 05/01/2022.
- LACASSE, G. et al (eds). *Pratiques orales du cinema (Textes Choisis)*. Paris: L'Harmattan, 2011.
- LIMA, M. G. *Griots modernos: a alegoria como recurso retórico em filmes africanos*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.
- MURPHY, D.; WILLIAMS, P. *Postcolonial African cinema: ten directors*. Manchester e Nova York: Manchester University Press, 2007.
- NAGIB, L. "Oralidade e cinema na África: Yaaba, um caso exemplar". *Novos Estudos CE-BRAP*, São Paulo, n. 46, nov. 1996.
- PARLONS Grand-mère. Direção: Djibril Diop Mambéty. Senegal/Burkina Faso, 1988.
- PENAFRIA, M. et al (eds.). *Ver, ouvir e ler os cineastas - Teoria dos cineastas*. v. 1. Covilhã: Labcom.IFP, 2016.
- PFAFF, F. "The Uniqueness of Ousmane Sembene's Cinema". *Contributions in Black Studies*, v. 11, n. 3, 1993.
- SYSTEME C, Le sacré et le cinéma africain. Direção: Franck Schneider. França, 1998, 20 min. [https://www.youtube.com/watch?v=Hdqj6ecZi\\_Q&t=11s](https://www.youtube.com/watch?v=Hdqj6ecZi_Q&t=11s). Último acesso 05/01/2022.
- TOUKI Bouki - A viagem da hiena. Direção: Djibril Diop Mambéty. Senegal, 1973.
- UKADIKE, N. F; MAMBÉTY, D. D. "The hyena's last laugh: a conversation with Djibril Diop Mambety", *Transition*, n. 78, 1998, p. 136 - 153.
- YAABA. Direção: Idrissa Ouédraogo. Burkina Faso, 1989.

# Culinária e gastronomia, afeto e distinção: discursos negociados na TV<sup>504</sup>

Culinary and gastronomy, affection and  
distinction: negotiated discourses on TV

Nara Lya Cabral Scabin<sup>505</sup>  
(Doutora – UAM e ESPM-SP)

**Resumo:** Na contemporaneidade, a TV constitui espaço privilegiado para a inscrição de mediações emergentes em torno da comida, do comer e do cozinhar na cultura audiovisual. Diante disso, este trabalho analisa, em dois programas do canal por assinatura GNT (*Que Maravilha!* e *Tempero de Família*), negociações discursivas entre regimes representacionais da *gastronomia* e da *culinária*, apontando sentidos de afeto e distinção como elementos fundamentais de mediação das representações engendradas.

**Palavras-chave:** Culinária, Gastronomia, Representações, TV, GNT.

**Abstract:** Nowadays, TV is a privileged space for observing emerging mediations around food, eating and cooking in audiovisual culture. Therefore, this paper analyzes, in two programs on the GNT television channel (*Que Maravilha!* and *Tempero de Família*), discursive negotiations between representational regimes of *gastronomy* and *culinary*, pointing out meanings of affection and distinction as fundamental elements of mediation of the engendered representations.

**Keywords:** Culinary, Gastronomy, Representations, TV, GNT.

Como nos ensina a história da alimentação, comida é expressão cultural materializada em modos de produção de matérias-primas, técnicas de preparo e rituais de consumo (MONTANARI, 2008). Na contemporaneidade, um novo ingrediente merece atenção: a complexificação das convocações ao consumo da comida via mediações na cultura audiovisual. Em um contexto de valorização do “consumo da experiência” (FONTENELLE, 2017), narrativas de preparo, apresentação e degustação de alimentos carregam o potencial de oferecer ao público uma experiência de “prazer por procuração” (OLIVEIRA, 2016, p. 141).

Deslocam-se, nesse contexto, regimes representacionais historicamente construídos nos meios de comunicação acerca de práticas sociais articuladas em torno da comida, do comer e do cozinhar, os quais se estruturavam, até final do século XX, quase exclusivamente por meio de conteúdos instrucionais voltados a um público presumido como feminino e for-

504 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CI Conceitos e mediações emergentes na TV.

505 - Professora do PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi/SP e pós-doutoranda em Comunicação e Práticas de Consumo pela ESPM/SP. Doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP.

mado por donas de casa. Considerando tal cenário, o foco de atenção do presente trabalho recai sobre a TV, espaço privilegiado para a compreensão dos recentes deslocamentos verificados em regimes representacionais da cozinha na cultura audiovisual.

A partir de programas do canal por assinatura *GNT*, propomos investigar as negociações estabelecidas entre o que temos denominado representações da *cozinha como gastronomia* e representações da *cozinha como culinária* (SCABIN, 2021), entendendo que *gastronomia* e *culinária* constituem duas “linguagens” distintas e interconectadas, por meio das quais a alimentação se comunica (JACOB, 2013). Assim, examinamos as produções *Que Marravilha!*, programa estrelado pelo *chef* Claude Troisgros, do qual foram analisadas três temporadas; e *Tempero de Família*, apresentado por Rodrigo Hilbert, do qual consideramos seis temporadas<sup>506</sup>.

A fim de cotejar a materialidade discursiva dos programas, embasamo-nos em proposições do chamado “Círculo de Bakhtin” a propósito da definição de *gênero discursivo* e do *dialogismo discursivo*, este último entendido como condição de sentido do discurso, compreensão esta que diz respeito tanto ao caráter relacional da linguagem quanto à intertextualidade que se instala no interior de textos culturais e os define (BARROS, 2003).

## **Performance e distinção em *Que Marravilha!***

O programa *Que Marravilha!*, estrelado pelo renomado *chef* Claude Troisgros (à frente também, na grade da mesma emissora, do *reality show* *Mestre do Sabor*), coloca em destaque a posição de saber ocupada pelo apresentador, na chave de uma mobilização de sentidos de ruptura em relação a práticas cotidianas de cozinha. No ar desde 2010, a primeira das três temporadas em foco neste artigo foi exibida em 2018, intitulando-se “Aula de Cozinha”. Estreada em março daquele ano, a temporada, coapresentada pela humorista Julia Rabello, mostra o *chef*-apresentador à frente da missão de orientar dez celebridades sem familiaridade com a cozinha que competem pelo título de melhor cozinheiro/a.

Das temporadas em foco neste trabalho, esta é a que incorpora de modo mais claro convenções próprias do gênero *reality show*, também presentes em outras fases do programa. Ao mesmo tempo, a produção dialoga com aspectos característicos do gênero do discurso televisivo que temos denominado “programa culinário”<sup>507</sup>, dada a ênfase conferida à apresentação de narrativas de receitas e técnicas de preparo dos alimentos, em conformidade com o mote “aula de cozinha”. Da mesma forma, diferentemente de outros *reality shows* de competição culinária que colocam os participantes sob níveis elevados de tensão

506 - Constituem o *corpus* deste trabalho episódios das temporadas de *Que Marravilha!* e *Tempero de Família* exibidas nos últimos quatro anos (2018 a 2021). Considerando esse intervalo, foram excluídos apenas os episódios de verão e as temporadas que não haviam sido integralmente exibidas no momento de realização das análises desta pesquisa, entre julho e setembro de 2021.

507 - Partindo da definição de gêneros discursivos como “tipos relativamente estáveis de conteúdos” (BAKHTIN, 2016, p. 12), delimitáveis em função das finalidades específicas do campo de atividade humana em que se inserem, entendemos o *programa culinário* como gênero do discurso televisivo caracterizado por *conteúdos temáticos* que abarcam não simplesmente questões relacionadas à comida ou à alimentação, mas sim, *práticas de cozinha*, e por uma *estrutura composicional* voltada fundamentalmente a narrativas de preparação de alimentos, que podem se concentrar em diferentes etapas e processos envolvidos na transformação de ingredientes em comida.

e estresse, como *MasterChef* e *Kitchens's Hell*, a produção do *GNT* apresenta interações descontraídas, favorecidas tanto pelo bom-humor de Claude quanto pela espirituosidade de Júlia Rabello.

Já em sua temporada de 2019, *Que Maravilha!* recorre a estratégias discursivas distintas a fim de dialogizar regimes representacionais da cozinha. Tendo como subtítulo “Chato Pra Comer”, Claude e seu assistente Batista recebem, a cada episódio, uma “denúncia” de um telespectador, sempre uma pessoa “comum”, que “delata” um familiar ou amigo que se alimenta mal. Os apresentadores são chamados (desafiados?) a ajudar no caso, preparando uma receita que agrade ao paladar do “chato pra comer” da vez. Mas o *chef* não raro subverte as expectativas ao elaborar pratos algo “inusitados”, pouco triviais, empregando ingredientes sofisticados e/ou temperos variados, em combinações apresentadas como criativas e autorais.

Finalmente, na temporada de 2020, o diálogo com o contexto de pandemia e a necessidade de isolamento social permeiam a narrativa dos episódios, que apresentam reconfigurações na forma como sentidos de *cozinha como culinária* e *cozinha como gastronomia* são dialogizados. Nessa temporada, denominada *Que Maravilha! Delivery*<sup>508</sup>, Claude e Batista preparam pratos inspirados em receitas “afetivas” de espectadores.

A cada episódio, Claude é “desafiado” a preparar uma receita caseira, familiar, retomando um mote já presente em outras fases do programa, como na temporada *Revanche*. Trata-se de uma estrutura narrativa que coloca em cena, em sua própria arquitetura, tensionamentos e negociações entre sentidos de *cozinha como culinária* e *cozinha como gastronomia*, em torno dos quais giram os “embates” entre o *chef* e cozinheiros não profissionais. Se, por um lado, os pratos elaborados possuem valor afetivo impossível de ser reproduzido (daí o desafio), por outro, Claude e Batista imprimem marcas autorais nas releituras que faz das receitas

## **A cozinha cotidiana destrivializada em *Tempero de Família***

Em *Tempero de Família*, encontramos formas de negociação/dialogização de regimes discursivos da cozinha predominantemente distintas daquelas que verificamos em *Que Maravilha!*, especialmente no que diz respeito à mobilização de representações da *cozinha como gastronomia*.

No ar desde 2013 pelo *GNT*, *Tempero de Família* busca afirmar-se como espaço de narrativas afetivas em torno da relação com a comida, como sugere a descrição do programa na plataforma Globoplay: “Rodrigo ensina os segredos que aprendeu com a mãe a avó na cozinha. A série desmistifica a ideia de que para cozinhar é preciso usar ingredientes e utensílios difíceis”. Sem ser um *chef*, o apresentador carrega o ethos de “jovem pai de família”, cuja culinária “foi aprendida em casa, como ele revela em diversos episódios” (VEADO,

508 - Durante o segundo semestre de 2021, o *GNT* exibiu uma segunda leva de episódios de *Que Maravilha! - Delivery*, que não puderam entrar no *corpus* desta pesquisa, cujas análises foram desenvolvidas entre os meses de julho e setembro.

2017, p. 84). Nesse sentido, as seis temporadas consideradas nesta pesquisa apresentam mais continuidades do que diferenças entre si, não obstante certas singularidades possam ser identificadas em termos estilísticos e narrativos.

Na temporada de 2018, por exemplo, Hilbert viaja a Belém, no Pará, com a proposta de mostrar ingredientes e pratos locais. Nos episódios, o apresentador visita pontos importantes da cidade, onde encontra ingredientes para receitas que valorizam as tradições culinárias paraenses. Além das narrativas de preparação dos alimentos, há espaço para a valorização de identidades culturais por meio da cozinha. Dessa forma, embora os episódios extrapolem o espaço da casa, o percurso narrativo da temporada não se dá em busca da cozinha dos *chefs*, marcada por sentidos de alta *performance*, refinamento e distinção – ainda que, do ponto de vista discursivo, a valorização de cozinhas regionais ganhe espaço em anos recentes em decorrência da consolidação do campo gastronômico no Brasil. Ainda assim, o que os episódios fazem é mobilizar/construir representações de cotidianidade na cozinha por meio de sentidos de tradição e ancestralidade.

De modo correlato, na temporada *Na paz*, exibida em 2019, encontramos estratégias de representação da cozinha que produzem efeitos de sentido de *cozinha como culinária*. Ao longo dos episódios, o apresentador conduz narrativas de receitas que se apresentam como materialização de uma vida mais tranquila – mote da temporada –, preparando pratos com ingredientes frescos plantados na horta de um restaurante local (primeiro episódio) ou descobrindo utilizações para plantas alimentícias não convencionais, as chamadas “PANCS” (segundo episódio).

Nas demais temporadas analisadas, todas mais recentes, os episódios se passam em locações que remetem a uma domesticidade rústica, meticulosamente encenada. É o caso da temporada *Saudade*, lançada em agosto de 2019, que propõe o preparo de “receitas que nos trazem nossas melhores lembranças e nos transportam para tempos inesquecíveis”, segundo fala do apresentador, no início do primeiro episódio, que conversa com o público enquanto coa café em filtro de pano, usando bule e xícaras de metal em esmalte colorido, à frente de uma janela com cortina de renda.

Sentidos de cotidianidade e domesticidade permanecem em destaque na temporada *Bom dia, Tempero de Família!*, exibida em 2020. Gravados antes do início da pandemia de Covid-19, os episódios apresentam receitas para o café da manhã, elaboradas com a presença de convidados famosos, que também falam sobre suas rotinas na hora de dormir e acordar, evidenciando a valorização do dia a dia a partir da comida e da cozinha. Seguindo a mesma toada, as receitas são em geral leves e simples. Cabe observar, no entanto, que as locações da temporada, embora remetam ao reconhecimento do espaço doméstico como espaço de trocas afetivas mediadas pela comida, não o fazem representando *qualquer* casa; isso porque os episódios têm como cenário um quarto e uma cozinha instalados ao ar livre, em meio a uma paisagem de natureza exuberante, com decoração planejada. Nesse sentido, evidencia-se a convocação de um espectador de elevado poder aquisitivo, que tem na comida e/ou na cozinha parte importante de seu estilo de vida.

Já em 2021, a atração estreou nova temporada gravada no sítio da família Hilbert em Teresópolis, no Rio de Janeiro, com o mote “Não joga fora!”, que apresenta sugestões para reaproveitar ingredientes, reinventar receitas e reformar mobiliários e utensílios de cozinha. Embora algumas receitas demandem o uso de ingredientes não tão comuns na despensa brasileira, as técnicas empregadas são, em geral, básicas. A própria forma como Hilbert desenvolve os preparos, utilizando instrumentos simples e atentando-se de modo despojado às medidas das receitas, sugere um saber culinário que se aprende “de olho”, vendo outras pessoas cozinham. Além disso, o tema central da temporada, ao colocar em destaque a relação com a reprodução do espaço doméstico, também contribui para o predomínio de representações da *cozinha como culinária* – ainda que nem todos os objetos empregados nas reformas sejam facilmente encontrados à disposição em nossas casas, como o *cooktop* “esquecido” que Hilbert utiliza para construir um fogão no primeiro episódio.

## Considerações finais

Como vimos, os programas culinários *Que Maravilha!* e *Temporo de Família* representam formas distintas de negociação/dialogização de regimes representacionais da cozinha; isso porque, enquanto, no primeiro, verificamos um predomínio de representações vinculadas a sentidos de *cozinha como gastronomia*, o segundo se destaca pela presença marcante de sentidos de *cozinha como culinária*.

Assim, em ambos os casos, identificamos, por meio de estratégias discursivas singulares, modos de releitura da proposta didático-instrucional dos programas culinários tradicionais, que se dirigiam a um público presumido como feminino e formado por donas de casa que *precisavam* saber cozinhar. Já nas produções do *GNT* que buscamos analisar, as narrativas de receita convocam uma audiência de elevado poder aquisitivo que tem na comida e na cozinha expressões importante de seu estilo de vida e, possivelmente, *gosta* de cozinhar.

Com base no percurso do trabalho, é possível observar que os programas analisados apresentam pontos de contato e distanciamento no que diz respeito ao engendramento de formas de convocação ao consumo (PRADO, 2013) do universo da cozinha. Isso porque, enquanto a predominância de sentidos de *cozinha como culinária* em *Temporo de Família* sugere modos de convocação ao consumo assentados sobre a mediação de um *saber-fazer*, os sentidos de *cozinha como gastronomia* em *Que Maravilha!* remetem à convocação do consumo por meio de um *saber-viver*. Em ambos os casos, parece convocar-se o espectador ao consumo de ideais de “bem-viver” (PRADO, 2013) que encontram espaço privilegiado de mediação no universo simbólico da cozinha.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BARROS, Diana Luz Pessoa. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Orgs.). Dialogismo, polifonia, intertextualidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. p. 1-9.

FONTENELLE, Isleide Arruda. Cultura do consumo: fundamentos e formas contemporâneas. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2017.

JACOB, Helena. "Gastronomía: os ambientes midiáticos e as linguagens da comida e da cozinha". *Communicare*, v. 12, n. 2, jul./dez. 2012, p. 113-125.

LIMA, Carlos Eduardo. "Que Maravilha: Chato Pra Comer" é um Erro. *Célula Pop*, 14 ago. 2019. Disponível em: <https://celulapop.com.br/que-maravilha-chato-pra-comer-e-um-erro/>. Acesso em: 23 out. 2021.

MONTANARI, Massimo. Comida como cultura. São Paulo: SENAC, 2013.

PRADO, José Luiz Aidar. Convocações biopolíticas dos dispositivos comunicacionais. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2013.

OLIVEIRA, Caroline Cavalcanti. "Das concepções e representações do gosto pela mídia: reflexões acerca da imagem estetizada da comida na divulgação de receitas culinárias". *Culturas Midiáticas*, ano IX, n. 15, jan./jun. 2016, p. 136-150.

SCABIN, Nara Lya Cabral. Deslocamentos de visibilidades hegemônicas e diálogos entre representações da cozinha no *reality show* Cook Off - Duelo de Sabores. *Revista Mídia e Cotidiano*, Niterói, v. 15, n. 2, maio/ago. 2021, p. 99-120. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/48692>. Acesso em: 13 Nov. 2021.

VEADO, Julia. Práticas culinárias em atuais programas de receita: cozinhas do GNT e do YouTube. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

# Arquivos inacabados: Estudos estéticos comparados das artes populares em filmografias da América Latina<sup>509</sup>

Unfinished Archives: Comparative Aesthetic Studies  
of Popular Arts in Latin American Filmographies

Natacha Muriel López Gallucci<sup>510</sup>  
(ICHCA UFAL, PPGArtes UFC)

**Resumo:** O ensaio fílmico *Performance em rede* foi desenvolvido no contexto da pesquisa de Pós-Doutorado em Artes (PPGArtes, UFC) com apoio do PNPd, CAPES. Trazemos um recorte dessa operação de montagem na tentativa de reflexionar sobre os protocolos desenhados para a curadoria e análise performática comparada de artes populares das heterogêneas filmografias de América Latina, destacando - como políticas do popular - relações intra e extra fílmicas entre o plano indicial, dramatúrgico e performativo.

**Palavras-chave:** Filmografias da América Latina, Montagem, Estudo comparado, Cultura Popular, Performance.

**Abstract:** The filmic essay *Performance in network* was developed in the context of the Post-Doctoral research in Arts (PPGArtes, UFC) with support from the PNPd, CAPES. We bring an outline of this editing operation in an attempt to reflect on the protocols designed for curation and comparative performance analysis of popular arts reused from heterogeneous filmographies of Latin America, highlighting - as popular politics - intra and extra filmic relations between the indicial dramaturgical and performative aspect.

**Keywords:** Latin American Filmography, Montage, Comparative Study, Popular Culture, Performance.

## Introdução: Como dançar com os arquivos inacabados de América Latina?

A pesquisa que apresentamos foi realizada como bolsista de Pós-doutorado (PNPD/CAPES) no Programa de Pós-graduação em Artes, na linha *Arte e Processo de Criação: Poéticas contemporâneas* do PPGArtes (ICA, UFC), Brasil. O ingresso como estagiária de Pós-doutorado foi uma oportunidade ímpar na minha carreira de artista-pesquisadora-docente.

509 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Audiovisual e América Latina: estudos estético-históricos comparados.

510 - Professora de Filosofia (ICHCA, UFAL); Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes (UFC). Doutora em Filosofia (UNICAMP); Doutora em Mídias (UNICAMP). Coordenadora do Grupo FiloMove.



Possibilitou-me refletir filosoficamente sobre os corpos dissimiles e não hegemônicos das culturas populares e suas performances na linguagem audiovisual, ao mesmo tempo em que produzia cinema.

O projeto intitulado FiloMove iria objetivar um percurso de análise audiovisual comparado, problematizando aspectos culturais e filosóficos das performances em danças registradas nas filmografias de Brasil e da Argentina, acessíveis em arquivos públicos. A pesquisa, produto de interrogações epistemológicas de longa data, previa envolver artistas e atores sociais das culturas populares nessas análises fílmicas. E, contemplados em uma proposição poética, *dançar com arquivos inacabados*, o processo seria roteirizado e registrado consolidando novos arquivos a partir de cenas coreográficas.

Figura 1: Fotograma da montagem de Autoapresentação



Fonte: *Performance em Rede*, 2020.

Buscávamos gestar um filme-arquivo in loco contemplando trabalhos críticos de criação, a partir da composição coreográfica realizada por sujeitos cujas enunciações corpóreo-vocais aportassem pistas para compreender os processos de descolonização do corpo, através da dança, vislumbrando os usos dos patrimônios culturais (BHABHAM 2002; CANCLINI, 1999) elencados nas filmografias da América Latina. Entretanto, a chegada da pandemia da Covid 19, colocou-nos na posição de reformular o protocolo inicial anunciado no Projeto de Pós-doutorado<sup>511</sup>. Fundamentalmente, porque o processo havia sido pensado para ser realizado através de oficinas presenciais combinadas de análise fílmica e composição em danças (cujos ritmos seriam: carnavalito, coco, jongo, chacareira, candombes, milongas e tangos); na expectativa de realizar as montagens coreográficas no espaço cedido pelo Museu de Arte de Fortaleza (MAUC).

A pandemia impediu a realização do plano de rodagem inicial, assim como a visitação de arquivos fílmicos públicos; pelo que resolvemos realizar uma mudança de estratégia no processo de pesquisa e criação.

Figura 2: Performance *Buscando ancestralidades dos corpos de América Latina*. A descoberta do Brasil, Dir. Mauro,

511 - Antecedentes LÓPEZ GALLUCCI, 2014a; 2014b; 2016; 2018; 2019.



Fonte: Fotogramas de Abertura. Performance em Rede

Em fevereiro de 2020 iniciamos a adaptação do projeto protocolizando ações alternativas de produção e criação audiovisual. Destacando que, no fragor do desassossego trazido pelo isolamento social, inserimos nesta nova proposta algumas das estratégias colaborativas que habitualmente utilizamos nos trabalhos com grupos de tradição e de cultura popular; em uma perspectiva horizontal de realização audiovisual. O projeto adotou assim, a modalidade virtual, sob o nome FiloMove: Performance em Rede.

### **Concepção filosófica do Performance em Rede: em busca de “novas conexões”**

O Projeto, no escopo dos estudos filosóficos e audiovisuais contemporâneos, enfatizou o corpo como detentor de produções simbólicas e materiais. Compondo laços de saberes emergentes das histórias comuns aos povos da América Latina, esses diálogos performáticos estão associados à longa construção de valores comunitários. O processo mostrou que esses diálogos de caráter transnacional entre artistas-pesquisadores-docentes de diversos ritmos populares afrolatinoamericanos os vinculava a proposições, cosmovisões, saberes e ativismos compartilhados.

Figura 3: */jexá* Erica Vieira, Fortaleza; Lali Corvalán, Rosário; Alba Vieira, Viçosa, Natalia Grosso,

Córdoba; *Oxum no Poço da Moça*. Candomblé. Tom Lobato. Abaetetuba, Pará, Brasil.



Fonte: Fotogramas de *Performance em Rede*

Nesta perspectiva, o conceito de performance ressignifica aspectos da tecnologia de registro audiovisual e possibilita aplicar na montagem uma série de estratégias associadas à captação da voz e à concepção fotográfica da imagem nos “auto registros”. Esses elementos, entendemos, confluem na elaboração de uma inovação no arquivo gestual e sonoro que contempla a proposta da metodologia etnográfica “multisituada” de Bourdieu (1966; 2002, p. 9-14, p. 257- 259). Registrando um ritmo, por exemplo o candombe ou o ijexá, sob o olhar e a percepção de diversos performers.

Contrariamente ao trabalho em campo, a performance que propúnhamos, poderia operar como uma expressão de diversos olhares e saberes heterogêneos em confluência, descentrada da figura do investigador, eixo da pesquisa empírica tradicional. Os registros, produções e vídeos que conformaram a performance, colocou em diálogo aos participantes como produtores de suas próprias autoetnografias culturais. A comparação entre práxis corpóreas e vocais de diversos grupos e espaços, gestou novos sentidos na montagem, e comportou um processo que permitiu perceber semelhanças, diferenças, heterotopias e atopias.

Estes procedimentos foram considerados produtivos porque trazem inseridas memórias inconscientes, ideologias não explicitadas, demandas sociais, políticas e práticas culturais nunca mapeadas de maneira reflexiva transnacional (LUSNICH, 2017).

Figura 4: Performance *Misibamba*. Candombe Afroporteño. Laura Corvalán, Rosario; Erica Vieira, Fortaleza; Natacha M López Gallucci, Fortaleza. Fotogramas de Candombe do Filme *Tango Argentino* de Simon Feldman, 1969.



Fonte: Fotogramas de *Performance em Rede*

Como artista-pesquisadora-docente *insider* (BORDIEU, 2003; WACQUANT, 2006), longe de adotar uma perspectiva onisciente sobre esses contextos geográfico-afetivos, busquei elaborar um trabalho audiovisual que desvende relações subjetivas e coletivas estabelecidas a partir de processos de incorporação (*embodiment*), de linguagens expressivas e técnicas corporais associadas à representação da alteridade nas artes populares. Parti da ideia de que as manifestações populares não podem ser compreendidas separadas dos movimentos e das texturas corporais/vocais/sonoras de seus artistas, pois, em cada âmbito, um simples movimento humano expressa uma incorporação diferenciada de sentido.

Considerando as práticas criativas corporais e vocais parte fundamental da herança cultural do povo (ZEMP, 2013, p. 31), propúnhamos indagar aspectos da cultura popular através de uma combinação de estratégias colaborativas no campo de filiação da filosofia-performance; apagando a divisão disciplinar hegemônica entre a pesquisa filosófica, criação em danças e investigação audiovisual.

Realizamos uma dinâmica de pesquisa-ação, envolvendo o corpo da própria pesquisadora, entendido como “dado etnográfico”, mas também como efeito de processos de criação e de reflexão corpóreo vocal; considerando que o corpo em estado de criação expressa um território em que se inscreve e se produz a memória do sujeito da enunciação e da performance (LÓPEZ GALLUCCI, 2014).

Figura 5: Performance *De África para América*. Paisagem sonora de Suelen Turíbio



Fonte: Fotograma de Performance em Rede

Assim, as performances teriam o status de “novas conexões” entre a prática da pesquisa audiovisual e a reflexão crítica sobre o corpo como produtor de sentidos. Reafirmando que a antropologia da dança afirma que os princípios estéticos do movimento podem ser entendidos como valores culturais.

## Registro e montagem coletiva como metodologias de criação

O processo se iniciou com o lançamento de cinco atividades. Nessas pautas virtuais oferecemos, de maneira associada, avanços das metodologias de pesquisa e criação que iríamos utilizar, na expectativa de gerar uma interação grupal colaborativa. As atividades giraram em redor da auto-apresentação (em português, espanhol e francês); o envio de paisagens sonoras, instrumentais, ruidagens e a enquete virtual gestou um novo arquivo disponível a todos para escolher os ritmos base sobre os que trabalharíamos as performances coletivas.

Figura 6: Atividades Colaborativas de Registro Audiovisual (modalidade virtual)

1ª Atividade	2ª Atividade	3ª Atividade	4ª Atividade	5ª Atividade
28 março Solicitação de Mini vídeo	10 abril Paisagens sonoras	05 abril Enquete sobre Ritmos Vídeo Abertura	06 de abril Solicitação de Mini vídeo	07 de abril Solicitação de Mini vídeo

Fonte: Diário de Campo da Autora

Os/as participantes mostraram interesses comuns; ao passo que se produziu um descentramento da figura da proponente e todos começam a lançar propostas de criação ao resto do grupo.

Figura 7: Performance *Vamos fazer uma sopa popular brasileira?* Zeca Ligiero



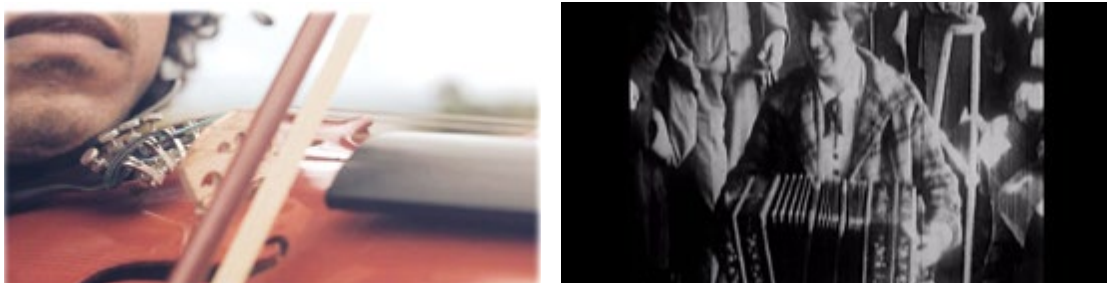
Fonte: Fotograma de Performance em Rede.

Ativando a ideia benjaminiana de constelação como metodologia de criação em rede, explicitando que o filósofo opera formas de reflexão em imagens, trouxemos com as performances a enquete filmada com três perguntas: O que é Cultura Popular? O que significa Performance? e, O que significa América Latina?

Outra metodologia ativada foi a curadoria de arquivos fílmicos como protocolo de criação e investigação produzindo um diálogo, na montagem, com as camadas performáticas criadas com cenas coreográficas de arquivos fílmicos dos períodos silencioso, clássico e moderno.

A montagem seguiu os lineamentos filosóficos de uma montagem como produção de campos em tensão entre depoimentos em primeira pessoa e performances. As camadas acústicas e visuais na linha de tempo estiveram associadas a um processo de curadoria e de colaboração com os participantes. Essa participação não implicou conhecimentos em realização audiovisual, mas em processos de criação vinculados à cultura popular.

Figura 8: *El día que me quieras*. Alisson Flor. Ceará. Filme *Revista Valle*, Argentina, 1926



Fonte: Fotograma de Performance em Rede

Destacamos a expressão da montagem como processo poético de resolução de diversos conflitos rítmicos que cada corpo impunha na cena.

Figura 9: Maracatú e Malambo. Suelen Turibio, Campinas. Natacha Muriel, Fortaleza; Angeles Galván, Campinas.



Fonte: Fotograma de Performance em Rede

O ritmo entre cortes e cadências - da cenas criadas- produziu um efeito virtual de unidade expressiva, uma amalgama entre todas as performances, metáfora da unidade histórica esquecida latinoamericana.

Nesse sentido, esta pesquisa buscou compreender como as informações fornecidas pela dança e pela música expandiram ou resinificaram a história das próprias práticas artísticas e culturais nos participantes. Também pudemos observar e vivenciar como os valores culturais são transmitidos por meio de gestos impressos em processos de resiliência socio-cultural e comunitária de grupos de base.

Figura 10: Performances: *Xaxado, Coco, Caboclinho, Boi*. Mestre Rafael Magnata. Fortaleza



Fonte: Fotogramas de Performance em Rede

Figura 11: Cultura Popular, Tango e Cultura Nativista. Mano Monteiro, Porto Alegre.



Fonte: Fotograma de Performance em Rede

Observamos nas análises fílmicas que, apesar de contar com elementos sólidos para construir novas formas de proteger e compartilhar a cultura e as artes, raramente esses princípios estéticos são estudados como conhecimentos e saberes populares próprios latino-americanos.

Figura 12: Performance Flor de Cardón (Chacarera).



Fonte: Fotogramas de Performance em Rede

## Algumas conclusões

Fazer pesquisa sobre as performances das culturas populares da América Latina no cinema não significa apenas um descentramento dos estudos audiovisuais. Há um programa em redor da filosofia da imagem e do corpo que envolve aspectos éticos, estéticos e políticos da pesquisa audiovisual. No âmbito geopolítico da América Latina os procedimentos audiovisuais de desclassificação dos olhares historicistas, nacionalistas e racionalistas, são tentativas de construir e reconstruir conhecimentos e saberes populares situados; fugindo das tentativas estéticas que buscam subsumir os processos artísticos a ordens universais.

Figura 13: Naranja en Flor. Tango. Carlos Quilici, e Martín Tessa, Rosario; Gabriela Rojas, Fortaleza.



Fonte: Fotogramas de Performance em Rede

Nos anos de 1960, a antropologia visual, realizou uma enorme contribuição para compreender o status da cena fílmica envolvendo as culturas populares, atores reais, articulando teorias e saberes em redor das técnicas corporais e vocais; incorporando, de maneira transversal, estudos, análises e autodescrições em prol de uma crítica estética de diversas práticas associadas a grupos que ainda eram definidos como subalternos.



Figura 14: Naranja en Flor. Tango. Natacha Muriel e Lucas Magalhães, Fortaleza.



Fonte: Fotograma de Performance em Rede

Na atualidade, ressignificando esses aportes, somamos à pesquisa antropológica e audiovisual, a concepção filosófica das “redes”; com a precaução (WACQUANT, 2013) de não perder de vista um panorama ampliado da estrutura de classe e as relações de resistência produzidas por cada comunidade diante das formas do capitalismo na região.

Figura 15: Candombe Uruguaio; Washington Gularte, Porto Alegre. Tom Alancay, Rosario.



Fonte: Fotogramas de Performance em Rede

A filosofia também contribui desde a noção aristotélica de hábito; a partir da qual as manifestações populares podem ser entendidas como uma poderosa forma de educação e transmissão de códigos, improvisos e regras gestadas nas práxis artísticas. Reunidas em redor de valores situados as artes populares outorgam sentido aos rituais e performances de cada comunidade.

Se o ensaio fílmico é definido por ser uma forma temporal que pensa por fragmentos imagéticos (RASCAROLI, 2017), a apropriação filosófica da pesquisa audiovisual, desnatura o próprio tempo e o próprio movimento quando corta o fragmento; consegue descortinar um repertório de técnicas corpóreo-vocais naturalizadas latentes, ocultas de nós mesmos e cujo estudo minucioso possibilita estabelecer espaços teóricos de tensão e de reconhecimento na alteridade.

## Referências

BENJAMIN, W. *Magia, técnica, arte e política*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.

BORDIEU, P. “Participant Objectivation”. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 9,

n. 2, 2003, p. 281-294.

CANCLINI, N. "Los usos sociales del patrimonio cultural". In: AGUILAR CRIADO, Encarnación (Org.). Patrimonio Etnológico: nuevas perspectivas de estudio. Andalucía: Consejería de Cultura, 1999, p. 16-33.

LÓPEZ GALLUCCI, N. M. "Dance and Resistance in Tango and Reisado: Comparative Audio-Visual Research on Cultural Performance in Argentina and Brazil". IAFOR, Brighton, UK: 2018.

LÓPEZ GALLUCCI, N. M. "O olho que dança: Miradas e memórias do corpo nos documentários argentinos modernos e contemporâneos". In: RODRIGUES, Laercio (Org.). Pensar o documentário: textos para um debate. Recife: EdUFPE, 2020, p. 315-342.

LUSNICH, A. L. "Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano". Comunicación y Medios; Santiago de Chile, v. 24. 2011, p. 25- 42.

RASCAROLI, L. *How the film essay thinks*. UK: Oxford Press, 2017.

# Cinema e ancestralidade: as esferas de criação dos cinemas negros<sup>512</sup>

**Cinema and ancestry: the spheres of  
creation of black cinemas**

**Natália Lopes Wanderley<sup>513</sup>**  
(Doutoranda – UFPE)

**Resumo:** O cinema é um dispositivo capaz de operar em diferentes “mundos”, seja ao imprimir a realidade, seja na busca por contar histórias. A ancestralidade, por outro lado, é organicidade herdada dos antepassados que aflora na experiência de vida. Na confluência dessas duas vias, reconhecemos que a ancestralidade negra tem sido caminho para a produção audiovisual de realizadores negres comprometidos em projetar no mundo material o mundo interior que atravessa a experiência cosmológica africana.

**Palavras-chave:** Cinema, ancestralidade, cinemas negros e cosmologia africana.

**Abstract:** Cinema is a device capable of operating in different “worlds”, whether by printing reality or in the quest to tell stories. Ancestry, on the other hand, is organicity inherited from ancestors that emerges in life experience. At the confluence of these two paths, we recognize that black ancestry has been the path for the audiovisual production of black filmmakers committed to projecting into the material world the inner world that crosses the African cosmological experience.

**Keywords:** Cinema, ancestry, black cinemas, african cosmology

## 1. Onde vivem as ancestralidades nos cinemas negros?

De acordo a filósofa Katiúscia Ribeiro, no texto *O futuro é ancestral* (2020), “a filosofia da ancestralidade está na confluência do pensamento contemporâneo sobre humanidade”, no sentido de “identificar quais fissuras estremecem as relações humanas na atualidade” e se apresentar como “categoria de reconhecimento no modo de assentir a ontologia do sujeito negro”. Se tratando de filosofia, é o pensamento tradicional africano traduzido em sua riqueza oral, de provérbios e cantos, que alimenta a continuidade das manifestações culturais afrodescendentes. Ele ainda sofre pelos interditos do racismo estruturante e institucionalizado nas sociedades colonizadas, embora as diversas áreas e ofícios que bebem dessa fonte ancestral nunca tenham deixado de lutar para estabelecer comunicação e buscar as origens de suas próprias histórias.

512 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: ST Cinemas negros: estéticas, narrativas e políticas audiovisuais na África e nas afrodiásporas.

513 - É educadora popular, realizadora audiovisual e doutoranda em comunicação pela UFPE. Trabalhou junto a coletivos como o Centro de Comunicação e Juventudes (CCJ, 2008) e Ficcionalizar (2016).

Por esses motivos, discorrerei sobre as ancestralidades evocadas e reivindicadas pelo “cinema negro” em relação às suas principais referências no campo cinematográfico, a partir da reformulação das duas perguntas encontradas por Katiúscia Ribeiro para escrever sobre ancestralidade: *Onde vivem as ancestralidades? De que maneira a “humanidade do ser” pode ser reconfigurada a partir de um princípio ancestral?* (Ibidem, 2020) Assim, escolho perguntar: Onde vivem as ancestralidades nos cinemas negros? De que maneira a “humanidade do ser negro” pode ser reconfigurada nos filmes a partir de um princípio ancestral?

Seja a partir de questões discursivas trazidas pelas falas de realizadores, seja através da materialidade estética dos filmes ou das narrativas apresentadas pelos cineastas negros do passado e do presente, nossa leitura aqui compreende o tempo e a história de forma espiralar, não-linear, em que as voltas da experiência cinematográfica trazem reformuladas questões primordiais ao ofício de contar histórias: “este diálogo compreende que o conceito de ancestralidade não se fixa em uma era histórica, tão pouco se limitou a um modo antigo de produzir filosofia ou mesmo se limitou a pessoas, mas sim se encontra como um modo de percepção holística africana estendendo-se à diáspora”. (RIBEIRO, 2020)

Outra importância para a abertura de nossos sentidos aqui está no aceite da filosofia e método intrínsecos a *Exú*, orixá do panteão Nagô que representa a comunicação e “*elemento dinâmico*, não só de todos os seres sobrenaturais, como também de tudo o que existe” (SANTOS, 1985 apud MARTINS, 2021, p. 32).

## 1.1 A linguagem é imanente ao Ser

Segundo Sikirù Sàlámì e Ronilda Iyakemi Ribeiro, autores do estudo vivencial que gerou o livro *Exú, a ordem do universo* (2011), uma das narrativas mais bonitas do mito cosmogônico da criação em África, vem do povo bambara do Komo, “uma das grandes escolas de iniciação do Mande, no Mali” (SÀLÁMÍ, RIBEIRO, 2011, p. 40). Nela Deus, denominado *Maa Ngala*, sente falta de um interlocutor e por isso o cria:

Não havia nada, senão um Ser. Este Ser era um vazio vivo a incubar potencialmente todas as existências possíveis. O Tempo Infinito era a morada desse Ser-Um. O Ser-Um chamou a si mesmo Maa Ngala. Então ele criou Fan - um ovo maravilhoso com nove divisões. No qual introduziu os nove estados fundamentais da existência. Quando o Ovo Primordial chocou dele, nasceram vinte seres fabulosos que constituíram a totalidade do universo, a soma total das formas existentes de conhecimento possível. Mas, ai! Nenhuma dessas vinte primeiras criaturas revelou-se apta a ser o interlocutor que Maa Ngala havia desejado para si. Então, tomando uma parcela de cada uma dessas vinte criaturas, misturou-as. E, insuflando na mistura uma centelha de seu hálito ígneo, criou um novo ser - o Homem - a quem deu parte de seu próprio nome: Maa. Assim, esse novo ser, por seu nome e pela centelha divina nele introduzida, continha algo do próprio Maa Ngala. (SÀLÁMÍ, RIBEIRO, 2011, p. 40).

A contar por esse mito podemos entender a visão cosmológica de uma antiga cultura africana a respeito do papel de interlocutor que o ser humano ocupa frente aos diversos conhecimentos que constituem o universo. Nele não só está contido o aspecto divino e espiritual que, segundo Hampaté Bâ (2010), se apresenta em toda tradição oral africana, quanto está contida a afirmação de que somente o ser humano, diferente das outras criaturas da natureza, recebeu de *Maa Ngala*, o *Ser-Um*, a qualidade divina da criação. Esta parte está traduzida no conto pelo “hálito ígneo” soprado sobre a mistura das criaturas que formou o *Homem*. Lembremos ainda que a ciência explica ser necessário o elemento fogo para que ocorra a transmutação de elementos associados. Sendo assim, o mito do povo Bambara do Komo também nos adverte sobre o surgimento de uma singularidade humana que dar sentido à sua criação: “o dom da Mente e da Palavra” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.171), ou seja, a própria linguagem.

## 1.2 Palavra dita, imagem vista

Diferente da palavra escrita, é a palavra falada que carrega a força vital e precisa ser entoada ritmicamente, porque *o movimento precisa de ritmo, (...) a fala é, portanto, a materialização da cadência.*(HAMPATÉ BÂ, 2010, p.173)

No livro *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá* (2021), Leda Maria Martins estende essa explicação ao propor significados outros à palavra falada, como para a criação de um locus/cena em que as palavras concretizam idéias: “É a força da palavra como *alethéa*, aparição, não esquecimento, que propicia o fulgor da revelação e da desvelação, fundador da *arkhé* e do *axé*, do *logos*, enfim” (MARTINS, 2021, p.183)

Desse modo, podemos entender como foi possível que cineastas africanos produzissem filmes com perspectivas descolonizantes, a revelia de um cinema moderno eurocêntrico. A exemplo do discurso político dos cineastas africanos do pós-colonial, considerada a primeira geração de cineastas do continente (BAMBA, 2008), foram criadas narrativas totalmente descentralizadas do Ocidente, que deram vistas à profunda grandeza cultural e natural africanas:

A Europa não é o meu centro. A Europa está na periferia. Depois de 100 anos aqui, eles falavam a minha língua? Eu falo a deles. O meu futuro não depende da Europa. Eu gostaria que eles me entendessem, mas não faz diferença. Pegue o mapa da África. Junte a Europa e a América e ainda sobra espaço. Por que ser um girassol e se voltar para o sol? Eu mesmo sou o sol. (Depoimento do cineasta senegalês Ousmane Sembène,<sup>514</sup> no filme *Camera d’Afrique* (1983), do cineasta tunisiano Férid Boughedir)

514 - Tradução da autora para as legendas em inglês: Europe is not my center. Europe is on the outskirts. After 100 years here, did they speak my language? I speak theirs. My future does not depend on Europe. I\_d like them to understand me but it makes no difference. Take the map of Africa. Place Europe and America together, and there\_s still room left. Why be a sunflower and turn toward the sun? I myself am the sun.

### 1.3 A oralidade é uma tecnologia ancestral

A palavra grega *kíne* significa movimento e, assim como outras palavras dessa língua antiga, deu origem a diversos radicais linguísticos usados no português. Essa história se sabe, muitos livros de “História” contam. O que não se conta, por exemplo, é que não se pode mensurar o tamanho da contribuição da cultura egípcia antiga (de 5.000 a.C. a cerca de 400 a.C.) para a cultura grega antiga (de 1.100 a.C. a 146 a.C.) visto que ao longo de todo esse grande período, o Egito era reconhecido pelos gregos como um reduto de saberes filosóficos e ciências: *isso era ponto pacífico, como afirmou o egiptólogo M. Serge Sauneron. Assim, Tales, Pitágoras e Platão e tantos outros sábios helênicos fizeram viagens de estudos ao Vale do Nilo* (LOPES e SIMAS, p.59, 2020). Foram inclusive os gregos que deram o nome de *Egito*, do grego *Aegyptos*, às terras do Vale do rio Nilo, no norte da África. Os habitantes desse local à época a chamavam de *Kemet*, cujo significado possivelmente quer dizer “terra preta”, o qual os egiptólogos e estudiosos africanistas (Cheikh Anta Diop, Asante, Lopes e Simas e outros) acreditam está ligado tanto à cor das terras férteis do Vale do Nilo, quanto à pele negra, marca étnica dos povos ali constituídos.

Assim, explícito que dar nome, para o pensamento antigo africano, significa muito, inclusive traduzir a natureza de cada coisa que nasce junto com ele. Sabe-se que a tradição dos *griots* ou *griottes* (no caso de serem agentes homens e mulheres, respectivamente) na área ocidental do continente africano, segue a continuidade de uma linhagem de antepassados “artesãos das palavras”, atividade que existe registrada desde os séculos XII e XI.

O Império do Mali também chamado de Reino ou Império Mandinga foi onde a tradição griot foi reconhecida e registrada oficialmente, localizado na África ocidental onde atualmente encontramos 16 países: Mauritânia, Mali, Níger, Senegal, Gâmbia, Guiné-Bissau, Guiné, Serra Leoa, Libéria, Burkina Faso, Costa do Marfim, Gana, Togo, Benin, Nigéria, São Tomé e Príncipe. (NOGUEIRA, p. 260, 2019)

No artigo *Antes de saber para onde vai, é preciso saber quem você é* (2019), Nogueira não só nos dá um panorama da origem e expansão da classe griot/griottes em África como nos impele a entender essa tradição enquanto complexidade muito além da contação de histórias a que muitos a creditam. Nela estão envolvidas uma gama de saberes e dinâmicas ligadas à cosmologia, espacialidade e cotidiano dos povos que se encontravam no território da África Ocidental. Em suma ele nos ensina que a classe griot, enquanto profissionais que eram, foi formada por “pessoas de famílias que tinham como tarefa dobrar as palavras para esculpir o mundo”. (Ibidem, p. 261, 2019).

No caso específico que nos interessa aqui, a tradição griot. A palavra *djeli* na língua maninca, que quer dizer “sangue”, é que representa a arte de esculpir o mundo com as palavras e, ao mesmo tempo, esculpir as palavras que colocam o mundo em movimento nas histórias. O sangue é a metáfora que define *djelis*. Afinal “tal como o sangue, eles circulam pelo corpo da sociedade, que podem curar ou deixar doente, conforme atenuem ou avivem os conflitos através das palavras e das canções” (BÂ, 1980, p. 204). (NOGUEIRA, 2019)

## 1.4 As culturas negras são culturas da encruzilhada

A importância que os povos maninca davam à palavra, ao ponto de subscrevê-la como “sangue”, fluido condutor da memória social capaz de “curar ou deixar doente, conforme atenuem ou avivem os conflitos através das palavras e das canções”, corre num sentido muito próximo ao de *oralitura* (MARTINS, 2021). Como ponto de partida temos o local de encruzilhada em que as culturas advindas de África e dos povos pindorâmicos (originários) nas Américas se encontram desde a partilha de África em colônias pelos países europeus à diáspora africana propriamente dita. *Encruzilhada* passa então a ser utilizada como termo “operador conceitual, oferecendo-nos a possibilidade de interpretação dos trânsitos sistêmicos e epistêmicos que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam sistemas simbólicos diferenciados e diversos” (MARTINS, p.34, 2021).

A palavra híbrida *oralitura* contempla em si, três palavras-significantes: *oralidade* (linguagem oral), *litera* (escrita) e *litura* (rasura na linguagem), no intuito maior de significar como as corpas e corpos negros, continuam a encenar/performar em suas experiências cotidianas ritos e narrativas advindas de África. Longe de serem culturas sem escrita (ágrafas), a palavra falada, cantada, gesto e ritual das culturas afroameríndias no Brasil, funcionam enquanto veículo de memória social fazendo circular e remodelando as narrativas desses povos no presente.

## 1.5 Apropriar “cinema” enquanto tecnologia da humanidade

O radical *kíne* também deu origem à palavra francesa *cinématographe*, nome dado pelos renomados franceses, “irmãos *Lumière*”, à máquina de gravar imagens e projetar filmes registrada por ambos, no ano de 1895<sup>515</sup>. Os primeiros filmes exibidos por esse equipamento – películas de curta duração (em torno de 2 minutos cada), têm como características em comum o quadro parado e a observância de cenas cotidianas da classe burguesa, em Paris-França, na última década do século XIX. Eles destacam a urbanidade naquela metrópole, mediada pelas máquinas que estavam tornando essa vida cada vez mais rápida e cheia de sensações audiovisuais estimulantes.

Conta-se que em dois anos de atividades, os Lumière já haviam percorrido os cinco continentes com o cinematógrafo, além de oferecerem um catálogo de mais de 1400 vistas produzidas em suas viagens pelo mundo, quando da chegada do aparelho nos Estados Unidos, em 1896: “Estima-se que em 1905 o catálogo da empresa havia mais de 50 vistas filmadas no Norte da África” (ARMES, 2006, p.22 apud BAPTISTA E SILVA, 2014). Tal informação nos ajuda a confirmar que, embora tenha chegado rapidamente ao continente africano, devido as estratégias de venda dos Lumière - “Registros apontam que já havia exposições rudimentares de filmes em Cairo e Alexandria em 1896, em Túnis e Fez em 1897, em Dakar em 1900 e em Lagos em 1903” (ARMES, 2006, apud BAPTISTA E SILVA, 2014) - , este aparelho e ofício no continente negro foram, durante as primeiras décadas do século XX, estritamente utilizados em prol do domínio colonial.

515 - Existem versões dessa história que creditam a criação do dispositivo cinematográfico a outro francês, Léon Bouly, no ano de 1892, mas que ele teria perdido a patente da invenção e então os irmãos Lumière o teriam registrado em 1895.

## 1.6 Cinema como dispositivo de ativação do real

Um ponto importante sobre tudo isso é que desde o surgimento desse dispositivo, o cinema tem funcionado como repositório da memória da humanidade. Aqui é necessário focar num entendimento amplo sobre “dispositivo”, um termo que vem sendo muito usado em trabalhos sobre o audiovisual contemporâneo como um todo. Existe uma gama de sentidos para a palavra “dispositivo”, de acordo com o dicionário, e outros mais no caso de nossa matéria “cinema”. Segundo o artigo de César Migliorin (Compós), *O dispositivo como estratégia narrativa*, a palavra pode dizer respeito ao aparelho construído com a finalidade de registrar a realidade, ou seja, à técnica onde as imagens são dispostas ou à técnica que cria as imagens. Ela também, para muitos, está relacionada às técnicas convencionadas para o evento cinematográfico: sala escura, silêncio, espectadores imóveis e etc, como anuncia Philippe Dubois em seu livro *Vídeo, Cinema, Godard* (2004). E ela pode, ainda, ser usada no sentido de “estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo”. Essa última é uma perspectiva chave para acessarmos o potencial de criação de novas imagens, novos “mundos”, já que a partir de um ou mais dispositivos criados pela(o) artista/cineasta(o), pode dar-se início a uma ação ou movimento não presente ou pré-existente no mundo.

## 1.7 A tradição oral cria o cinema

A mãe de santo, musicista e comunicadora popular, Mãe Beth de Oxum, principal responsável pela Samba do Guadalupe, festa manifestação do coco de roda que acontece há mais de 20 anos em Olinda-Pernambuco, ao responder sobre a importância da apropriação cultural das tecnologias acessadas pela humanidade, destaca o papel da oralidade:

A gente desenvolveu um método: é a oralidade. A gente instrumentalizou o conhecimento técnico aliado à oralidade que é um conhecimento tradicional que nós temos aqui cotidianamente a séculos. Então a gente alinhou esses dois contextos. A gente desenvolveu esse método a partir desse conhecimento científico, de se apropriar das tecnologias, com as narrativas que é a oralidade que a gente já carrega secularmente. Inclusive hoje, nós temos aqui as universidades trocando metodologia com a gente. (...) Pessoal acha que as matrizes africanas estão extremamente distantes da tecnologia porque pensam tecnologia só a partir de um *bit*, de um botão. Tecnologia é uma coisa muito ampla. Ogum nos mostrou a força da tecnologia quando ele forjou o ferro e tirou a lança: isso foi uma grande tecnologia. Os povos tradicionais têm tecnologia. Tem um orixá que traz sentimento de pertencimento com isso. Eu acho que a gente consegue alinhar nessa perspectiva de se apropriar das tecnologias. Tecnologia não é propriedade de classe nenhuma. O conhecimento é da humanidade. (Depoimento de Mãe Beth de Oxum em entrevista para o programa radiofônico *Obá Kosò*<sup>516</sup>, 2020)

516 - O Programa radiofônico *Oba Kò* So aborda a transversalidade da herança filosófica e cultural africana em relação com a cultura afropernambucana e brasileira. Produzido e escrito por Adriana Mendes e Jacqueline Alves, mulheres negras militantes e candomblecistas, integrantes do Coletivo Cabelação de Mulheres Negras (PE), o programa foi transmitido durante o ano de 2020 pela rádio Frei Caneca FM e retransmitido pela rádio comunitária Aconchego FM, ambas no Recife. Acesso em 25 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://radioaconchego.milharal.org/category/programas/obakoso/>



Existe muita potência nessa ativação do real que, não só se mede a partir do cinema mas nesse caso, vem materializar a potência de criação em narrativas contra-hegemônicas que abrem caminho para outras experiências de vida e não de morte como quer o sistema capitalista do mundo branco-colonial. O discurso da Mãe Beth de Oxum, ao nos trazer a referência de *Ogum*, antepassado mítico dos povos de religião de matriz africana Yorubá, aciona a chave da alegoria para fazer cruzar os conhecimentos da tecnologia ocidental do “bit” com a tecnologia ancestral desse orixá que simboliza a forja do ferro.

No artigo “Entre narrativas: cinemas africanos e cultura oral”, de Morgana Gama (2019), a estudiosa investiga quais seriam os elos possíveis de serem estabelecidos entre a tradição griot e os filmes realizados pelos cineastas africanos, a fim de destacar singularidades nos “modos e códigos” da cinematografia africana. Nesse intuito ela nos aponta algumas características recorrentes aos filmes desses cineastas que desenvolveram suas narrativas a partir de histórias da tradição oral, dentre essas características estão justamente o *presentismo* da contação de histórias griot e o *uso de alegorias*. Assim, o discurso de Mãe Beth de Oxum vai diretamente ao cruzo dos discursos de dois dos principais cineastas africanos.

O primeiro é Ousmane Sembene<sup>517</sup> (1923 a 2007), considerado até hoje “o pai do cinema africano”: “Um cineasta (africano), esteja ele fazendo filmes para o cinema ou para a televisão, possui uma herança muito antiga, mas muito viva: a oralidade”. (1990, p. 5, *apud* 2019). Já o segundo depoimento é de outro senegalês: o cineasta, ator, compositor e poeta Djibril Diop Mambéty<sup>518</sup> (1945 a 1998). Talvez por ter vivenciado tantas intersecções artísticas e tradicionais em sua formação, seu entendimento sobre a tradição oral junto ao cinema deflagra um sentido de apropriação cultural irrestrita dos povos africanos sobre o cinema:

A tradição oral é uma tradição de imagens. O que é dito é mais forte do que o que está escrito; a palavra se dirige à imaginação, não ao ouvido. A imaginação cria a imagem e a imagem cria o cinema, por isso estamos na linhagem direta dos pais do cinema. [...] A tradição oral não significa apenas abrir a boca. Significa evocar, criar e escrever. (MAMBÉTY, 1999 *apud* GAMA, 2019).

Ou seja, através da adoção de uma perspectiva sagrada ao cinema, Mambéty demonstra o conhecimento adquirido coletivamente e reforça que a criação das palavras, vem de um passado tão remoto quanto a criação das narrativas através de imagens e junto à tradição oral, é uma prática cultural milenar em África, anterior à escrita estrangeira e também à chegada dos aparelhos cinematográficos em solo africano:

Cinema é sagrado. É a mais jovem criação desse último tempo do homem. É por isso que a gente fala desse sentinela. Quer dizer que nós falamos desse sentinela da luz, dessa luz captada, dessa luz eterna. se você sabe que estamos falando de seu jovem centenário. isso significa que estamos falando sobre o centenário da luz capturada

517 - Escritor, roteirista e diretor senegalês, um dos mais conhecidos e renomados cineastas africanos, referência para todas as gerações de cineastas africanos posteriores a ele. Autor de 13 filmes, dentre longas, médias-metragem e curtas, Sembene é autor de um dos mais importantes filmes que criticam o processo de desumanização das pessoas negras pela colonização européia: “A Negra de...” (1966).

518 - Autor de filmes que marcaram com traços muito singulares de experimentalismo a filmografia pós-colonial africana e mundial, Mambéty também foi filho de um sacerdote muçulmano e membro da Tribo Lebou, tendo nascido em Colobane, nos arredores de Dakar, a capital do Senegal. O seu filme mais conhecido “Touki Bouki”(1973), foi remasterizado em 2013, pelo World Cinema Project, do cineasta estadunidense Martin Scorsese, que tem como objetivo restaurar importantes filmes do cinema mundial advindos de regiões marginalizadas do globo.

fora desta luz e meia. O simplório, por exemplo, o dia apresenta, Madame. A conjunção da matéria é feita de vida e a vida é dinâmica. (Depoimento de Djibril Diop Mambéty para a revista audiovisual *Cinemas Afrique, le sacré*<sup>519</sup> - 1997)

## Referências bibliográficas

BAPTISTA E SILVA, Felipe Ricardo. *Do Cinema na África ao Cinema Africano: ideologias, representações e linguagens*. Revista Linguagem do Cinema, UFRJ- Latec, 2014.

GAMA, Morgana. Texto: *Entre narrativas: cinemas africanos e cultura oral*. Em: Clássicos africanos: a primeira geração de cineastas da África do Oeste. Ed. LDC, Caixa Cultural. Rio de Janeiro, 2019.

HAMPATÉ BÂ, A. *A tradição viva*. Em: História Geral da África, I: Metodologia e pré-história da África / editado por Joseph Ki-Zerbo - 2.ed. Rev. - Brasília: UNESCO, 2010.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Filosofias africanas: uma introdução*. Ed. Civilização brasileira - Rio de Janeiro, 2020.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do rosário no Jatobá*. 2. ed., rev. e atual. - São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, Mazza Edições, 2021.

MIGLIORIN, Cezar. *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá*. 1. ed. - Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2015.

NOGUEIRA, Renato. *Antes de saber para onde vai, é preciso saber quem você é: Tecnologia griot, filosofia e educação*. Problemata: R. Intern. Fil. V. 10. n. 2 (2019), p. 258-277.

RIBEIRO, Katiúscia. *O futuro é ancestral*. <https://diplomatie.org.br/o-futuro-e-ancestral/> Publicado em 19 de novembro de 2020. Acesso em 17 de janeiro de 2022.

SANTOS, Juana Elbein dos Santos. *Os Nàgô e a Morte: Paàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia*; traduzido pela Universidade Federal da Bahia. 14.ed - Petrópolis, Ed. Vozes, 2012.

SÍKÍRÙ Sàlámì; RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. *Exú, a ordem do universo*. São Paulo: Ed. Oduduwa, 2011.

519 - Tradução de Henrique Campos Monnerat para transcrição da autora em francês: Cinema est sacrée. C'est plus jeunes la plus jeune création de ces derniers temps de l'homme. Si vous savez nous parlons de son centenaire, ça veut dire nous parlons du centenaire de la lumière captée en dehors de cette lumière et demi. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Hdqj6ecZl\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=Hdqj6ecZl_Q) Acesso em 13 de maio de 2021.

# Zumbis, glitch e pandemia: o derretimento do corpo em Guli Silberstein<sup>520</sup>

Zombies, glitch and pandemic: the melting  
of the body in Guli Silberstein

Nicholas Andueza<sup>521</sup>

(Doutorando – UFRJ e Paris I)

**Resumo:** Em “O diabo tinha outros planos (Ato I)” (2020), Guli Silberstein retoma imagens do clássico “A noite dos mortos vivos” (1968), de George A. Romero, em uma reação visceral à pandemia de Covid-19. O trabalho formal de desfiguração digital do filme antigo leva o curta a algo muito além da mera associação entre o zumbi e o contágio massificado. A violência high-tech do glitch contra o arquivo, derretendo as imagens umas nas outras, viabiliza refletir sobre a crise do corpo em tempos pandêmicos.

**Palavras-chave:** Pandemia, Corpo, Glitch, Cinema de arquivo, Cinema experimental.

**Abstract:** In “The Devil Had Other Plans (Act I)” (2020), Guli Silberstein reuses images from the classic “Night of the Living Dead” (1968), by George A. Romero, in a visceral reaction to the Covid-19 pandemic. The formal work of digital disfigurement of the old movie takes the short far beyond the mere association between zombie and mass contagion. The high-tech violence of the glitch against the archive, melting its images, enables an important reflection on the crisis of the body in pandemic times.

**Keywords:** Pandemic, Body, Glitch, Archive cinema, Experimental cinema.

Diante da pandemia de Covid-19, Guli Silberstein retoma imagens do clássico “A noite dos mortos vivos” (1968), de George A. Romero, para realizar a trilogia de curtas metragens experimentais intitulada “O diabo tinha outros planos” (2020). O presente trabalho se debruça sobre o primeiro filme dessa trilogia (disponível em: <https://vimeo.com/400333116>), partindo da evidente associação entre a figura do zumbi e o contágio pandêmico, para avançar a uma análise mais atenta ao trabalho formal do curta e às suas contribuições para se pensar o corpo humano na pandemia.

Pretendo demonstrar que Silberstein consegue traçar uma alegoria formal poderosa sobre a insegurança corporal pandêmica. Ele vai além do tema do contágio zumbi, retrabalhando formalmente o arquivo retomado por meio do glitch e conjurando, com isso, ecos do

520 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Crise do Corpo da Existência: Cinema de Gênero em Contatos e Contágios. Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Tendo também se tornado possível graças apoio recebido do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

521 - Doutorando em Comunicação na UFRJ com cotutela em História na Paris 1. Bolsista CAPES, tendo também recebido bolsa CNPq. Mestre em Comunicação pela PUC-Rio, com bolsa CAPES.

contágio viral (Covid-19) e do contágio digital (fake news, games, apps, redes sociais) para formar a imagem de um corpo altamente vulnerável, poroso, estilhaçado – desatomizado à força.

## Retomar e recolocar

Se o tratamento digital das imagens retomadas por Silberstein é ostensivo e de fato mesmo violentá-las, como ainda veremos, em termos de roteiro, por outro lado, o curta não faz grandes mudanças no enredo de Romero. A não ser por algumas abreviações de ações e pela retirada de diálogos, a retomada das imagens é até bastante linear no sentido dos eventos representados. O plano inicial, por exemplo, é basicamente o mesmo em ambos os filmes: um quadro aberto de uma estrada no campo e um carro solitário percorrendo-a.

A maior diferença narrativa está no fato de que o curta de Silberstein cobre apenas o início da história contada por Romero. Tirando isso, ambos os filmes se desenrolam nesta sucessão: ao pararem o carro ao lado da estrada, os irmãos Johny e Barbra notam um mal funcionamento no rádio; eles saltam do carro com flores, chegando até a lápide de seu pai para deixá-las; no caminho de volta para o carro são atacados por um homem estranho; Johny morre, mas Barbra consegue escapar, correndo para dentro de uma casa aparentemente abandonada; ali ela encontra Ben, que a acolhe e que combate os mortos vivos que se aproximam; mas a quantidade de cadáveres ambulantes só aumenta, então Ben faz uma fogueira do lado de fora da casa para espantá-los momentaneamente. Assim acaba o primeiro curta da trilogia experimental de Silberstein: “to be continued”.

Mesmo que, no curta, ações menores e diálogos sejam retirados, e mesmo que experimentação visual seja bastante radical, o espectador é capaz de seguir bem claramente a história em sua estrutura: o passeio inocente, o encontro com um perigo misterioso, o assassinato, a busca por abrigo, o auto isolamento, o risco de contágio e de morte.

A ausência de um desvio narrativo indica que o filme de 2020 não só é autoconsciente em relação ao uso de um material de arquivo amplamente conhecido, como está interessado no reconhecimento deste pelo espectador, exibindo seu mecanismo de intertextualidade para construir sua força, de base metalinguística. Ainda por isso, apesar de ser dominado por uma trilha eletrônica-sintética,<sup>522</sup> o curta volta e meia traz inserções de trechos de áudio do filme original – músicas intensas, gritos, ruídos de portas ou golpes. Tal estratégia auxilia na comunicação dos fatos e potencializa, ao mesmo tempo, a atmosfera de horror e o efeito metalinguístico da intertextualidade.

Notar a proximidade narrativa entre Romero e Silberstein nos sugere que este último não visa exatamente a *alterar* o que propunha o filme original, mas, repetir, ou melhor, *recolocar* sua história. Uma recolocação demandada pela urgência catastrófica da pandemia de Covid-19, que nos impele inevitavelmente a um deslocamento geral em relação às narrativas apocalípticas – de repente tão próximas da realidade cotidiana. Por isso, Silberstein descreve sua trilogia como uma “reação visceral” ao início da pandemia (SILBERSTEIN, 2020).

## Zumbis e pandemia

Por serem comumente marcados pela temática do contágio em massa,<sup>523</sup> os filmes de zumbi se mostram particularmente afeitos a esse movimento quase inevitável na pandemia de *recolocação*, isto é, de paralaxe, de uma repetição recontextualizada, demandada pela estranha proximidade entre a representação de outrora e a realidade atual. O caráter disruptivo de tal recolocação estaria menos na transformação do material retomado e mais em seu efeito absurdo e anacrônico de *déjàvu*. Na pandemia, fomos lançados à convivência com a morte e o contágio, lançados a uma pedagogia do isolamento que, em seus momentos mais dramáticos, replica o caráter insular do espaço dos “sobreviventes” cercados (quarentenados?) em um filme de terror; e, quando contagiados, nós mesmos nos tornamos motivo de medo e fuga, de perigo à vida.

E a cerca dessa noção cinematográfica do morto-vivo massificado e contagioso, *A noite dos mortos vivos*, de Romero, é um marco histórico. O filme estabeleceu o cânone moderno do zumbi: enquanto cadáver reanimado, contagioso, comedor dos vivos, enquanto ser incansável que é insensível a ferimentos e que só pode ser derrotado com golpe ou tiro na cabeça. Antes do filme de Romero, o tropo do zumbi se relacionava a uma espetacularização hollywoodiana das manifestações religiosas negras relacionadas ao vodu, especialmente em sua versão haitiana (DILLON, 2019).

Nessa esteira, vale lembrar que apenas dois anos antes de *A noite dos mortos vivos*, foi lançado *A praga dos zumbis* (1966), de John Gilling, que ainda se ligava à tradição audiovisual de estereótipo do vodu haitiano. A discrepância da abordagem dos mortos-vivos entre os dois longas, separados por meros dois anos, sinaliza o salto dado por Romero. Inclusive, é também por conta desse salto que o cineasta curiosamente não usa o termo “zumbi” em nenhum momento do filme: pois, se na cultura cinematográfica da época esse termo estava ligado aos estereótipos de rituais místicos africanos, Romero traz uma abordagem mais secular e mais moderna, com influências da corrida espacial, do medo nuclear, da contracultura e do Movimento dos Direitos Civis.<sup>524</sup> O resultado é um novo grau-zero na representação dos zumbis, que passam a estar atrelados à contaminação em massa dos corpos.

A escolha desse filme por Silberstein, portanto, não vem por acaso.

## O glitch e a estrutura

Mas se Guli Silberstein não precisou fazer mais do que *recolocar* a história já contada por Romero para que ela ressoasse agudamente familiar a todos nós, quarentenados do presente, essa recontextualização vai lhe servir de trampolim para uma manipulação radical das imagens e dos sons por meio do glitch.

523 - Desde pelo menos *A noite dos mortos-vivos* (1968), mas principalmente em narrativas mais recentes como em *Rec* (2007), *Guerra Mundial Z* (2013), *Exterminio* (2002) ou *Pequenos Monstros* (2019).

524 - No enredo do filme de Romero, a origem dos zumbis estaria ligada não a um ritual exótico, mas a uma radioatividade misteriosa proveniente de um meteorito recém caído na Terra. E para respaldar a abordagem secular, ao longo do filme são exibidas algumas transmissões de comentários jornalísticos e de entrevistas com cientistas (até hoje um tropo comum dos filmes de catástrofe). A contracultura e a consciência racial do filme poderia ser lida na opção pelo protagonista negro, na crítica ao pai de família branco (o personagem mais covarde do grupo), no uso da câmera na mão, na inserção de fotografias ao fim do filme indicando violência racial pela polícia.

No meio digital, o glitch, sendo essencialmente uma *falha de decodificação*, manifesta-se como o produto corrompido de uma operação inadequada ou imprevista. E se o digital é marcado por esforços de transparência, onde tudo deve funcionar bem, rápido e em silêncio, o glitch abre a possibilidade de interromper os fluxos e acusar as estruturas: ele deixa opaco o esforço de decodificação. A *glitch art* seria, portanto, uma “arte da falha”, uma forma artística que trabalha nesse desvio para o opaco, explorando o glitch em si mesmo, esteticamente (FERREIRA; DELATORRE, 2021, p.248-249).

Ou seja, aplicada à imagem em movimento digital, a *glitch art* possibilita uma abordagem que, como pretendia Philippe Dubois em sua defesa de uma “estética do vídeo” (2004, p.73), levaria em conta o digital não apenas enquanto *imagem*, mas também enquanto *processo*. Pois é isso o que Silberstein propõe: expor tanto as imagens do filme de Romero, quanto os processos por trás da decodificação do arquivo digital que as comporta. O realizador joga esteticamente com esses dois lados para propor *uma nova fruição estética da mesma história* – extraíndo daí novas vivências e novos sentidos possíveis, com vistas ao contexto da pandemia.

Assim, as imagens passam a congelar e a se mesclar continuamente, se deixando invadir por massas pixelares de outras imagens por vir – confundindo, excitando e ansiando a percepção do espectador. Por meio desses derretimentos visuais, abolem-se as noções fundantes de figura e fundo, plano e corte: a qualquer instante o close up de uma figura humana pode congelar de repente e se tornar o pano de fundo da ação seguinte; e essa intromissão entre imagens rompe com a ideia de “plano” enquanto tal, como unidade íntegra mínima da montagem audiovisual, implodindo também a própria noção de corte como ponto de separação-conexão entre planos. Ou seja, ao jogar com os processos por trás das imagens, o glitch põe em questão inclusive estruturas elementares da própria representação audiovisual.

Assim, se a narrativa do curta de Silberstein conserva mais ou menos intacto o enredo do filme de referência, a tecno-manipulação do arquivo, por outro lado, violenta sua imagem até a franca dissolução. Não se trata de mera inserção de ruído, mas de um baile formal “visceral” (como disse o próprio realizador, em entrevista), tecido pelos estilhaços visuais de um trabalho digital de arruinamento-construção. Nessa dança frenética de glitches coloridos, assistimos a amontoados de pixels que não se decidem entre a figuração e a abstração. Sem discernimento claro entre fundo e figura, plano e corte, as imagens se sucedem misturando-se umas nas outras – como se estivessem se contaminando ou se devorando entre si.

Silberstein, portanto, não corta de um take a outro, não “remonta” um filme antigo: ele catalisa o contágio entre as imagens, ativa seu metabolismo por meio do glitch. Essas imagens se infeccionam sempre com outras visões, que não param de eclodir. E tudo isso apoiado em uma trilha de som sintetizado, frisando a artificialidade eletrônica de tais infecções. Eis que o caráter “visceral” de que falava Silberstein tornar-se passível de ser lido como uma espécie de fisiologia no interior do próprio curta, um tecno-metabolismo exposto, que aproxima o filme do funcionamento daquilo que W. J. T. Mitchell chama de uma *bio-imagem* (*bio-picture*): uma imagem viva, capaz de mover-se, espalhar-se e reproduzir-se, mantendo

do-se intrinsecamente ligada ao contexto digital e online de uma “praga de imagens” (2011, p.20). Retomado da tumba do passado, decomposto em pedaços, mas ainda assim pulsante, não estaria o longa de Romero se manifestando dentro do curta de Silberstein sob a forma de um morto-vivo?

## Porosidades: o dentro e o fora, o corpo e o mundo

E é nesse processo metabólico de autodevoramento digital que se insere o corpo humano no filme de Silberstein. Assistimos a momentos repetidos de derretimento do corpo, constantemente destruído e recriado, invadido por imagens outras, inumanas. Se tornar-se zumbi é contagiar-se, é ter o corpo invadido e perder-se de si, então o esfarelamento do corpo por meio do glitch exprime visualmente esse contágio, dando a ver invasões e eclosões constantes de imagens inumanas no interior do corpo, demolindo sua epiderme.



1. Still retirado de *The devil had other plans - Act I* (2020), Guli Silberstein.

Eis que tudo se mostra irremediavelmente poroso. No still acima, uma síntese da questão: Barbra acaba de chegar enfim em uma casa que lhe abrigará contra a ameaça que a persegue; ela está do lado de dentro e a ameaça, lá fora; mas eis que a imagem de Barbra congela e, de repente, vemos os pixels do interior do corpo da jovem tomarem outra forma – a do zumbi que a persegue desde lá de fora, que eclode não só de dentro da casa, mas do interior da própria vítima.

Assim, mesmo a casa onde Barbra consegue chegar se desfaz incessantemente entre o dentro e o fora, entre a protagonista e os zumbis. Se, ao tratar do corpo na dança, José Gil (2001) sugere a criação de um “espaço do corpo”, no qual o corpo se vê liberto, expandindo-se por sobre o espaço, como que revestindo-o com a própria pele para torná-lo dançável, fértil ao movimento, então aqui vemos o contrário. Aqui é o espaço que se expande sobre o corpo e o colapsa. Barbra, assim como os quarentenados da Covid-19, não tem solução a não ser ficar em casa, mas em um lar que, no entanto, é a um só passo dentro e fora – sendo constantemente bombardeado pela “praga de imagens” do mundo, das fakenews aos “likes” nas redes sociais.

O que testemunhamos, finalmente, no curta de Guli Silberstein é uma potente expressão da insegurança corporal pandêmica. Capaz de dar a ver, por meio do glitch, a vertiginosa espiral dupla, viral e digital, que tomou conta dos corpos separados pelo contágio. Se a Covid-19 ameaça meu corpo com sintomas e morte, o digital online me promete segurança de vida, mas, em troca, pede um pouco de ansiedade, talvez depressão, pede, enfim, minha materialidade – aquilo que faz de mim corpo. E esse frágil corpo-online, exhibe como nunca a sua condição “ciborguiana” (Haraway, 1991), segundo a qual o corpo deixa de ser um todo fechado e passa a funcionar pelo ambíguo e pelo contraditório. Ciborgue, esse corpo é e não é imagem (sou fisicamente distinto das fake news que recebo, mas viro imagem para a reunião online), é e não é zumbi (não contagiado ou contagiado assintomático?), está sempre dentro e fora (em casa sonho com o mundo, no mundo, corro para casa). Ciborgue transpassado de glitches.

*To be continued...*

## Referências

DILLON, Elizabeth Maddock. “Zombie biopolitics”. The American Studies Association, 2019, pp. 625-652.

DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FERREIRA, Emmanoel; DELATORRE, Gisele. “Glitch de superfície: da emersão de modos de ser da Glitch Art”. Eco-Pós, Rio de Janeiro, v. 24, n. 3, 2021, pp.247-266.

GIL, José. *Movimento Total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D’água Editores, 2001.

HARAWAY, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: the reinvention of nature*. Nova York: Routledge, 1991.

MITCHELL, W. J. T. *Cloning terror: the war of images, 9/11 to the present*. Chicago: The University of Chicago, 2011.

SILBERSTEIN, Gully. Interview with Guli Silberstein. *Sedition*. 25 nov. 2020. Disponível em: <<https://www.seditionart.com/magazine/interview-with-guli-silberstein>>.



# Possibilidades fílmicas do corpo com deficiência no espaço escolar (ou por uma nova poética do corpo)<sup>525</sup>

Film possibilities concerning differently abled bodies in the teaching space (for a new poetry of the body)

Odair Rodrigues dos Santos Junior<sup>526</sup>  
(Mestrado – UNESPAR)

## Resumo:

Neste trabalho pretendo abordar as possibilidades fílmicas dos corpos com deficiência no espaço escolar. A partir das leituras de FREIRE (2016), KASTRUP (2001) e VIEIRA (2013) objetivo discutir a práxis pedagógica como professor-pesquisador-artista, a problematização do processo ensino/aprendizagem da arte e o corpo como elemento de formação do sujeito cognoscente. Os escritos de ALBUQUERQUE (2008) norteiam a representação dos corpos com deficiência no cinema, em particular o brasileiro.

**Palavras-chave:** Metodologia. Cinema e Educação. Educação Inclusiva.

**Abstract:** In this work I intend to approach the cinematic possibilities of differently abled bodies in the school space. Starting with the readings of FREIRE (2016), KASTRUP (2001) and VIEIRA (2013) I propose to discuss the pedagogical praxis with the perspective as a professor/researcher/artist, the problematization of the teaching-learning process of the art and also the body as element of formation of the cognizant subject. The writings of ALBUQUERQUE (2008) guide the representation of differently abled bodies in the cinema, especially brazilian cinema.

**Keywords:** Methodology. Cinema and Education. Inclusive education.

## POR UMA NOVA POÉTICA IMAGÉTICA PARA OS CORPOS COM DEFICIÊNCIA

O corpo com deficiência, no ambiente escolar, é um desestabilizador do conceito de normalidade normatizadora. Observo ainda que mesmo sob a recente legislação de caráter inclusivo incentivando as instituições educacionais a se adequar à diferentes corpos com deficiência, há resistências em adotar outras formas de mediação e avaliação do aprendizado nesse encontro entre pessoas com diferentes modos de sentir o mundo.

525 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Cinema e Educação – Estratégias Metodológicas.

526 - Graduado em letras pela FFLCH/USP, especialização em cinema pela UNESPAR, mestrado em artes com estudos no campo de cinema e educação pelo PPG-Artes/UNESPAR, graduando em cinema, pela UNESPAR.

A lei nº 13.146, de julho de 2015, que institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência traça as orientações gerais para inclusão das pessoas com deficiência nos ambientes educacionais em todos os níveis de ensino em seu capítulo IV, nos incisos I ao XVI.

Nesse contexto, a problematização desses corpos convida à invenção, à criação de novos procedimentos que podem provocar o devir de novas formas de mediação no processo ensino/aprendizagem, mas também outras relações na coletividade na qual estudantes, docentes e famílias estão inseridos. Isso só é possível se me coloco na posição de professor-pesquisador-artista no ato de crítica na prática da docência ao analisar a nova situação representada pelo corpo com deficiência colocado diante de mim. Para corroborar com essa afirmação, cito Paulo Freire:

(...) na formação permanente dos professores, o momento fundamental é o da reflexão crítica sobre a prática. É pensando criticamente a prática de hoje ou de ontem que se pode melhorar a próxima prática. O próprio discurso teórico, necessário à reflexão crítica, tem de ser de tal modo concreto que quase se confunda com a prática. (FREIRE, p. 40, 2016)

A *práxis*, aqui entendida como ação consciente e indissociável da filiação teórica, leva à permanente avaliação das metodologias usadas do planejamento à ação pedagógica que envolve o diálogo em sala até a produção de instrumentos de mensuração do aprendizado.

A problematização surge, nesse ínterim, entre planejamento e a ação do estudante como sujeito ao representar sua recepção do movimento didático acionado pelo docente. Compreendo que mesmo a aparente nulidade de ação por parte do corpo com deficiência é uma ação. Desse ponto de vista, a leitura das ideias de Virgínia Kastrup, sobre como a arte pode ser prolífica no processo ensino/aprendizagem, impulsiona minha investigação sobre a mediação do ensinar/fazer artístico em sala e seus eventuais desdobramentos nas mediações de uma política inclusiva para corpos com deficiência na produção cinematográfica - *A aprendizagem, é sobretudo, invenção de problemas, é experiência de problematização (...) Colocar o problema da aprendizagem do ponto de vista da arte é colocá-lo do ponto de vista da invenção.* (KASTRUP, pp. 17-19, 2001).

Em uma realidade em que a normatividade da normalidade exclui corpos com deficiência (entre outros corpos), sua presença já causa alteração no que é imaginado como equilíbrio no ambiente escolar. A dinâmica das ações pedagógicas no processo ensino/aprendizagem pode ser catalizadora das problematizações nas mediações do ensino de arte.

O conhecimento não é apreendido de maneira uniforme porque as variáveis são tão heterogêneas quanto as vivências de cada corpo individualizado.

Na sociedade capitalista, cuja escola espelha a divisão social do trabalho, o ensino da arte pode galvanizar o pensamento sobre outros cenários destoantes de uma falsa homogeneidade do sentir o mundo.

Que experiência de criação terá o aluno que, habituado a se expor o mínimo possível devido a fracassos vividos em aula, escolher a função mais “oculta” e mais subalterna, em que ele estará menos “em evidência”? Pois, mesmo na escola, nem todo mundo tem a mesma cota de criação na divisão de trabalho de uma equipe de cinema - longe disso - e manter essa ilusão serve apenas para reproduzir ingenuamente essa divisão de trabalho. (BERGALA, p. 203, 2008)

À observação do autor de *A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*, incluo a situação das pessoas com deficiência no ambiente escolar. A separação entre trabalho intelectual e trabalho manual reduz as expectativas sobre as capacidades produtivas dos corpos dissonantes da padronização estabelecida no gradativo eixo paradigmático do capitalismo. A gradação se dá de acordo com a estigmatização do corpo no espaço social ocupado: mulheres, gordos, negros, LGBTQIA+ e corpos com deficiência. Isso se reproduz quando se refere à aquisição de conhecimento onde o saber artístico é pouco ou nada relevado ao ser considerado de maneira estanque, como se fosse organizado separadamente no corpo ao qual a mente se integra. Jorge A. Vieira, ao conceber a cognição como sistema, propõe outra abordagem:

Ciência e Arte sempre foram atividades consideradas, até relativamente pouco tempo, como estanques e nada tendo em comum. Na verdade, são formas de conhecimento que partilham um núcleo comum, aquele que envolve atos de criação. (VIEIRA, p. 47, 2013)

Arte e ciência, entendidas como processos complexos do sistema cognitivo, estão inseridas, em uma relação dialógica, em diferentes sistemas de corpos individuais que se relacionam entre si e com os ambientes. Ou seja, a ideia de superioridade de campo de conhecimento ou de homogeneidade cognitiva não corresponde nem para os corpos arbitrariamente classificados como padrões de normalidade, muito menos para aqueles fora desse estreito escopo.

Ao mudar a perspectiva sobre o processo cognitivo, a problematização do corpo com deficiência deve levar em consideração os instrumentos metodológicos para possibilitar a liberdade de ação criativa no ambiente escolar assim como, de forma equânime, o professor pesquisador e artista deve problematizar a relação com outros corpos diversos sem deficiência.

A materialidade dos corpos originados em diferentes trajetórias pessoais multiplica os fatores que distinguem o processo cognitivo, mesmo apresentados a um mesmo objeto. A *práxis* pedagógica media as várias abordagens de como a relação sujeitos cognoscentes, objeto e ação criativa devem se relacionar em sala de aula. Marcos Camargo formula sobre a necessidade de considerar a materialidade corporal no contexto escolar:

O corpo humano não conhece distinções sociais, étnicas ou quaisquer outras diversidades culturais; de modo que todos os corpos humanos, independentemente de suas diferenças biológicas e até em razão delas, demandam todo bem-estar e liberdade a que cada indivíduo da espécie tem direito. (CAMARGO, p. 41, 2017)

A proposição é validada no momento da criação artística antecedida por um trabalho pedagógico permeado pela multiplicidade de estratégias planejadas e inferidas durante o processo ensino/aprendizagem. Avaliar como é a recepção dos caminhos propostos em sala de aula pressupõe um exercício de escuta sobre como ressoa um verso de um poema, um plano de um filme e, não raro, o encontro dessas diferentes linguagens artísticas. Essa potencialidade não ocorre harmonicamente pela diversidade de variáveis representada em cada corpo, mas pode soar como ensaio de orquestra, uma antevisão da criação artística a ser produzida no ambiente escolar.

Ao revisar bibliografia sobre corpos com deficiência e cinema constatei, que no Brasil, começam a ganhar relevância os estudos sobre representação, recepção e, em paralelo, acessibilidade às obras audiovisuais para cerca de 45 milhões de pessoas com alguma deficiência. Os debates em torno do tema tiveram resultados práticos em regulamentações da Agência Nacional do Cinema - ANCINE - nos setores de distribuição e exibição.

O corpo com deficiência e o cinema, particularmente em contexto de produção, são geradores de problemas no ambiente escolar. A partir dessa afirmação passo a discutir as possibilidades do corpo com deficiência, em ambiente de ensino, na condição de produtores de imagem.

Antes, mesmo que brevemente, é importante lembrar o cinema em sua gênese: a espetacularização de corpos em movimento. O espetáculo não estava apenas na representação, mas também no espaço de exibição das imagens.

As representações dos corpos com deficiência no cinema foram mudando historicamente por vários fatores. Entre eles o aumento dessa população devido às guerras, a reorganização da divisão social do trabalho, a consciência de pessoas com deficiência como sujeitos da história. Márcio Alves de Albuquerque sintetiza essas nuances nos gêneros cinematográficos:

Não é de hoje que pessoas com deficiência e seus corpos diferentes, protéticos, cegos, surdos ou sem movimentos são personagens de filmes e documentários no cinema em várias partes do mundo. Os diferentes enfoques foram mudando gradativamente ao longo dos anos. Em um primeiro momento, houve uma tendência de destacar o humor e posteriormente a desumanização dos personagens com deficiência, muitas vezes representados de forma “grotesca” e “monstruosa”; contemporaneamente, o foco tem sido os dramas pessoais e uma tentativa tímida de humanização desses cidadãos. (ALBUQUERQUE, p. 22, 2008)

Para corroborar com a citação de ALBUQUERQUE (2008) que na contemporaneidade há uma tentativa de humanização de corpos com deficiência, citamos alguns filmes brasileiros de diferentes gêneros (documentário, comédia, drama e ficção científica), produzidos no século XXI, cujas personagens protagonistas são pessoas com deficiência representadas por atores, com deficiência ou não, e não atores: *A pessoa é para o que nasce* (2004), de Roberto Berliner; *Onde Borges tudo vê* (2012), de Taciano Valério; *Colegas* (2012), de Marcelo

Galvão; *Marcelo* (2013), de Jéssica Lopes; *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós; *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (2014), de Daniel Ribeiro; *Onda traz, o vento leva* (2014), de Gabriel Mascaro; *Carne em água* (2014); de Davi Bortolossi; *Luíza* (2016), de Caio Baú; *O filho eterno* (2016), de Paulo Machline; *Qual o corpo que dança?* (2017), Elisa Poci, Gabriel Chemin e Helena Volani e *Organismo* (2017), de George Pereira.

Dessa seleção, apenas a última obra é dirigida por uma pessoa com deficiência. Não há informações sobre outras funções ocupadas por pessoas com deficiências nas equipes. É aí que reside meu interesse em levantar questionamentos sobre o modo de produção adotado para proporcionar um ponto de partida com estudantes das diversas inclusões no ambiente escolar.

Ao assistir a entrevista<sup>527</sup> do diretor do filme *Organismo* (2017) sobre como o *set* foi organizado para que sua direção pudesse a ser realizada, passei a problematizar quatro questões:

- Quais os procedimentos pedagógicos para a interrelação de pessoas com deficiência com o cinema na escola?
- Como autorrepresentação de estudantes com deficiência pode ser estimulada?
- Quais os procedimentos para formar equipes que incluam pessoas com deficiência na escola?
- Quais os procedimentos para destacar, registrar e analisar o olhar de estudantes com deficiência produzido com a experiência audiovisual?

A necessidade de pensar a presença do corpo com deficiência em um *set* de produção cinematográfica já é, em si, a constatação sistemática de sua ausência. De fato, é a negação das problematizações desses corpos em sua interação com aqueles dentro do aspecto socialmente definido como normalidade. Andréia Bertoldi alerta o prejuízo de evitar o reconhecimento dos corpos com deficiência:

Ao negar a particularidade da subjetividade do corpo com deficiência, por natureza provocador, capaz de acionar em nós percepções sobre nossa própria fragilidade de pensamento/atitude, o discurso de que todos os corpos são distintos, diferentes, todos temos deficiências, toma um lugar perigoso (BERTOLDI, p. 37, 2015)

A singularidade do corpo com deficiência, nas artes, pode conduzir a um triplo gesto de criação onde estão contidos a recepção desse indivíduo como sujeito; as condições para sua ação criativa e a potencialidade da obra artística advinda de um ponto de vista diferente dos parâmetros da percepção do mundo normatizado sob aparente *normalidade*.

Na produção cinematográfica na escola, cada corpo exige diferentes demandas na aplicação de uma *práxis* pedagógica que se proponha como libertadora e esteja preparada para as possíveis transgressões oriundas dessa orientação.

527 - Acessada em <https://www.youtube.com/watch?v=skJnyfMdcQY>

O ambiente escolar é propício para mudar o paradigma de um cinema normatizador de comportamentos: A escola tem que propor uma outra cultura, que acabará se tornando - mesmo que involuntariamente - “alternativa” diante de um cinema imposto cada vez mais maciçamente como “o todo” do cinema. (BERGALA, p. 96, 2008)

Propor *outra cultura* é, simultaneamente, experimentar outros modos de divisão no trabalho de produção cinematográfica. Ao trazer docente e estudantes para o primeiro plano no *set* de filmagem, como observa BERGALA (2008), já causa aí um deslocamento na perspectiva da sala de aula tradicional onde os papéis sociais estão marcados pelo espaço ocupado por aqueles corpos.

Pesquisar sobre as possibilidades fílmicas dos corpos com deficiência no ambiente escolar, supõe conseqüente transformação em suas representações. Explorar o conceito de cognição deixando de apartar o corpo desse processo, traz novos horizontes na produção de imagens e em sua recepção.

O risco de promover o incentivo à produção audiovisual em um ambiente da educação básica não está apenas nos possíveis temas abordados por jovens estudantes, mas também em como o processo se dará e o resultante expresso na obra pronta. As narrativas, muitas vezes, não obedecem a forma clássica aristotélica, além de trazer perspectivas outras fora da institucionalização ordenada:

Para os corpos com deficiência, a presença no *set*, o protagonismo atrás e à frente da câmera já são atos de transgressão porque saem do lugar da invisibilidade e passividade destinadas por uma sociedade que resiste à diversidade.

Nesse percurso, assim como foi importante problematizar a representação do corpo com deficiência, tornou-se igualmente fundamental elaborar procedimentos e ferramentas para que esses corpos pudessem ter a liberdade de optar pela produção de conteúdo cinematográfico. O cinema na escola pode, dessa forma, ajudar a organizar uma nova poética para as relações cognitivas entre os corpos dentro e fora dos ambientes de ensino/aprendizagem.

## Referências

ALBUQUERQUE, M. A. de. *A pessoa com deficiência e suas representações no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social, 2008.

BERGALA, A. *A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. COSTA NETTO, M.; PIMENTA, S. (trad.), Rio de Janeiro: CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008.

BERTOLDI, A. L. S. *Trans(ações) de corpos com deficiência em processos de criação em dança entre outras coisas más*. Paraná, Proec UFPR, 2015, acessado em <http://www.proec.ufpr.br/download/cultura/tom/tom2.pdf>

CAMARGO, M. H. *Formas diabólicas: ensaios sobre cognição estética*. Londrina: Syntagma Editores, 2017.

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

VIEIRA, J. A. *Metodologia, complexidade e arte in Revista do Lume*, Campinas, Unicamp, nº 4, dez., 2013.

# Quebrando as regras do jogo – Leitura semiótica da vinheta de abertura <sup>528</sup>

Breaking the rules of the game – Semiotic reading of the opening vignette

Patrícia Machado Fernandes<sup>529</sup>  
(Mestranda – PUC-RJ)

**Resumo:** Este artigo faz uma análise semiótica da vinheta de abertura e *teaser* de lançamento da novela brasileira “A Regra do Jogo” (2015). Foi realizado um breve resgate da história do jogo de xadrez e seus signos, relacionados ao conteúdo diegético do programa. Com base nas teorias semióticas demonstra-se como estes símbolos foram subvertidos no conceito adotado na peça audiovisual, mostrando como as regras do jogo viriam a ser quebradas ao longo da narrativa na obra a ser assistida.

**Palavras-chave:** Teledramaturgia brasileira, abertura, vinheta, xadrez, semiótica

**Abstract:** This article makes a semiotic analysis of the opening vignette and teaser of the Brazilian soap opera “A Regra do Jogo” (2015). A brief review of the history of the game of chess and its signs and its signs related to the program’s diegetic content was carried out. Based on semiotic theories, it is demonstrated how these symbols were subverted in the concept adopted in the audiovisual piece, showing how the rules of the game would be broken throughout the narrative in the work to be assisted.

**Keywords:** Brazilian soap opera, opening vignette, vignette, chess, semiotics.

## Introdução

O objetivo central desta pesquisa se propõe a compreender o fenômeno visual da vinheta de abertura e *teaser* de lançamento da telenovela brasileira “A Regra do Jogo”, produzida pela Rede Globo no ano de 2015. É apresentado a relação da trama central com os símbolos utilizados nestas chamadas divulgadas diariamente, tendo como base a teoria semiótica, proposta por Charles Sanders Peirce (1839 – 1914).

Durante este estudo nos deparamos com uma representação do jogo de xadrez e em vista disso, foi necessário compreender a noção do que é um jogo. Resumidamente temos jogo, do termo latim “*jocus*”, que significa gracejo, brincadeira, divertimento, uma atividade física ou intelectual que integra um sistema de regras. Estas regras são elementos que defi-

528 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: A televisão levada a sério.

529 - Patrícia Machado Fernandes possui graduação em Comunicação Visual, PUC-Rio (1992). Mestranda em Design na PUC-RJ. Carlos Eduardo Félix da Costa é artista plástico, orientador de mestrado e professor pesquisador do Departamento de Artes e Design da PUC-RJ, responsável pelo laboratório LINDA (Laboratório Interdisciplinar em Natureza, Design e Arte).



nem a coerência e estrutura desta atividade, determinando a sequência de turnos, os direitos e obrigações de cada participante, objetivos a serem alcançados e pontuação, e que por fim, define um indivíduo (ou um grupo) vencedor e outro perdedor.

Nesta análise abordou-se a classificação dos signos pelos três polos da semiótica: o signo em si, objeto do signo e interpretante. A interpretação é feita pelas linhas da *primeiridade* (Forma) por meio da forma perceptível que o signo se manifesta, da *secundidade* (Significado) aquilo que é pretendido e da *terceiridade* (Função) simbólica.

## Sobre xadrez, vinhetas e aberturas

### 1.1 Xadrez

De origem controversa, afirma-se que o jogo de xadrez teve origem na Ásia. Na versão mais divulgada difunde-se que seu berço teria sido na Índia, surgida na tradição estratégica guerreira dos *kshatryia*, a casta bélica que inspirou a obra *Bhagavad-Gita*, parte integrante do poema épico *Maabárata* (c. Século IV a.C.), que narra uma guerra ocorrida há mais de 5.000 anos.

Ao longo da história, os simbolismos e interpretações por trás do xadrez foram diversos. Apresentado como um jogo de estratégia, desenrola-se sobre um tabuleiro que simboliza o mundo com a luz e a sombra, ou o Yang e o Yin, representados pelos quadrados pretos e brancos. Podemos encontrá-lo como, por exemplo, simbolizando um duelo intelectual; ou em outra forma de interpretação como o simbolismo do labirinto, onde as jogadas ruins são os “becos sem saída” e os movimentos vitoriosos sendo os caminhos com derivações. Pode ser visto também como a jornada para a virtude, com perdas e derrotas, até a conquista da vitória ao final. Há ainda, a versão da luta entre a cidade dos homens e a cidade de Deus, representado pelas peças brancas e pretas. Uma outra teoria nomeia Ares, o deus da guerra, como o criador do jogo de tabuleiro, na intenção de testar suas estratégias de guerra. Jogo que ele teria ensinado posteriormente a um filho que teve com uma humana, fazendo com que os fundamentos chegassem até nós. Estas são apenas algumas versões além de muitas outras.

### 1.2 Vinhetas e abertura

De grande relevância na comunicação desde que surgiram, com presença nas artes, imprensa e arquitetura, as vinhetas eram utilizadas como um elemento gráfico e decorativo carregado de significados e intencionalidade. De acordo com Schiavoni (2012), apenas a partir de 1950 adaptou-se o termo para os meios eletrônicos (rádio, tv, cinema e internet), adquirindo assim novas linguagens e proporcionando maior repercussão de público.

Em seus estudos, Petrini (2004) diz que as aberturas de programa normalmente têm mensagens que se relacionam com a temática ou com a ideia do veículo; muitas vezes com mensagens diretas ou que podem surgir de forma alegórica. Conforme expõe Santaella, a

análise do símbolo “[...] nos conduz para um vasto campo de referências que incluem os costumes e valores coletivos e todos os tipos de padrões estéticos, comportamentais, de expectativas sociais etc.” (2000, p. 35).

Na televisão temos diversos tipos de vinhetas, como as vinhetas informativas, as de passagem de bloco, as de serviço com informações de interesse público e as comemorativas e/ou temáticas marcando datas especiais (MIZUGUTI, 2006), dentre outras. Um exemplo de vinheta informativa é a de lançamento e abertura de programa, que estamos usando para análise neste artigo.

Nas últimas semanas da obra que está no ar, é veiculada uma chamada para a nova produção que irá estrear, um pequeno videoclipe chamado de *teaser*<sup>530</sup> de lançamento. Esta breve narrativa está repleta de simbologias, permitindo leituras que tem como função primordial contar a história da novela em cerca de um minuto, com imagens relacionadas à temática, convidando o telespectador a assistir o novo programa.

## **A Regra do Jogo, a novela**

A novela “A Regra do Jogo” foi produzida pela Rede Globo, exibida no horário das 21 horas no período de 31/08/2015 a 12/03/2016. Esta obra, da autoria de João Emanuel Carneiro, teve 167 capítulos. Contou com a direção de núcleo de Amora Mautner e com atuações de Alexandre Nero (Romero Rômulo), Giovanna Antonelli (Atena), Tony Ramos (Zé Maria), entre outros.

A trajetória dos personagens coloca à prova questões que envolvem a ética, a moral, os valores e os limites de cada um, e questiona fronteiras entre o certo e o errado, entre o bem e o mal. Romero se apresenta como um herói, mas por trás do verniz de “bom moço” e de sua ONG – a Fundação Raiar, uma organização que atuava na reabilitação de criminosos condenados –, é um indivíduo inescrupuloso e delituoso. Integrante de uma máfia perigosa, ao invés de fazer o bem como padrão de comportamento é alguém que aprecia a ideia de ser bom.

## **Abertura da novela**

Para elaboração deste artigo, definiu-se por uma análise do conteúdo com base nos vídeos da abertura e do *teaser* da novela. Conforme dito pelos idealizadores da abertura, Alexandre Romano, Fabricio Duque, Flavio Mac e Felipe Lobo, a proposta era criar peças diferentes, fora do padrão para estes vídeos. O conjunto de peças elaboradas apresenta forte presença de texturas, de diagonais, assimetrias e híbridos mosaicos, traduzindo assim a inspiração que surgiu numa viagem a Barcelona, quando visitaram obras de Antoni Gaudí (1852-1926), arquiteto e artista e um dos principais representante do Modernismo catalão.

530 - Técnica usada em marketing para chamar a atenção para uma campanha publicitária, por intermédio do uso de informações enigmáticas no início da campanha.

O enquadramento inicial da abertura, visto de cima, nos proporciona a visão completa do tabuleiro e de todas os elementos digitalmente criados. Completando a apresentação, um voo de câmera pelo cenário percorrendo o espaço e os detalhes das peças, apresentando assim o resultado gráfico da influência e pesquisa dos criadores.

Testemunhamos um jogo de xadrez em andamento onde as peças se movem autonomamente, sem a presença de um jogador, o que de início já denota independência de uma mente maestra, que delibera. Essa abordagem ilustra a velocidade e ferocidade da batalha; com movimentos em direções inusitadas, interação com obstáculos como alçapão e trampolim, com a quebra de peças e posterior fusão com outras, formando mesclas bicolores que explicitam a zona acinzentada que há entre luz e sombra. Num ritmo mais acelerado do que o esperado no xadrez, as peças estão cada uma jogando sua própria partida. Conscientes ou não, estão em lados opostos, mas tornando decisões que deixam ambíguas hierarquias, alianças e funções pré-estabelecidas. A narrativa sugere o rompimento de códigos, demonstrando que as peças estão dispostas a alcançar seus objetivos a todo o custo. Ao final, somos postos em dúvida quanto a quem está representando o bem e quem está representando o mal.

Figura 1-Vinheta de abertura da novela



Fonte: Divulgação

Figura 2- Detalhe da abertura onde a peça depois de destruída se recompõem bicolor – preta e branca<sup>531</sup>



Fonte: Divulgação

531 - Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Qim6y7vs6\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=Qim6y7vs6_A)

No *teaser* de lançamento também foi produzida uma versão do jogo de xadrez, desta vez com os personagens tomando o lugar das peças convencionais. Logo no início já se apresenta o elenco, entre protagonistas e coadjuvantes da narrativa. Os que fazem parte da falange do “bem”, ou pelo menos são a princípio mostrados como o sendo, são apresentados com figurino em tons claros e os antagonistas se apresentam vestidos de preto. Ao final da sequência já pode-se perceber a dualidade do personagem principal, que vestido de branco tira uma camada de sua indumentária e se revela uma peça preta, compactuando assim, segundo a narrativa, com valores negativos.

Figura 3- *Teaser* de lançamento<sup>532</sup>



Fonte: Divulgação

Os primeiros movimentos são feitos pelos peões, que no enxadrismo seriam as peças mais fracas, mas que podem tanto auxiliar a defesa, como também podem ser sacrificados numa boa tática de combate. Logo somos também apresentados aos “reis” da partida, Romero se mostrando como o rei branco e Zé Maria o rei oponente, ilustrando o lado negro do tabuleiro. Como símbolo do poder e do amor feminino temos a monarca negra, Atena, que demonstra seu poder incitando uma jogada que viabiliza a conquista do rei *branco*. Com esta jogada ela explicita que em realidade o personagem faz parte da facção negra, assegurando que ele não será seduzido pelo bem simbolizado pela rainha branca. O telespectador, portanto, vislumbra que o Rei será um personagem repleto de nuances, exatamente como a peça que se recompõe na abertura da novela, um híbrido preto e branco, com pedaços claros e outros escuros, nem sempre bom e nem sempre mau.

A novela em questão nos apresenta uma realidade paralela, com um *Estado* particular, no comando de suas próprias batalhas. A metáfora do jogo segue sendo analisada e vemos Deleuze e Guattari, em seu *O Tratado de Nomadologia, A Máquina de Guerra*, uma belíssima distinção estratégica de deslocamento entre o jogo ocidental de xadrez e seu equivalente oriental, o *go*, para ilustrar as diferenças e embates entre a Máquina de Guerra nômade e o Estado sedentário. O xadrez é considerado um jogo de Estado, de Corte. A codificação do movimento de cada peça lhe atribui propriedades que determinam importância simbólica. A identificação dos espaços enquanto liso e estriado, onde a luta se transforma reconstituindo novos andamentos, modificando os adversários (DELEUZE; GUATTARI, 1997 p.189).

A metodologia utilizada para essa leitura seguiu pelo resgate dos signos, análise da *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*, a forma e função da vinheta de abertura e *teaser*. O jogo de xadrez atua como objeto imediato, enquanto jogo físico e objeto dinâmico, funcionando como cenário e linguagem. Portanto, pode ser entendido como um modelo figurativo que ajuda a pensar a linguagem, um modelo que permite compreender a natureza de um “sistema de signos”. Segundo Greimas, cada figura se define não pelo que é, mas por seu comportamento, que a distingue das outras (GREIMAS, 1979)

Na composição do jogo de xadrez existem 16 peças, sobre um tabuleiro dividido em 64 casas de cores alternadas, sendo as claras denominadas «brancas» e as mais escuras «pretas». O jogador tem sua função e sua representação, e existe uma linguagem de comunicação nas conexões entre as diversas peças, trazendo assim algumas mensagens que são elucidadas a partir de seus sinais e símbolos.

Para analisar o jogo de xadrez na sua forma enquanto *primeiridade*, parte-se das impressões iniciais do objeto até sua caracterização, um tabuleiro com tracejados horizontais e verticais formando um padrão, com quadrados em cores (claro e escuro) alternadas, com objetos em cima. Em seguida percebe-se que, o que estamos realmente vendo é um jogo de tabuleiro, com peças diversas distribuídas nas duas primeiras linhas de cada lado da tábula. Ao fim, após as observações previamente feitas, identifica-se o objeto como sendo o jogo de xadrez, com suas peças características, sendo elas mesmas também signos, com suas próprias representações específicas.

O significado do xadrez está sob o domínio da *secundidade*, onde apresenta-se o ícone, índice e símbolo, dependendo da pessoa que o interpreta como um sinal, conforme seus conhecimentos e cultura. As imagens, suas cores e movimentos podem emitir mensagens e podem ser analisadas como sinais. Neste caso, se apresenta a interpretação do jogo de xadrez como uma disputa, a eterna guerra do bem contra o mal. O jogo do xadrez se descortina em ícones diversos, como as formas quadradas lado a lado compondo as bipolaridades, que por sua vez se apresenta também pelo seu formato quadrangular. Suas peças são cada qual um ícone e um índice em separado, pois cada uma possui sua própria representação enquanto personagens da disputa, que acontece dentro do tabuleiro e na vida.

O efeito que o signo produz na mente do intérprete é como a *terceiridade* interpreta a função do objeto. Sua função está ligada com o “para que serve este objeto”, do ponto de vista prático, estético e simbólico: o xadrez, enquanto um jogo de guerra, cuja batalha está podendo ser de territórios, psicológicas, éticas, míticas, tendo como vencedor quem teve a melhor visão de jogo e como função o exercício do raciocínio.

Nesta narrativa, a locação (tabuleiro de xadrez) pode atuar de forma simbólica, a partir do momento em que são estabelecidos certos vínculos com o texto da dramaturgia. A análise por hora apresentada utiliza os signos interpretados a partir da forma e da formação do jogo. A relação das imagens e a formação ou posição no tabuleiro de xadrez nos leva a uma das metáforas mais difundidas do jogo de xadrez com uma guerra e seus exércitos, neste caso em questão a guerra entre o bem e o mal.

A leitura desta peça valida a semiótica como teoria aplicada, a partir das relações que possam ser estabelecidas entre os distintos tipos de signos e suas respectivas formas de representação. Ela se mostrou eficaz para análise de uma construção simbólica e ainda pode continuar sendo utilizada para outras análises a partir do olhar de novos espectadores e suas referências.

## Referências

- ANDRADE, Marcelo. "A simbologia do xadrez". Disponível em <http://floscarmeli estudos.com.br/a-simbologia-do-xadrez/>, 2015. Acessado em: 4 jul. 2020
- CARDOSO, João Batista F. *Os signos visuais e as formas de representação da imagem Televisiva: um modelo peirceano de análise instrumental*. Intexto, Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5, tr. Peter Pál PELBART e Janice CAIAFA. São Paulo: Editora 34, 2005.
- GREIMAS, A. J. *Miti e Figure*. 1979. "A cerca do Jogo". (Trad. de Jean Cristtus Portela Marciani Limoges: 2006).
- M.I. Andi Purnomo, drs. Wisamongko, MA, Hat Pujiati, SS. *A semiotic analysis on signs of the english chess game*. Tese (Doutorado) – Jember University, Indonésia, 2012.
- MIZUGUTI, Denise Vianna. *Videodesign na era digital: o formato visual das vinhetas de televisão*. 2002. 107 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Paulista (UNIP), São Paulo, 2002.
- PETRINI, Paulo. "Um estudo crítico sobre o significado das vinhetas da Rede Globo". Maringá, v. 26, no. 1, p. 123-133, 2004.
- ROCHA. W.R. *Jogo e o xadrez: Entre Teorias e a História*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Católica de Goiás, Goiânia-GO, 2009.
- SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2001.

# A história dos filmes espantados: o documentário, o ensaio, o silêncio<sup>533</sup>

The story of the astonished films: the documentar, the essay, the silence

Patricia Rebello da Silva<sup>534</sup>  
(Doutora – PPGCom/UERJ)

**Resumo:** Notório pelo processo de auto elaboração da fala, a produção contemporânea do filme ensaio se notabiliza pela incorporação da pausa e do silêncio como elementos da narrativa, viabilizando “no intervalo entre linguagens”, o discurso sobre o espanto e a falta de sentido. O silêncio e a pausa como estratégias de discurso em documentários ensaísticos como “Diário de uma busca” (2010), “Luz Obscura” (2017) e “História de um olhar” (2019), e é o que essa comunicação pretende elaborar.

**Palavras-chave:** Documentário, ensaio, silêncio.

**Abstract:** Celebrated by the self-elaboration process of the speech, the contemporary production of the essay film distinguishes itself by the incorporation of pause and silence as narratives tropes, allowing the emergence “in the interlude between languages”, of the speech of astonishing and lack of sense. Silence and pause as discursive strategies in essay films such as “Diário de uma Busca” (2010), “Luz Obscura” (2017) and “História de um olhar” (2019) is what this communication searches to elaborate.

**Keywords:** Documentary, essay, silence.

## O documentário, o ensaio

Man Ray, Jean Vigo, Cavalcanti e Vigo; Pasolini e João César Monteiro; Resnais, Marker e Rouch; Artavazd Pelechian, Chantal Akerman e Radu Jude; Van der Keuken, Varda e McE-lwee; Godard, Duras e Glauber; Farocki, Herzog e Pollet. Para um pesquisador de cinema, todos esses nomes reconhecíveis de imediato. De quase todos esses realizadores, seria possível citar ao menos duas ou três obras. Difícil mesmo é arriscar um palpite para uma mostra capaz de reunir todos eles sob uma única rubrica. Contadores de histórias de operações complexas, quem envolvem jogos de soma e divisão, separação e congruência, união e deslocamento de texto e contexto, de forma e conteúdo. É muito provável que, atravessado esse labirinto de combinações e análises, ninguém se surpreenda em encontrar o termo “ensaio” como um denominador comum a todos esses nomes. Retomando a herança da escrita literária que surgiu sob o risco e o caos existencial de Michel de Montaigne em finais do sécu-

533 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE no seminário temático Cinema Comparado.

534 - Professora da Faculdade de Comunicação Social da UERJ e do programa de pós-graduação (PPGCom/UERJ). Atuação no comitê de seleção das mostras competitivas do É Tudo Verdade Festival Internacional de Documentários.

lo XVI, atualizando procedimentos estéticos das vanguardas artísticas do começo do século XX e, principalmente, dialogando com as preocupações da filosofia moderna, ocupada em dar conta da distância entre linguagem e experiência, fugindo de qualquer lógica de produção de um discurso que se encerra em um enunciado propositivo e trazendo a subjetividade do indivíduo para o centro das discussões.

Desde 2008 tenho o privilégio de fazer parte da comissão de seleção das mostras competitivas de curta-metragens nacional e internacional do É Tudo Verdade Festival Internacional de Documentários <sup>535</sup>, um dos festivais mais tradicionais e respeitados no circuito das mostras de documentário. Rumo à vigésima sétima edição no ano que vem <sup>536</sup>, essa experiência me permite, e pra dizer a verdade, me leva a pensar, em questões importantes no que se refere à linguagem dessa forma de cinema: o que se fala, sobre o que se fala, como se fala, quais as principais influências, inquietações e narrativas que aparecem nos filmes. A cada vez maior presença de filmes ensaio nas competições - nas suas mais variadas acepções: o uso de material de arquivo, a narração em primeira pessoa, a narrativa abstrata e experimental, o uso criativo da animação, das fotografias *still*, o dispositivo da busca, da investigação, do processo, enfim, como *leitmotiv* das narrativas - diz indiscutivelmente que, mais do que uma “costume”, uma “tendência passageira”, trata-se de olhar para o ensaio como uma forma justa e possível para pensar o mundo e as circunstâncias sociais e políticas contemporâneas. Uma parte significativa da produção de documentários, sejam eles nacionais ou internacionais, parece ensaiar uma renovação na forma como esse tipo de cinema olha para o real, pensa as imagens que sobre ele captura e que posteriormente transforma em temas e sujeitos.

À luz da disseminação do pensamento dogmático ideológico de direita e da ascensão de regimes de poder associados diretamente à produção de uma necropolítica (MBEMBE, 2018), talvez seja o caso pensar que mais que uma opção de linguagem, o ensaio se tornou o modo possível de encarar a vida em um presente sem futuro, que se estica sem avanços e que em curtos intervalos de tempo é esburacado por crises. Christy Wampole, da Universidade de Princeton, arrisca pensar nos termos de uma “ensaificação de tudo”, “(...) uma aplicação consciente e mais reflexiva do espírito do ensaio a todos os aspectos da vida como uma resistência à zelosa limitação das cabeças fechadas” (PIRES, 2018, p.243), apontando para a natureza experimental dessa forma de escrita.

Não obstante, mais que “dar conta do real”, o documentário contemporâneo, em sua manifestação ensaística, se consolida como arena privilegiada de confronto entre as várias instâncias em que a imagem assume no cenário atual, desde a sua produção, passando por sua cada vez mais veloz circulação, até a própria maneira como elas são consumidas. Um dos marcos fundadores da consciência de um novo momento da imagem (e na imagem), a extraordinária discussão entre Gilles Deleuze e o crítico de cinema Serge Daney, permanece irresistivelmente atual e, mais uma vez, será evocada nessa discussão. Publicada em 1986, o texto (publicado em sua forma original, a carta) esboça o desenvolvimento de uma per-

<sup>535</sup> - <http://etudoverdade.com.br/br/home/>. Acesso em 21 de janeiro de 2022.

<sup>536</sup> - Como a comunicação foi apresentada em outubro de 2021, a 27a. edição corresponde, efetivamente, à edição do ano de 2022, o mesmo em que este texto é publicado nos anais do evento.



cepção de cinema ao longo do século passado em três momentos: a um primeiro momento, quando o cinema se preocupava em enxergar “por trás das imagens” (por meio da montagem), seguia-se um outro, onde a questão se reformulava na cristalização de um cinema preocupado com aquilo que “existe para ver na imagem” (e que se consolidava no plano sequência e nas dissimetrias internas entre corpos e personagens, ruídos e palavras). Já o terceiro momento problematizava a maneira de *se inserir em uma imagem*: como se instalar em uma imagem, na medida em que ela mesma já se institui como produto de um cruzamento de segundas e terceiras imagens? Como se instalar em uma imagem que denuncia o *olho vazio* do espectador?” (DELEUZE, 1992, p.93). Hoje, contaminado não apenas pela televisão e pelo vídeo, mas também pelas imagens postadas em redes sociais, disponibilizadas em sites de compartilhamento em velocidade cada vez mais acelerada, esse cinema outro não pode mais ignorar sua existência como palco de reflexão sobre a circulação da imagem contemporânea.

O ensaísta George Prochnik, autor de “Em busca do silêncio”, livro de 2010 que inspirou o documentário de mesmo título dirigido pelo realizador americano Patrick Shen<sup>537</sup> comenta que as raízes etimológicas da palavra silêncio podem ser pensadas a partir de duas expressões: o termo gótico *Aná-silã* e o latim *desinére*. A primeira se refere à diminuição da velocidade do vento, já o termo em latim fala de um tipo de parada do movimento. Tanto um quanto o outro têm a ver com a noção de interrupção, não apenas do som, mas também da imposição do nosso próprio ego no mundo. E um olhar sobre a história do cinema nos permite pensar que o filme documentário, especialmente na primeira metade do século XX, se estabelece fortemente como um cinema de produção de discursos. E de tal forma que até hoje o uso da voz em *off* permanece, para muitos, uma propriedade indelével e indissociável desses filmes. Nora Alter, da Temple University na Filadelfia, autora de importantes livros e coletâneas sobre o filme ensaio, comenta sobre o peso que a chegada do som às telas de cinema teve, em fins dos anos 1920, para a construção da linguagem dos documentários. Se por um lado, a possibilidade da incorporação de ruídos ambiente e depoimentos contribuiu definitivamente para a consolidação de um “efeito de real” nestes filmes, um dos usos mais importantes que surgem nessa transição para o cinema sonoro é o comentário em *off*, a voz *de Deus*, tal como elaborada genialmente pelo crítico Jean-Claude Bernardet no final dos anos 1970. O uso da narração em *off* se tornou quase uma característica dominante do que hoje se convencionou chamar de documentário tradicional, que se consolidou amplamente nos anos 1930 nos filmes institucionais e de propaganda de governos, e que é subversivamente deslocada e utilizada como tática nos filmes ensaio.

Nossa discussão sobre o sentido do silêncio no âmbito do filme ensaio começa com uma citação. Em “Imagens do mundo e inscrições da guerra”, documentário realizado em 1989 por Harun Farocki que reflete sobre o papel do olho como intermediário entre homem e mundo e, especialmente, sobre como o ponto de vista determina aquilo que vemos, o diretor escolhe partir da experiência de quase morte do engenheiro alemão Albrecht Meydenbauer, considerado o pioneiro da fotogrametria, técnica de extrair métricas e formas a partir da

537 - SHEN, Patrick. “In pursuit of silence” (2016). Maiores informações ver <https://www.transcendentalmedia.com/films/in-pursuit-of-silence/>. Acesso em 21 de janeiro de 2022.

composição dos objetos em uma fotografia. Em 1858, depois de quase despencar de um andaime enquanto tirava a medida da fachada da catedral da Sé, em Wetzlar, na Alemanha, Meydenbauer teria tido um *insight*, questionando a possibilidade de substituir a medição à mão pela inversão do olhar em perspectiva capturado pela fotografia. No limite, pontua Farrowki, seria esse igualmente o momento em que ao abrir mão da experiência, de se colocar sob o risco das situações, também abrimos mão de uma certa autonomia dos sentimentos que procedem do nosso atravessamento pelas coisas. Em outras palavras, no momento em que a experiência do mundo se afasta da experiência do corpo, alguma coisa inevitavelmente se perde, e que medida alguma é capaz de restituir. É também o ocaso da figura do narrador no belo artigo de Walter Benjamin escrito em 1936: quando as experiências começam a se tornar intransmissíveis, pobres em experiência comunicável, como escreve o autor, perdemos um pouco daquilo que poderia nos assegurar uma vida em comum. No lugar da partilha das narrativas, a suspensão da capacidade de enunciar (BENJAMIN, 2013).

Foi um sentimento bem parecido com esse que assombrou o cinema a partir de meados dos anos 1940 ao final da segunda grande guerra, com a abertura dos campos de concentração e a fala (sobretudo, a ausência dela) dos sobreviventes do extermínio em massa. O cinema ali, especialmente o cinema feito na Europa, na pele dos acontecimentos, não estaria mais disposto a calar sobre os anos de guerra; tampouco acreditava que a solução estaria em um cinema-documento. Em sua maioria, os jovens realizadores daquele começo de segunda parte do século XX - os *enfant sauvages* sobre os quais escrevia o crítico André Bazin - sabiam que, se necessidade havia de um cinema para “fazer lembrar”, tratava-se de produzir uma “lembança operante”, capaz de atuar diretamente sobre o presente. Um cinema capaz de abrir o tempo presente para o espectador ao fazê-lo sentir saudades de imagens que jamais foram, nem teriam opção de ser, vistas. Enfim, o que interessava àqueles realizadores era a possibilidade de um cinema com a habilidade de oferecer uma experiência transformadora, porque produtora de novas subjetividades. Tratava-se de romper com uma certa tradição de sentir-se confortável diante de uma imagem. Ángel Quintana, da Universidad de Girona, na Catalunha, em texto escrito em 2007, comenta que, para aquela geração de realizadores, partia-se do princípio de que o lugar do Poder, confortavelmente instalado na narração em off, deveria ser não somente contestado, mas também reivindicado, além de estabelecer uma série de correspondências e jogos poéticos com o espectador (WEINRICHTER, 2007, p.130). A essência dessa voz não deveria ser informativa, mas capaz de ampliar o sentido da imagem. Não por outra razão, continua o autor, não tardou para que escritores participantes de um movimento de renovação na literatura que começava a despontar na França no mesmo período, o *nouveau roman*, as experiências no contexto do grupo *Oulipo*, a oficina literária que surge na França, nos anos 1960 com propostas de libertação da literatura, interessadas em romper com uma visão nítida do “poeta inspirador”, dessem início a uma série de parcerias com esses diretores. Em uma das Conférences du Collège d’histoire de l’art cinématographique de meados dos anos 1990, Guy Fihman (AUMONT, 1996), pesquisador da Universidade de Paris VIII, lança a instigante hipótese de uma “oficina de cinema potencial”, o *Oucipo*. Baseada nas práticas de pesquisa do grupo literário, cuja regra número um era a recusa de um recorte baseado na expressão de sensibilidades na abordagem do

objeto, um juízo de valor afetivo (“falo de um filme porque gosto dele”), Fihman propõe igualmente pensar essa possibilidade para, e dentro do, cinema, tomando como objeto de estudos filmes interessados explicitamente, bem mais do que em uma ideia ou um tema, em uma ruptura dos termos, um filme-pausa capaz de iluminar o processo como ideia. Por mais que, nesta conferência, Fihman proponha essa passagem do experimental ao potencial do ponto de vista de um cinema experimental, ao qual estariam associados trabalhos de vanguarda de autores como Man Ray e Marcel Duchamp, Peter Kubelka e Hollis Frampton, me parece um projeto interessante pensar as táticas e estratégias narrativas dos filmes ensaios tal como eles vêm se materializando a partir dos filmes dos anos 1960.

É justamente esse silêncio como estratégia, como interregno (naquilo exatamente que designa uma ausência entre reinos, entre falas), como fiapo solto entre fragmentos de pensamento, que talvez seja chave interessante para pensar a produção contemporânea dos documentários. Timothy Corrigan, da Universidade da Pensilvânia, e um importante pesquisador dos filmes ensaio, distingue três modos relacionados entre si que, nos ensaios, permite explorar a subjetividade no ponto de clivagem entre o privado e o público (PAPAZIAN; EADES, 2016). O *ensaio* seria estrutura, organização retórica do texto; o *ensaístico* uma inflexão, uma tática que distingue essa estrutura de qualquer outra; e o *ensaísmo*, um instante de dispersão, uma pausa intelectual dessa mesma estrutura. Nesse sentido, tomemos o silêncio nos filmes ensaios como um ensaísmo, um instante de suspensão da narrativa, uma pausa pensante, por assim dizer. Ou como escreve belamente Silvina Rodrigues Lopes no livro “Literatura, defesa do atrito”, privilegiar *relações de vizinhança*, “uma disponibilidade e uma atenção ao outorgue que não é limitada pela ordem temporal, mas, pelo contrário, tende mesmo a ignorá-la e a percorrer a história sem método, em função de afinidades e movimentos de deriva.” (LOPES, 2003, p. 177)

## Referências

- AUMONT, Jacques (org.). *Pour un cinéma compare: influences et répétitions*. Paris: Cinémathèque française, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- COMOLLI, Jean-Louis, SORREL, Vincent. *Cinéma: mode d'emploi*. Paris: Editions Verdier, 2015.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Aperçues*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2018. FOVEAU, Georges. *Le chamanisme au cinéma*. Aix en Provence: Institut de L'image, 2000.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura: defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003. MONTAIGNE, Michel de. *Ensaíos*. SP: Companhia das Letras, 2010.
- MBEMBÉ, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de excessão, política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018. SONTAG, Susan. *A vontade radical*. SP: Companhia das Letras, 1987.

PAPAZIAN, Elizabeth; EADES, Caroline (org.). *The essay film: dialogues, politics, utopia*. NY: Wallflower Press Book, 2016. PIRES, Paulo Roberto (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio* (antologia Serrote). São Paulo: IMS, 2018. VASSILIEVA, Julia, WILLIAMS, Deane (org.). *Beyond the essay film: subjectivity, textuality and technology*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020. WEINRICHTER, Antonio. *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: FPGN, 2007.

# O território artístico nas obras de Iole de Freitas, Letícia Parente e Sônia Andrade.<sup>538</sup>

Artistic Territory in the Works of Iole de Freitas, Letícia Parente e Sônia Andrade.

Paula Nogueira Ramos<sup>539</sup>  
 (Doutoranda – USP)

**Resumo:** Observando o uso recorrente de dispositivos tecnológicos, como a fotografia e o vídeo, em performances produzidas durante a década de 1970, pretendo analisar o modo com que certas obras transformam o ambiente doméstico em território experimental e subjetivo de criação. Para isto, busco investigar nesta comunicação os trabalhos de três artistas visuais brasileiras, Iole de Freitas, Letícia Parente e Sônia Andrade.

**Palavras-chave:** vídeo, performance, artistas brasileiras, espaço doméstico, 1970.

**Abstract:** Considering the recurrent use of technological apparatus, such as photography and video, in performances produced during the 1970s, I intend to analyze the way in which certain works transform the domestic environment into an experimental and subjective territory of creation. For this, I will investigate in this communication the works of three Brazilian visual artists, Iole de Freitas, Letícia Parente and Sônia Andrade.

**Keywords:** Video, Performance, Brazilian Artists, Domestic Space, 1970s.

Na década de 1970, algumas artistas visuais brasileiras experimentaram em suas primeiras produções o uso de aparatos tecnológicos como meio de expressão performativa. Iole de Freitas, recém-chegada em Milão, cria sequências fotográficas (*Espectro*, 1972; *Glass Pieces*, *Life Slices*, 1974-1976) de seu próprio corpo fragmentado, captado principalmente a partir de sombras e reflexos em espelhos estilhaçados. Letícia Parente, professora de química e artista, cria uma série de vídeos em casa (*In*, *Preparação I*, 1975; *Tarefa I*, 1982) com câmera de Jom Tom Azulay, promovendo um esvaziamento da subjetividade do corpo, transformando-o em objeto, tecido a ser costurado, pendurado ou passado. Sônia Andrade, que assim como Parente, também frequentou as aulas de Anna Bella Geiger no Rio de Janeiro, realizou um conjunto de oito vídeos entre 1974 e 1977, em que tensiona a fabricação da própria imagem a partir de gestos disruptivos como o de arremessar feijões contra a objetiva. É significativo que o uso do vídeo no âmbito performativo (e no caso de Freitas, da fotografia e do filme) tenha sido determinante para o percurso inicial dessas artistas.

538 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão 1 do Seminário Temático Outros Filmes.

539 - Doutoranda na área de concentração Projeto, Espaço e Cultura da Pós em Arquitetura e Urbanismo da FAU/USP. Mestra em História da Arte Contemporânea e Cultura Visual pela Universidad Complutense de Madrid (UCM).

A partir desse conjunto de obras, duas questões me chamam particularmente a atenção. A primeira delas é o ambiente de circulação de recursos ainda pouco utilizados por artistas no Brasil. Principalmente o vídeo, considerado uma tecnologia nova, chega ao país, assim como em outros lugares do mundo, através de uma câmera portátil da Sony, a *Portapak* p&b de polegada. Inicialmente, seu uso foi coletivo, sendo o MAC – cujo diretor, Walter Zanini, foi o criador da primeira seção de arte em vídeo de um museu no Brasil em 1974 –, as exposições *Jovem Arte Contemporânea*, e a exposição internacional de Video Art no Institute of Contemporary Art na Filadélfia, com representação de artistas brasileiros em 1975, marcos referenciais para esse meio<sup>540</sup>.

A segunda questão sobre a qual quero de me debruçar diz respeito à articulação do vídeo a uma prática prioritariamente doméstica: em sua maioria, os trabalhos vistos são criados dentro da casa e do ateliê das próprias artistas ou, no caso de Andrade, de amigos. Atrelado a isto, gostaria de analisar, colocando em questão o viés feminista implicado nessas obras, quais foram as rupturas que essas artistas promoveram com relação a certas normatividades que se impunham sobre o corpo das mulheres a partir do lugar da casa.

É notável que o período político da ditadura militar vivenciada no Brasil se sobrepõe a uma manifestação marcadamente feminista das artistas. Ainda assim, é preciso salientar que tais obras são provocativas e fogem de todo tipo de apaziguamento e de identificação social, principalmente quando vistas em um recorte espacial que frequentemente naturaliza o lugar de sujeição das mulheres, como são a casa e as implicações que envolvem as tarefas domésticas. Nossa hipótese é a de que esses mesmos espaços domésticos que estão no extracampo ou que vemos vazar no interior de seus trabalhos são um terreno fértil para novos entendimentos sobre o posicionamento das mulheres no mundo, vinculados aos mecanismos de emancipação artística.

\*\*\*

Aracy Amaral, nos textos “A mulher nas artes” (1993) e “A propósito de um questionário de Sheila Leirner: existe uma arte especificamente feminina?” (1977), em que responde a uma enquete feita por Leirner no jornal *O Estado de São Paulo*, diz não existir uma diferenciação possível entre a arte feita por mulheres e homens, e recorre à “sensibilidade feminina” para tentar compor uma amálgama do que poderia ser essa arte. Amaral afirma que as mulheres no Brasil foram incentivadas a estudar pintura, desenho ou piano como complementação da educação ou mesmo como *hobbie*, o que justificaria o motivo de suas presenças marcantes nas artes:

Arte como atividade de mulher. Na verdade, talvez seja esse um dos motivos pelo qual a mulher no Brasil não precise batalhar (como uma europeia ou norte-americana) para penetrar no ambiente de arte. É o ‘seu’ ambiente. (...) A presença, ainda hoje, de uma ou mais auxiliares na casa para os serviços domésticos para a classe reme-

diada, média e média-alta, sempre propiciou à brasileira uma possibilidade de se dedicar às artes, condição que nunca as norte-americanas usufruíram na contemporaneidade. (AMARAL, 2006, p. 221-2)

Me chama a atenção a referência que faz às trabalhadoras do lar. Noto que não é possível analisar as obras dessas artistas, representantes de uma importante geração no Brasil, sem entender as contradições e os paradoxos que envolvem as relações interseccionais, fruto das questões políticas e sociais do país. As primeiras indagações que me coloco são: como mediar os estudos sobre as produções de artistas brasileiras da década de 1970, que tangenciam as questões de gênero (e que respondem a uma influência internacional formal e conceitualmente no que se refere ao vídeo), na medida em que as próprias artistas não se consideram produzindo uma arte feminista e tampouco a crítica de arte do período mapeia uma discussão nesse sentido? Em que medida os espaços onde as artistas produzem, sendo este um lugar de aglutinação de camadas sociais e políticas, podem ser um lugar de emancipação ou de crítica? Por fim, até que ponto os temas que orbitam o espaço doméstico são questões que devem estar atreladas ao feminismo e às mulheres?

Sônia Andrade, em entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist, quando questionada sobre as inspirações no movimento feminista que vinha de fora, responde:

Aqui no Brasil nunca houve um movimento feminista. Não foi como na Europa ou nos Estados Unidos, de maneira nenhuma. Certamente porque nós tínhamos uma ditadura muito violenta nos obrigando a lutar por direitos que não eram os direitos reivindicados pelas feministas. (ANDRADE, 2018, p. 201).

Sobre a prerrogativa para a aparição ou a posta em cena de seu próprio corpo em suas primeiras obras em vídeo, Andrade diz: “Eu não podia, de modo algum, chamar alguém, explicar, isso é teatro. Queria ter a possibilidade de colocar diretamente em ação um pensamento.” (ANDRADE, 2018, p. 196). É interessante como ela dá pistas de que seu corpo não é marcado pelo fato de ser mulher, quase como se qualquer outro corpo pudesse estar apresentado em seus vídeos – o que me leva a pensar nessa ligação entre a experiência individual e coletiva que atravessa as imagens que figuram de algum modo as violências da ditadura.

As noções de confinamento e de censura vividos nesse período interferiram, não só no que se refere a uma privação da liberdade individual, como também no modo de aparição pública dessas obras e artistas, vinculado a espaços expositivos bastante específicos. Em seu vídeo das gaiolas (*Sem título*, 1977), a artista tenta caber dentro desse objeto que é muito menor do que seu corpo, sugerindo “a impossibilidade de voar, de ser um pássaro, que somente a ficção teria permitido” (ANDRADE, 2018, p. 205). Já em outro de seus vídeos, *Sem título* (1977), Andrade amarra seu próprio rosto com uma corda de náilon, pressionando-o com força, embora esta seja “a ficção da violência, não a verdadeira violência, a real” (ANDRADE, 2018, p. 200).

Em alguma medida, o exílio poderia ser outra forma de confinamento que vem do fato de se estar forçosamente fora de seu país de origem. Tanto Andrade, quanto Iole de Freitas moraram em exílios voluntários ao longo das décadas de 1970 e 1980, em Milão e em Paris

respectivamente. No período em que Freitas vive em Milão, entre 1970 e 1978, ela tem contato com artistas da *Arte Povera* e vivencia um período de efervescência da vanguarda europeia participando de algumas exposições. Neste momento, faz uso do meio fotográfico e do Super 8, se fotografando em isolamento em seu próprio estúdio. A presença de seu corpo escapa à imagem, é feita de vultos, fragmentos, captados pelo uso de espelhos e angulações nada comuns ao gesto de se autorretratar. Persigo a intenção da artista, citando-a: “minha linguagem se deu por desespero emergencial. Era urgente expressar-me, construir uma linguagem e inseri-la num meio cultural ativo” (FREITAS apud FILHO, 2018, p. 11). Essa seria sua forma de aparição pública, o que também significaria “sair do armário” enquanto artista.

Paulo Venancio Filho comenta a relação de Freitas com a fotografia, insinuando um embate com a própria ideia de autorrepresentação:

Diante da fotografia, o corpo não cede facilmente à sua apropriação como objeto de exposição. (...) Tal situação, aparentemente contraditória, constrói uma intimidade só para ser violada. (...) À lóe de Freitas não interessava somente se colocar diante da câmera e se abandonar imóvel a distância exigida. Ao contrário, sua intenção era reduzir a distância, estabelecer uma relação de confronto, trazer a própria câmera para o interior da experiência, torná-la, por assim dizer, uma extensão de seu corpo. Assim ela se fotografa, *antivoyeuse* de si mesma. (...) De tal experiência só poderiam resultar imagens desfiguradas, deformadas, quase irreconhecíveis e que ainda, ao aparecer, se mostram agressivamente acanhadas. (FILHO, 2018, p. 13-15)

Lucy Lippard comenta sobre a relação de Freitas com o espelho e a faca em obras como *Elo / Duelo* (1974), *Introvert / Penetrate; Extrovert / Penetrate; Fear / Do not penetrate* (1973-1974) e *Glass Pieces, Life Slices*, 1974-1976:

Quebrar um espelho pode ser visto metaforicamente como um quebrar-se e sair da casca, de convenções. A faca é um símbolo de liberdade. Na verdade, ela o utiliza como um objeto inócuo; sua relutância em segurá-lo pode ser vista como sexual, ou como uma maneira menos agressiva de combater o medo da mulher pela faca, ao controlá-lo de um modo crítico. Como a faca de duas lâminas da grande Deusa. No uso da faca, lóe de Freitas evoca a dor e une potencial, purificação e ritual. (LIPPARD, 2018, p. 39-40).

A faca, encarada por Lippard como um mecanismo de defesa, liberdade e resposta ao medo, me leva a pensar nos filmes de Chantal Akerman, como *Saute ma ville* (1968) e *Jeanne Dielman* (1975), e no vídeo de Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen* (1975). Ao trazer essa relação do objeto como um utensílio doméstico, chego no espaço da cozinha. Retomo o enredo de outro vídeo *Sem título* de Andrade do mesmo ano dos dois últimos. Realizado no terraço do apartamento de Ivens Machado no Rio de Janeiro, a câmera frontal capta a artista sentada diante de uma mesa com uma panela de feijão preto, guaraná, pão e café, a base da mesa carioca. Ao longo de alguns minutos, Andrade alcança um estado alterado e termina extrapolando os limites que compreendem a gestualidade do ato de comer, sujan-



do a si mesma e lançando, por fim, feijão na própria objetiva. São obras que se referem ao confinamento proporcionado pelo espaço doméstico, seguido de mecanismos de ruptura e desobediência, em que existe ironicamente uma passagem de um estado a outro.

Letícia Parente, mulher branca vinda de Salvador para o Rio de Janeiro, me lança de volta às questões trazidas por Amaral no começo deste texto, quando assume em *Tarefa I* (1982) a presença de uma funcionária do lar negra, marcada pelo contexto social da cultura brasileira e pelo racismo estrutural que impera no país. No vídeo, Parente se deita sobre uma tábua de passar e uma mulher negra “passa” com o ferro a sua roupa e seu próprio corpo. Já no vídeo *In* (1975), a artista entra em seu armário vazio, e se “pendura” como roupa em um cabide, fechando-se em seguida nesse lugar. Além de situar essas obras dentro de uma chave de mimetização do corpo a um objeto, é como se Letícia se perguntasse: se não sou eu ou se não somos nós que fazemos essas tarefas, o que resta a mim? – indicando um processo de dessubjetivação da condição de sujeição das mulheres, de esvaziamento da subjetividade.

André Parente comenta o que seria o espaço da casa pra mãe:

A casa é mais do que apenas um território ou um espaço neutro: é lugar de confluência de signos e redes que nos compõem e nos produzem. Em uma das imagens da série *Casa*, a artista propõe um mapa de uma cidade composto por duas cidades: a Cidade da Bahia (como se chamava Salvador antigamente) e o Rio de Janeiro. Essa é a cidade imaginária de Letícia que antevê, de alguma forma, a cidade relacional, a cidade-rede, cidade topológica, concebida no projeto de Nelson Brissac, *Brasmitte* (...) Letícia era uma artista do pensamento topológico, heterotópico: sua casa é feita de signos e códigos diversos, de redes e de relações. (PARENTE, 2011, p. 31-33)

O conceito de heterotopia trazido por Foucault, referenciado por Parente, está ligado, por sua vez, aos contralocais formados a partir de organizações micropolíticas, que permitem a existência de alguns sujeitos, normalmente marginalizados pela sociedade.

O corpo é fundamentalmente da ordem da produção, do desejo, do inconsciente, algo que está sempre escapando ao processo de reificação do corpo como dado, como ordem, como modelo. E mais, o corpo não é espaço, visto que é processual, não apenas porque se inventa e se reinventa sem cessar, mas porque vai até onde vão os nossos hábitos e desejos. (...) Seguindo essa linha de pensamento, Letícia sempre parte do corpo ou da casa como os lugares privilegiados para exprimir, ao mesmo tempo, o muro que separa o que liberta daquilo que aprisiona. (PARENTE, 2011, p. 33).

Na série de colagem e xerox intitulada “Casa” (1975), em que Parente mapeia esse espaço a partir de seus desejos e, como diz o filho, de um modo bachelardiano, a casa provoca situações e novos modos de senti-la e habitá-la. Letícia apresenta “o lugar de buscar rumos”, o lugar de “idas e vindas, voltas e revoltas”, um lugar onde “o sol está sempre disponível”, o lugar dos “diálogos desejados”, um lugar de “rituais de purificação, à prova de poluição”, e um lugar de “sete alternativas contra a solidão”. Não é por acaso que os trabalhos de Parente, Freitas e Andrade se encontram diante de um imperativo espacial, determinando radical-

mente o modo como desejam ocupar ou contaminar esse espaço memorável e complexo que é a casa, que, embora recluso, não é tão distante do modo como os corpos devem se organizar e habitar a cidade.

### Referências:

AMARAL, A. "A mulher nas artes [1993]". In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) - Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2006.

\_\_\_\_\_. "A propósito de um questionário de Sheila Leirner: existe uma arte especificamente feminina? (1977)". In: *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Editora 34, 2013.

ANDRADE, S. Entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist. In: OBRIST, H. U. *Entrevistas brasileiras vol.1*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2018.

ANDRADE, S.; FIGUEIREDO, L. (curadoria). *Sônia Andrade: vídeos 2005 - 1974*. Rio de Janeiro: Tisara Arte, 2005.

FILHO, P. V. (org.). *Iole de Freitas: corpo/espço*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

LIPPARD, L. "Iole de Freitas - a imagem multiplicada (1978)". In: FILHO, P. V. (org.). *Iole de Freitas: corpo/espço*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

MACHADO, A. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

MELLO, C. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

PARENTE, A.; MACIEL, K. (org.). *Leticia Parente. Arqueologias do cotidiano: objetos de uso*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011.

# Retratos e esquemas em filmes brasileiros com vários protagonistas <sup>541</sup>

Portraits and schemas in Brazilian films with multiple protagonists

Pedro Oliveira G. de Arruda<sup>542</sup>  
 (Mestrando – FAAC/Unesp)

**Resumo:** Este trabalho investiga a recorrência de sequências de “retratos” em quatro filmes brasileiros: *A Vizinhaça do Tigre* (2016); *Amarelo Manga* (2002); *Era o Hotel Cambridge* (2016); e *No Coração do Mundo* (2019). Examinamos essas sequências como uma espécie de esquema, considerando as funções, os efeitos e significados delas no contexto de cada filme. Buscamos compreender como esse esquema estabelece e expande os mundos narrados pelos filmes.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro, esquema, retrato, narrativa, poética do cinema.

**Abstract:** This work investigates the recurrence of sequences of “portraits” in four Brazilian films: *The Hidden Tiger* (2016); *Mango Yellow* (2002); *The Cambridge Squatter* (2016); and *In the Heart of the World* (2019). We examine these sequences as a kind of schema, considering their functions, effects and meanings in the context of each film. We seek to understand how this schema establishes and expands the worlds of these films.

**Keywords:** Brazilian cinema, schema, portrait, narrative, poetics of cinema.

*A Vizinhaça do Tigre* (2016), o segundo longa-metragem dirigido por Affonso Uchôa, narra o dia a dia de jovens moradores do bairro Nacional, em Contagem, Minas Gerais, para quem os prazeres da brincadeira entre amigos, da música, da pichação, do skate, entre outros, convivem com as angústias e as dificuldades da vida na periferia.

A primeira parte do filme estabelece o cotidiano de Junim, Menor, Neguim, Eldo e Adílson fora de qualquer estrutura dramática tradicional. Não há encadeamento de causa e efeito entre as sequências, de maneira que cada uma delas assume interesse por si só. Numa sequência, vemos Junim recebendo uma carta de intimação; na sequência seguinte, somos introduzidos a Menor e Neguim, preparando o almoço. Apenas então, na próxima sequência, Junim reaparece e interage com Neguim. Nesse tipo de articulação, surge uma dinâmica que nos convida a formar expectativas não apenas sobre a ação, mas também sobre as relações e afinidades entre as personagens da história. Como observou César Guimarães, “Tudo se passa como se o filme combinasse e variasse os encontros e as conversas, entre uns e outros, sem nunca fechar o grupo” (GUIMARÃES, 2017, p. 24).

541 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Paisagens afetivas do cinema brasileiro contemporâneo.

542 - Graduado em Imagem e Som, UFSCar. Mestrando do PPGCOM na Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da UNESP, sob a orientação do Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior. Bolsista CAPES.

Assim, mais ou menos na metade do filme, uma série de sete planos mostrando outros jovens moradores do bairro Nacional parece sugerir que o longa poderia passar de um morador para outro e assim por diante, eventualmente apresentando toda a vizinhança. Esses planos enquadram os moradores frontalmente contra um fundo perpendicular, normalmente uma parede. Nesses planos, os moradores ficam parados no centro do quadro e fitam diretamente a lente da câmera — como se estivessem aguardando que os seus retratos fossem tirados. De fato, nos créditos finais, os nomes dos moradores aparecem sob o título de “retratos”. Uma música não diegética (“Sega”, do músico malinês Ali Farka Touré) envolve esse segmento intermediário do longa. Apenas depois disso, Junim articula sua esperança de quitar uma dívida que contraiu no passado, dando à segunda metade do filme certa estrutura dramática.

Podemos observar sequências similares em pelo menos outros três filmes nacionais. Nos créditos de abertura de outro filme de Contagem, *No Coração do Mundo* (2019), de Gabriel Martins e Maurílio Martins, planos de moradores do bairro Jardim Laguna são alternados com tomadas de dançarinos e situações cotidianas da comunidade. Similarmente, os moradores em geral são enquadrados em composições perpendiculares ou “planimétricas” (BORDWELL, 2008, p. 219-220). E, assim como em um retrato, ficam no centro do quadro e olham diretamente para a lente da câmera.

Em comparação, a sequência que antecede o epílogo de *Amarelo Manga* (2002), de Cláudio Assis, apresenta uma série de retratos de trabalhadores e moradores do centro da cidade do Recife, onde o filme se passa. Mais uma vez, os poucos movimentos dos planos, a composição frontal e perpendicular, os olhos fitando a câmera, sugerem uma espécie de retrato. Essas sequências de *Amarelo Manga* e *No Coração do Mundo*, assim como a sequência de *A Vizinhança do Tigre*, são acompanhadas por músicas não diegéticas.

O filme de Eliane Caffé, *Era o Hotel Cambridge* (2016), sobre um antigo hotel ocupado por um grupo de refugiados e de trabalhadores sem-teto em São Paulo, apresenta uma variação interessante desse padrão. Perto do final do filme, vemos um conjunto de retratos fotográficos dos trabalhadores e dos estudantes da ocupação. De plano para plano, a moradora ou o morador que fita a câmera e ocupa o centro do quadro muda e, no entanto, o pano de fundo vermelho continua o mesmo. Aqui, diferente das sequências anteriores, os retratos são estáticos e não são acompanhados por música, e sim por ruídos diegéticos.

Podemos entender essas sequências de retratos como uma espécie de “esquema”. O historiador da arte Ernst H. Gombrich (1995) deu o nome de esquema (ou *schema*) ao processo artístico de solução e variação. Uma forma oval com uma cruz inscrita dentro, por exemplo, constitui um esquema que pode auxiliar um pintor a desenhar uma cabeça. Essa ideia foi adotada por David Bordwell, cujos trabalhos mais recentes analisam diversos esquemas — tanto estilísticos quanto narrativos — cinematográficos. Um exemplo perene de um esquema cinematográfico é o campo/contracampo (BORDWELL, 2013, p. 208): filme dois ou mais planos, um em seguida do outro, enquadrando uma personagem olhando, às vezes sobre os ombros, para esquerda e a outra olhando para a direita.

Outro exemplo de esquema cinematográfico é o *flashback* e as suas variações. O *flashback* segue uma estrutura esquemática: “ênfase num personagem/efeito óptico/ação no passado/transição óptica/retorno ao personagem” (BORDWELL, 2017, p. 68; tradução nossa). Obviamente, esse esquema pode ser revisado; por exemplo, excluindo uma das partes do esquema. Um cineasta pode excluir a primeira parte do esquema, apresentando uma ação que só mais tarde se revelará um evento passado. Ou, então, pode excluir o retorno ao presente, permanecendo no passado, como por exemplo em *How Green Was My Valley* (1941).

Um esquema é reconhecidamente o mesmo — e nunca exatamente o mesmo. Como explica bem-humoradamente Bordwell, “Esta é uma razão pela qual não devemos chamar esquemas de fórmulas. Varie um pouco uma fórmula química e você pode se explodir, mas os esquemas podem ser revisados dentro de limites razoavelmente amplos” (BORDWELL, 2017, p. 42; tradução nossa). Um esquema não oferece regras rígidas, mas pautas bastante frouxas.

Similarmente, por apresentarem um padrão reconhecível, podemos entender as sequências de retratos como um tipo de esquema. Digamos que uma ou um cineasta está enfrentando o desafio de caracterizar uma comunidade de modo rápido e expressivo. Tendo visto *A Vizinhaça do Tigre, No Coração do Mundo, Amarelo Manga* ou *Era o Hotel Cambridge* ela ou ele terá um esquema a que pode recorrer em busca de auxílio prático. Como vimos, esse esquema envolve enquadrar uma ou mais figuras frontalmente contra um fundo perpendicular, em geral uma parede, em composições que fazem lembrar uma “foto de identidade” [*mug-shot*] (BORDWELL, 2013, p. 337). Esses planos são juntados numa sequência de ritmo regular, normalmente envolta por uma música não diegética.

As sequências de retratos exibem um padrão que se pode reconhecer facilmente. Contudo, dado os contextos em que estão inseridas, tais sequências não são idênticas. Pois, como nos lembra a pesquisadora Tamar Yacobi, citando o *princípio de Proteus* formulado por Meir Sternberg, “dada a infinidade de contexto, a mesma forma ou padrão formal pode sempre servir como meio para diferentes efeitos, e vice-versa” (YACOBI, 2001, p. 223; tradução nossa).

Como não há espaço para considerarmos a forma geral de cada filme em detalhe, neste texto iremos focar a posição que a sequência de retratos ocupa dentro da estrutura de enredo dos filmes em questão, bem como algumas das implicações dessas variações.

O esquema “retratos” pode ser colocado no começo, no meio ou no fim do filme, dependendo do efeito que se deseja alcançar. Em geral, o que aparece no começo e no fim de um discurso tem mais peso, estruturalmente falando, que o que aparece no meio (SEGAL, 2019). O início cria nossas primeiras impressões e nos introduz ao mundo da narrativa. O final, em contrapartida, cria nossas últimas impressões e pode reforçar ou nos levar, a partir da conclusão, a repensar todos os eventos que vimos anteriormente.

A sequência de retratos de *No Coração do Mundo* introduz o espectador à comunidade de Jardim Laguna antes de se concentrar em alguns dos seus habitantes. Como observou Ivone Margulies, “Essa galeria de pessoas comuns que nunca se tornam personagens do filme encerra uma formação coral: desvinculada da narrativa do filme, essa sequência de créditos performática enraíza e expande o drama socialmente” (MARGULIS, 2020, p. 42-43; tradução nossa). Além disso, a música que acompanha essa sequência — “BH é o Texas”, de MC Papo — nos prepara para as maneiras como o filme jogará com o gênero policial hollywoodiano.

Em contraste, a posição no enredo da sequência de retratos em *Amarelo Manga* faz o movimento contrário. O filme pernambucano não abre com uma galeria de pessoas comuns, mas sim termina com uma. Repentinamente, após o solilóquio da personagem Lígia que sublinha alguns dos temas do filme, surge o som agudo e reverberante de uma guitarra junto às imagens dinâmicas da cidade de Recife, que culminam nos “retratos” dos seus trabalhadores e moradores. Enquanto a sequência de retratos em *No Coração do Mundo* estabelece a comunidade de antemão, a sequência de *Amarelo Manga* situa os eventos que vimos anteriormente em um contexto social mais amplo.

A abertura e o encerramento de um filme chamam mais a atenção do espectador do que o desenvolvimento, porque são tradicionalmente as “passagens mais oniscientes, autoconscientes e comunicativas” (BORDWELL, 2005, p. 285). Isto é, a abertura e o encerramento de um filme normalmente são momentos que nos fazem sentir que uma ou um cineasta está no controle da narração, informando e dirigindo-se abertamente ao espectador. E, nesse sentido, *No Coração do Mundo* e *Amarelo Manga* não são exceções à regra.

Mas há, como sempre, exceções à regra, casos que uma passagem autoconsciente aparece não no começo ou no final, mas sim no meio do filme. É o caso, por exemplo, das sequências de retratos dos filmes *Era o Hotel Cambridge* e *A Vizinhança do Tigre*. Isso traz à tona um assunto correlato: como motivar a interposição dos retratos num filme? *Era o Hotel Cambridge* e *A Vizinhança do Tigre* apontam para duas soluções diferentes — a saber, uma (quase-)mimética, a outra abertamente retórica (STERNBERG, 2012).

Em *Era o Hotel Cambridge*, a inserção dos retratos é motivada mimeticamente. O filme justifica a inserção dos retratos através da ação de um dos personagens da história: Apolo, interpretado por José Dumont, está navegando numa rede social semelhante ao Facebook, às voltas com comentários hostis e preconceituosos de usuários, quando clica em um álbum de fotografias onde aparecem os retratos dos moradores da ocupação. A sequência é tão bem integrada na ação que, diferente das demais, não envolve música não diegética; em vez disso, ouvimos o ruído ambiente e, até mesmo, os cliques do mouse.

Por outro lado, os retratos em *A Vizinhança do Tigre* são motivados retoricamente. A sequência começa com um plano mostrando um homem ultrapassando a soleira; no plano seguinte, ele está sentado, fumando um cigarro. Há então um corte para um primeiro plano; “Sega” começa a tocar nesse momento. Os sete planos seguintes mostram os retratos dos

moradores; para sublinhar o equilíbrio entre individualidade e solidariedade, os cinco primeiros planos mostram os moradores separadamente e os outros dois mostram grupos de amigos. A música cessa e uma nova sequência com Junim e Eldo começa.

Affonso Uchôa poderia ter começado ou terminado o filme com essa sequência de retratos, onde seria mais convencional. Em vez disso, ele decidiu inseri-la no meio do filme, chamando nossa atenção para ela. Para que fim? Talvez essa inserção esteja fazendo um comentário sobre a própria estrutura do filme: a narração poderia enveredar por este ou aquele outro personagem da comunidade, e seus cotidianos seriam tão comuns — e tão importantes — quanto os de Junim, Neguim, Menor, Adilson e Eldo.

A ênfase na comunidade é sublinhada por um paralelo com a abertura do filme. Após um prólogo onde Junim lê, em voz alta, uma carta endereçada a um amigo na prisão, vemos o título do filme sobre os reflexos de árvores e nuvens nas águas de uma lagoa. Segue-se, depois de mais um plano da lagoa, um plano com as nuvens na alvorada; “Sega” começa a tocar nesse plano — é o único momento do filme, fora a sequência de retratos, em que ouvimos uma música não diegética. Finalmente, há um corte para um plano geral do bairro Nacional de manhã; a lagoa em primeiro plano, as casas e o céu rosado ao fundo. Esse padrão de contiguidade espacial retoma, de certa maneira, na sequência de retratos. Temporalmente, a sequência de retrato também encena o movimento da noite para o dia. Dessa maneira, o meio e o começo do filme se ecoam mútua e explicitamente.

Seus temas, seus personagens e suas abordagens à ficção, sem dúvida, são bem diferentes, mas Affonso Uchôa, Cláudio Assis, Eliane Caffé e Gabriel e Maurílio Martins partilham certa amplitude, pois não constroem seus filmes com um nem dois personagens centrais e sim com vários personagens diferentes que circulam por um mesmo espaço — seja uma das periferias de Contagem, o centro de Recife ou um antigo hotel de São Paulo. Seus filmes nos mostram quantos personagens uma narrativa pode acomodar e como ela pode ser expandida para além do caminho estreito conduzido por um único personagem, tecendo não uma linha e sim uma rede de relações interpessoais entre as personagens.

Nesse contexto, as sequências de retratos têm o propósito, cada uma à sua maneira, de assentar as personagens dos filmes em um contexto — extra diegético, inclusive — maior, como se enunciasse que as personagens ali apresentadas não deveriam ser vistas isoladamente, mas como partes separadas de um todo, um todo grande demais para ser contido num único filme. Elas parecem estar aludindo a outras personagens em potencial, cada uma das quais, em outro filme, poderia ter a sua história contada. Pois, como V. F. Perkins (2005) nos lembra, quanto mais um filme revela, mais ficamos cientes que estamos apenas vendo uma parte de um mundo maior, um mundo cheio de histórias (ainda) não contadas. “Estar em um mundo é reconhecer a parcialidade do conhecimento e os limites da visão — estar ciente de que sempre há uma imagem maior” (PERKINS, 2005, p. 20; tradução nossa). Ao vermos os filmes que discutimos aqui, ficamos patentemente cientes disso.

## Referências

- BORDWELL, David. *Reinventing Hollywood: How 1940s filmmakers changed movie storytelling*. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.
- BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Campinas: Papyrus, 2008.
- BORDWELL, David. "O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos". In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Senac SP, 2005. p. 277-301.
- GOMBRICH, Ernst H. *Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GUIMARÃES, Cesar. "Na vizinhança do tigre: lá onde a vida é prisioneira". *Revista ECO-Pós*, [s. l.], v. 20, n. 2, p. 17-31, 2017.
- MARGULIES, Ivone. "Filmes de Plástico's Plural Realism". *Film Quarterly*, [s. l.], v. 74, n. 2, p. 39-46, 2020.
- PERKINS, V. F. "Where Is the World? The horizon of events in movie fiction". In: GIBBS, John; PYE, Douglas (ed.). *Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film*. Manchester: Manchester University Press, 2005. p. 16-41.
- SEGAL, Eyal. "Beginnings and Endings". In: *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- STERNBERG, Meir. "Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence". *Poetics Today*, [s. l.], v. 33, n. 3-4, p. 329-483, 2012.
- YACOBI, Tamar. "Package Deals in Fictional Narrative: The Case of the Narrator's (Un)Reliability". *Narrative*, [s. l.], v. 9, n. 2, p. 223-229, 2001.



# Potencialidades de um Suburbanismo Fantástico Brasileiro<sup>543</sup>

## Potentials for a Brazilian Suburban Fantastic Cinema

Pedro Artur Baptista Lauria<sup>544</sup>  
(Doutorando – UFF)

**Resumo:** O presente trabalho investiga como o suburbanismo fantástico vêm sendo produzido no Brasil a partir da análise de três filmes: *Mate-me Por Favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015), *O Escaravelho do Diabo* (Carlo Milani, 2016) e *Turma da Mônica - Laços* (Daniel Resende, 2019). O faremos a partir do comparativo semântico, sintático e narrativo dessas obras, buscando ressaltar o potencial de nossas especificidades e brasilidades nesse subgênero de origem tão arraigada no cinema estadunidense.

**Palavras-chave:** Suburbanismo Fantástico; Cinema Brasileiro; Gênero Cinematográfico; Classe Média

**Abstract:** The present work seeks to understand how the suburban fantastic cinema has been produced in Brazil based on the analysis of three films: *Mate-me Por Favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015), *O Escaravelho do Diabo* (Carlo Milani, 2016) and *Turma da Mônica - Laços* (Daniel Resende, 2019). We will do it based on the semantic, syntactic and narrative comparison of these works, seeking to highlight the potential of our Brazilianness in this subgenre so deeply rooted in American cinema.

**Keywords:** Suburban Fantastic Cinema; Brazilian Cinema; Film Genre; Middle Class

## Introdução

O suburbanismo fantástico é um subgênero cinematográfico conceituado por Angus McFadzean. Segundo ele, se trata de:

(...) um conjunto de filmes Hollywoodianos que começaram a aparecer nos anos 1980, onde crianças e adolescentes que vivem no subúrbio são chamados para confrontar uma força fantástica e disruptiva (...) São filmes que emergiram de obras focadas no público adulto, melodramas suburbanos, e filmes e programas de horror, fantasia e aventura, clássicos dos anos 1950 (...). Comumente adereçados como filmes de crianças ou filmes “família”, sendo parte-chaves da infância do fim da *geração X* (1965-1980) e de toda *geração millenial* (1981-1996). (McFADZEAN, 2019, p.1)

543 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CI Figuras do monstro e cinema fantástico: abordagens compartistas.

544 - Doutorando em Cinema e Audiovisual pela UFF; Mestre em Comunicação Social pela UFRJ; Graduado em Geografia pela PUC-Rio. Editor chefe do OCA-UFF.

Se tratam de narrativas geralmente ambientadas nos subúrbios estadunidenses de classe média e que contemplam filmes com protagonistas jovens que se envolvem em aventuras iniciadas por elementos extraordinários (aqui podendo ser qualquer coisa fora do cotidiano suburbano, sejam alienígenas ou ladrões de residência). Sintaticamente, a obra vincula a narrativa de amadurecimento típica dos *coming of age dramas* com o melodrama do herói, advinda do gênero de fantasia. Isto é feito através da sincronização entre a maturação do protagonista e o desfecho da aventura, normalmente ligado a resolução da disrupção causada pelo elemento extraordinário e o consequente retorno ao *status quo*. Exemplos clássicos do suburbanismo fantástico são *E.T. - O Extraterrestre* (E.T. - The Extraterrestrial, Steven Spielberg, 1982), *Os Goonies* (The Goonies, Richard Donner, 1985), *De Volta para o Futuro* (Back to the Future, Robert Zemeckis, 1985), *Esqueceram de Mim* (Home Alone, Chris Columbus, 1990) e *Jumanji* (Joe Johnston, 1995).

McFadzean sublinha que tais obras acumulam protagonistas masculinos, brancos e heterossexuais: dos mais de 50 filmes analisados por ele do período de 1982 até 1999, apenas três tem mulheres protagonistas. São o caso dos filmes *Short Circuit* (Short Circuit, John Badham, 1986), *Os Fantasmas se Divertem* (Beetlejuice, Tim Burton, 1988) e *Gasparzinho* (Casper, Brad Silberling, 1995). Nota-se que em todos eles, a protagonista divide tempo de tela (e protagonismo) com uma figura fantástica masculinizada. No caso de personagens negros é ainda mais discrepante: apenas um filme dentre os analisados. Se trata de *As Criaturas Atrás das Paredes* (The People Under the Stairs, Wes Craven, 1991), cujo protagonista é um garoto negro que mora na periferia urbana, mas que se aventura na casa dos sinistros locadores suburbanos.

O suburbanismo fantástico teve uma retomada na última década, com uma perspectiva mais nostálgica (principalmente dos anos 1980) e reflexiva (McFADZEAN, 2019), marcada por obras como *Super 8* (J.J. Abrahms, 2011), *Stranger Things* (Irmãos Duffer, Netflix, 2016-) e *It - Capítulo 1* (It - Chapter One, Andy Muschietti, 2017). E, mesmo que essas obras façam apenas breves acenos à inclusão de corpos não-brancos, masculinos e heterossexuais em suas tramas, o subgênero vem nos últimos anos ganhando cada vez mais produções que contestam essa representação. São o caso de obras como *A Gente se Vê Ontem* (See You Yesterday, Stefon Bristol, 2019), *Vampiros vs. The Bronx* (Vampires vs. The Bronx, Osmany Rodrigues, 2020), *A Convenção das Bruxas* (The Witches Robert Zemeckis, 2020), *Fear Street: 1994* (Leigh Janiak, 2021) que trazem homens e mulheres negras, latinas e/ou não heterossexuais para o protagonismo do suburbanismo fantástico.

Esse movimento, por sua vez, também expande as ambientações do subgênero para além dos subúrbios e *small towns*, incluindo as periferias urbanas como um cenário possível para as narrativas. Vale ressaltar que esta “saída do subúrbio” em nada afeta a taxação genérica do suburbanismo fantástico, uma vez que desde a década de 1980 algumas narrativas já apresentavam essa possibilidade como *O Milagre veio do Espaço* (\*batteries not included, Matthew Robbins, 1987) e *Esqueceram de Mim 2* (Home Alone 2, Chris Columbus, 1992) que se passam em Manhattan e *De Volta para o Futuro 3* (Back to the Future 3, Robert Zemeckis, 1990) que se passa no velho oeste estadunidense.

É justamente essa possibilidade de transitar para ambientações além do subúrbio estadunidense que nos leva a pergunta do presente trabalho: como o Brasil reproduz estas narrativas? Quais são nossas possibilidades para contribuir com a evolução do subgênero? Para nos aprofundar nestes questionamentos iremos contrapor três obras do subgênero lançadas na última década, são elas: *O Escaravelho do Diabo* (Carlo Milani, 2016), *Turma da Mônica - Laços* (Daniel Resende, 2019) e *Mate-me por Favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015). Elas serão a partir de suas contribuições semânticas e sintáticas, além de inovações narrativas, especificidades e peculiaridades, além da incorporação de corpos contra hegemônicos em suas tramas.

## O Suburbanismo Fantástico Brasileiro

Antes de nos aprofundar nos filmes acima mencionados, se faz crucial destacar algumas proximidades históricas que o Brasil tem com o suburbanismo fantástico. Sublinho ela em pelo menos duas diferentes perspectivas. A primeira é relativa ao nosso histórico de sucesso com produções infanto-juvenis com elementos fantásticos, legado de nossa tradição audiovisual com o realismo mágico (YOUNG, 1995) dentre os quais as inúmeras adaptações do *Sítio do Pica-Pau Amarelo* certamente se destacam. A segunda é relativa ao nosso histórico de espetatorialidade, uma vez que toda uma geração *millennial* foi marcada pelas exposições de obras do suburbanismo fantástico na TV, dentro do que Santos define como “Filmes da Sessão da Tarde” (2004), nomenclatura dada devido ao programa vespertino da TV Globo em que estes filmes passavam durante os anos 1980 e 1990.

É partindo da marca afetiva que este subgênero teve em toda uma geração, que se compreende o contexto das três obras destacadas: todas são dirigidas por *millennials* ou produzidas com intuito de atingir esse público. Dito isto, dentre as três obras destacadas, o primeiro ponto que chama a atenção é a localização temporal destas obras. Ao contrário do que se vê nas produções reflexivas do suburbanismo fantástico estadunidense, tanto *O Escaravelho do Diabo* quanto *Mate-me Por Favor* têm uma ambientação contemporânea. Isso significa que elas não colocam tanta ênfase na tecnostalgia analógica quanto obras passadas nos anos 1980 (que investem no *walkman*, nos *walkie talkies*, nos rádios e na TV de tubo). Segundo Campopiano, a tecnostalgia se dá por uma reminiscência ou desejo por uma tecnologia desatualizada (2014, p.75).

A exceção fica por conta de *Turma da Mônica - Laços*, que propõe uma perspectiva atemporal e abre mão de qualquer elemento de tecnologia digital (vale lembrar que os anos 1980 ficaram marcados pelo início da transição entre analógico para o digital). No entanto, apesar da *Graphic Novel* estar situada nos anos 1980, não é possível estabelecer uma marca temporal exata para o filme da turminha, que também não se debruça no uso de tecnologias analógicas vinculadas aos anos 1980. Esta estratégia, por sua vez, permite que diferentes faixas de público que acompanharam os quadrinhos da *Turma da Mônica* (originários da década de 1960) possam ter uma identificação temporal com a trama, não ficando restrita somente aos *millennials*.

Uma pontuação que se faz necessária quanto a questão temporal é que, apesar de não se ambientar na década de 1980, o primeiro longa-metragem do profícuo diretor de TV Carlo Milani é baseado na obra de Lucia Machado de Almeida, cujo livro *O Escaravelho do Diabo* é um dos mais reconhecidos lançamentos da série de literatura infanto-juvenil *Vaga-Lume*. Referência nas décadas de 1970, 1980 e 1990, a coleção era marcada por vir com suplementos de trabalho que traziam atividades voltadas para serem utilizadas no sistema educacional, o que ajudaram a garantir sua presença em bibliotecas escolares e salas de aula de todo o Brasil, e com grande impacto na juventude do período (DE PAULA, 2005, p.120). Por tal motivo, por mais que a obra cinematográfica busque atingir um público jovem (inclusive diminuindo a idade do protagonista, que no livro tem mais de vinte anos, e no filme, onze), ela também tem uma ligação bastante evidente com o período oitentista.

Outro ponto que vale ser notado são quanto as diferentes possibilidades de ambientação geográfica que o suburbanismo fantástico brasileiro traz. Em *O Escaravelho do Diabo*, a narrativa é passada na cidade fictícia de Vale das Flores filmada inteiramente no interior de São Paulo e que traz uma configuração de uma cidade pequena (equivalente a *small town* estadunidense). Ainda assim, o local ganha certas conotações de subúrbio, seja pelo hibridismo entre urbano e rural, seja pela proximidade que a cidade tem de São Paulo. O protagonista, por exemplo, é retratado como membro de uma família rica cujas rendas advém diretamente dessa posição intermediária entre o rural e o urbano, uma vez que são comerciantes de flores que abastecem a capital.

Já *Turma da Mônica - Laços* tenta criar o fictício bairro do Limoeiro com um recorte de diferentes lugares. Enquanto a parte residencial é filmada em Holambra (SP) (figura 1), as praças e parques são rodados principalmente em Poços de Caldas (MG). Chama-se assim a atenção pela tentativa de emular um ambiente idílico a partir de recortes de cidades pequenas do sudeste, e que pouco se parecem com Cambuí (figura 2), bairro da cidade Campinas que inspirou Maurício de Souza nos quadrinhos. Neste sentido, faz-se necessário ressaltar que uma crítica recorrente da própria Turma da Mônica é a “falta de brasilidade”. Verdolini (2007) aponta que os quadrinhos de Maurício de Souza sempre deixaram a localização brasileira em segundo plano, na busca de uma ambientação mais universal para disputar com os quadrinhos da Disney. Em *Turma da Mônica - Laços*, chama a atenção como o Limoeiro remete ao retrato clássico dos subúrbios estadunidenses, com casas com quintal, cercas baixas e pouco movimento automotivo. Vale ressaltar que enquanto Campinas (que inspirou os quadrinhos) é uma cidade grande com mais de 1 milhão de habitantes, a população de Holambra (onde a parte residencial do filme foi rodada) não chega nem a 20.000 residentes.



Figura 1: Bairro do Limoeiro em Turma da Mônica – Laços. A cena foi filmada na Alameda Maurício de Nassau, em Holambra (SP). Fonte: Frame do filme.



Figura 2: Bairro do Cambuí, Campinas. Fonte: meusonhonaplanta.com.br

Neste sentido, *Mate-me por Favor* é a obra que traz a ambientação mais original (uma vez que não replica a *small town* e nem o subúrbio estadunidense), ao situar sua narrativa na Barra da Tijuca, bairro da Zona Oeste do Rio de Janeiro, marcado pela sua urbanização repleta de condomínios de classe média-alta. Com um olhar bastante crítico para a Barra, a obra encontra proximidades bastante interessantes com os subúrbios estadunidense: além do recorte demográfico de classe média, são comunidades fechadas, com grande resistência à estranhos, cuja possibilidade de explorar os arredores é restrita aos jovens e extremamente dependentes do carro para o transporte pendular dos adultos. Ou seja, ao construir uma narrativa típica do suburbanismo fantástico, *Mate-me por Favor* ressalta ainda mais sua crítica da Barra como simulacro da classe média estadunidense.

Outro ponto particularmente interessante de ser analisado é a trilha sonora. Afinal, uma das marcas dos filmes mais nostálgicos desse novo momento do suburbanismo fantástico são justamente o uso de *hits* dos anos 1980 como *Heart of Glass* da Blondie em *Super 8*, *Should I Stay, Should I Go* do The Clash em *Stranger Things* e *You Got It* do New Kids on the Block em *It - Capítulo 1*. Uma vez que o público brasileiro (principalmente o *millennial*) corrobora da nostalgia por essas músicas, devido ao nosso consumo cultural estadunidense, se faz interessante analisar como se estruturam as trilhas de nossas produções: se elas trazem especificidades, ou se apenas replicam o modelo de *hits* internacionais.

No caso de *O Escaravelho do Diabo*, por exemplo, a obra de Milani investe em músicas originais como o rap *Brisa Fria* e o pop melancólico *O Mal e a Cura*. Estratégia parecida é usada por *Turma da Mônica - Laços*, que traz Tiago Iorc interpretando a música tema. No entanto, ao contrário de *O Escaravelho do Diabo*, *Turma da Mônica - Laços* investe uma música embebida por nostalgia. Tais escolhas escancaram as apostas mercadológicas de ambos os filmes. Enquanto o *O Escaravelho do Diabo* tenta trazer um ar moderno e *cool*, a adaptação da *Graphic Novel* da Turma da Mônica, foca em uma atmosfera atemporal e familiar.

*Mate-me por Favor* também tem sua parcela de composições originais, como é o caso de *Novinha vem Cá* e *Sangue de Jesus*. No entanto, a obra é marcada por uma trilha de *hits* internacionais do dance como *Don't Stop the Rock*, *In my Eyes* e *Take Me in Your Arms*. Onde a obra se difere do suburbanismo fantástico estadunidense, no entanto, é que a nostalgia sonora não se faz exclusiva no uso da trilha internacional. O funk romântico *Nosso Sonho* de Claudinho e Bochecha, por exemplo, é possivelmente a música de maior destaque de toda trilha, sendo tocada em um dos momentos mais marcantes do filme. Dessa maneira, a obra consegue imbuir um sentimento nostálgico brasileiro a narrativa, corroborado por um desenho sonoro marcado por sintetizadores.

## Considerações

É deveras importante destacar que o suburbanismo fantástico brasileiro não se encerra nestas três produções. Obras como *O Segredo dos Diamantes* (Helvécio Ratton, 2014), por exemplo, trazem possibilidades semânticas a serem mais exploradas: como a possibilidade de incorporar o interior colonial mineiro como palco de suas narrativas, indo de encontro a construção asséptica e idealizada dos subúrbios estadunidenses, e trazendo uma maior brasilidade.

Porém, uma lacuna fica logo clara: os nossos subúrbios (extremamente diversos) ainda se apresentam como tábula rasa para estas produções. Mesmo os subúrbios cariocas, tão marcantes em nossa produção audiovisual, ainda não se consolidaram como ambientações para receber as narrativas do subgênero. Existe assim uma sub-representação de corpos e de ambientações em nossas produções suburbanistas ao mesmo tempo em que existe uma subprodução destas narrativas. Isto é particularmente chamativo ao considerarmos os

sucessos de crítica (*Mate-me por Favor* ganhou importantes prêmios no festival do Rio) e bilheteria (*Turma da Mônica - Laços* foi a terceira maior bilheteria brasileira de 2019) que algumas de suas obras tiveram, indicam bastante potencial para o futuro do subgênero no país.

Por fim, espera-se que este trabalho, ao sublinhar o suburbanismo fantástico e iluminar algumas de nossas produções brasileiras, auxilie pesquisadores e realizadores a investigarem mais a fundo o nosso histórico e considerar nossas possibilidades dentro de um subgênero cinematográfico com grande apelo mercadológico e com forte vinculação nostálgica.

## Referências

CAMPOPIANO, J. Memory, Temporality & Manifestations of Tech-Nostalgia. *Preservation, Digital Technology & Culture (PDT&C)*, 43(3), 75-85. 2014

DE PAULA, Z. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a formação do cinema juvenil brasileiro* Maringá: EDUEM, 2016

McFADZEAN, A. *Suburban Fantastic Cinema: Growing Up in the Late Twentieth Century*. New York: Wallflower Press, 2019

SANTOS, C. Filmes “Sessão da Tarde”: O Clube dos Cinco e Seu Lugar Histórico na Cinematografia. *Revista Vernáculo, UFPR*, pp.49-60, 2004

VERDOLINI, T. *Turma da Mônica: Trajetória Intertextual em 40 anos de História*. Mackenzie, São Paulo, 2007

YOUNG, T. Um Realismo Mágico no Brasil?: Um Levantamento. *Mester*, 24(1) 1995

# Táticas projetuais de Lina Bo Bardi na cenografia de *A Compadecida*<sup>545</sup>

Lina Bo Bardi's design tactics in the set design of *A Compadecida*

Rafael Blas<sup>546</sup>

(Mestrando – Universidade Presbiteriana Mackenzie)

**Resumo:** Este artigo versa sobre a experiência de Lina Bo Bardi na concepção e construção das ambiências de *A Compadecida*, longa-metragem dirigido por George Jonas, em 1968. Os espaços construídos, pré-existentes e os não edificadas têm importância crucial na criação da visualidade fílmica, impingindo camadas de compreensão à narrativa. Sob esta perspectiva, o estudo procura identificar os procedimentos projetuais adotados pela arquiteta, sublinhando sua prática e pensamento crítico no exercício espacial.

**Palavras-chave:** Lina Bo Bardi, cenografia, arquitetura, cinema, *A Compadecida*.

**Abstract:** This article is about Lina Bo Bardi's experience in the conception and construction of the ambiances of *A Compadecida*, a feature film directed by George Jonas, in 1968. The built, pre-existing and unbuilt spaces have crucial importance in the creation of film visuality, foisting layers of understanding on the narrative.

From this perspective, the study seeks to identify the design procedures adopted by the architect, underlining her practice and critical thinking in the spatial exercise.

**Keywords:** Lina Bo Bardi, set design, architecture, film, *A Compadecida*.

## Introdução

Lina Bo Bardi, arquiteta da terceira geração modernista, nascida em Roma, radicada no Brasil, passa pela transformadora experiência de sair de São Paulo e ancorar na capital baiana, Salvador, em 1958, fase que se estende até 1964, a qual chamou de *cinco anos entre os "brancos"*, na revista *Mirante das Artes*, em 1967 (RUBINO, GRINOVER, 2009, p. 136).

Considerada uma temporada profícu culturalmente, Lina se envolve com artistas e intelectuais do calibre de Pierre Verger, Mario Cravo Jr., Eros Martim Gonçalves, Hans-Joachim Koellreutter, Carybé e Glauber Rocha, com quem estabelece uma relação de cooperação artística em *Deus e o diabo na terra do sol*, atuando como uma espécie de consultora, ainda que não creditada (LIMA, MONTEIRO, 2012, p. 110). Registros dão conta de documentar a ex-

<sup>545</sup> - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão Estética e teoria da direção de arte audiovisual.

<sup>546</sup> - Mestrando em Arquitetura pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Diretor de arte, cenógrafo e arquiteto.



pedição empenhada pela equipe do filme pelo sertão, em busca de locações que pudessem servir à dramaturgia de Glauber e da presença de Lina no *set* de filmagem (RISÉRIO, 1995, p. 219). Além da parceria intelectual no filme, juntos orbitam em torno da Universidade Federal da Bahia, dos recém-criados Museu de Arte Moderna (MAMB) e Museu de Arte Popular, no Solar do Unhão, em Salvador, e organizam a exposição *Bahia no Ibirapuera*, anexa à 5ª Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, em 1959 (RISÉRIO, 1995, p. 171).

Os anos no Nordeste trouxeram à Lina certa ampliação em seu campo de visão sobre a cultura brasileira, influenciando seu repertório visual, incorrendo em uma busca pela simplificação das formas, da estética do nacional-popular, da ressignificação de objetos cotidianos, além de um desejo em configurar uma identidade a partir de uma observação antropológica.

O acúmulo de experiências estéticas apreendido durante este período foi fartamente aplicado em projetos arquitetônicos posteriores, como no SESC Pompéia, em São Paulo, e na Igreja do Espírito Santo do Cerrado, em Uberlândia. Para além dos casos explícitos e amplamente documentados, pretende-se com este estudo iluminar o projeto cenográfico de *A Compadecida*, fruto deste mesmo arcabouço plástico-teórico.

## Contexto e concepção espacial

Tendo como ponto de partida a obra original de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*, de 1955, a primeira adaptação<sup>547</sup> para o cinema foi rodada integralmente em Brejo da Madre de Deus, no interior de Pernambuco, em 1968, contabilizando 67 diárias de filmagem (JONAS, 2009, p. 239). A sátira brasileira *sui generis*, contou com os olhares estrangeiros do diretor húngaro George Jonas, do fotógrafo eslovaco Rudolf Icsey e de Lina Bo Bardi capitaneando a cenografia, ou arquitetura cênica<sup>548</sup>, como ela mesma preferia classificar.

Contemporâneo ao Cinema Novo de Glauber Rocha, que filmaria *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* no mesmo ano, o longa-metragem de Jonas se distancia das temáticas sociais recorrentes nos novistas, recebendo a etiqueta de filme comercial por seus contornos explicitamente mercantis, contando com elenco estrelado e o maior orçamento até então, 750 mil cruzeiros novos (ALENCAR, 1969, p. 08).

Afeita à ideia de uma arte genuinamente nacional, Lina depura seu olhar ligado às vanguardas europeias modernistas em favor de uma cenografia enraizada na cultura sertaneja nordestina. A cenógrafa vai então relacionar sua metodologia arquitetônica ao fazer cinematográfico, intervindo no vilarejo de traço colonial português do início do século 18, localizado a cerca de 200 quilômetros da capital Recife, em meio a sítios arqueológicos.

547 - A segunda adaptação foi realizada por Roberto Farias (*Os trapalhões no Auto da Compadecida*, 1987), seguido por Guel Araes (*O Auto da Compadecida*, 2001).

548 - A despeito da bibliografia consultada que transpõe o termo "cenografia" para "arquitetura cênica", Lina é apresentada com o crédito "cenários" nas cartelas iniciais do filme. Cartelas desenhadas pela própria arquiteta. Ademais, o meio cinematográfico entende o gesto de conceber espaços para a performance como cenografia, nomenclatura herdada do teatro clássico.

Antes de intervir no povoado, Lina analisa a conformação espacial existente e vai propor uma abordagem conservacionista, rememorando sua educação na Faculdade de Arquitetura de Roma, na segunda metade dos anos 30, muito pautada pela preservação do patrimônio histórico e pelas técnicas retrospectivas de restauração (LIMA, 2021, p. 58).

Imbuída neste contexto, a arquiteta vai fazer uso da prática tradicional de caiação nas paredes de algumas locações, em especial no exterior da Igreja Nossa Senhora do Bom Conselho, território bastante explorado pela *mise-en-scène*, dada sua localização estratégica. Por sua vez, a pintura nova, branca e tosca é justificada no roteiro pela iminente chegada do bispo à cidade, numa espécie de boas vindas à autoridade regional.

Muito embora algumas características acentuadamente lusitanas tenham se perdido ao longo do tempo, Brejo, no momento de confecção do filme, resiste ao ecletismo mantendo certa simplicidade abstrata nos traços decorativos, nos jogos de linhas e cores das fachadas. Platibandas, beirais, cornijas, azulejaria e demais adornos originais não cedem ao tempo, enriquecendo visualmente os espaços cênicos da película. Os realizadores do filme reconhecem o valor arquitetônico da cidadela e tiram proveito da harmonia característica do século 18, se equilibrando entre os cheios, das paredes de pau-a-pique, adobe ou taipa de pilão e os vazios, das portas e janelas de madeira.



Figuras 1 - 4: Brejo da Madre de Deus  
Fonte: Fotogramas retirados do filme

As janelas à moda portuguesa, venezianas ou do tipo guilhotina, aliás, são elementos chave na narrativa. Muitas cenas acontecem a partir da relação entre personagem e janela e vão enaltecer a linguagem da época, ora respeitando as vergas retas, ora arqueadas, além do abundante uso de muxarabi, elemento treliçado de inclinação mourisca, recorrente na arquitetura colonial lusófona.

Resquícios da influência portuguesa também são vistos nos telhados de coloração disforme das casas do vilarejo, quase em sua totalidade com desenho simples de duas águas e telhas cerâmicas assentadas alternadamente, tipo capa e bica. Bem como as janelas, os telhados reservam algum protagonismo em diversas cenas, sobretudo nos épicos planos abertos que compõem casas, mercado de ambulantes, numerosa figuração e, claro, a igreja.



Figuras 5 - 8: Detalhes arquitetônicos  
Fonte: Fotogramas retirados do filme

Boa parte da trama se desenrola em praça pública, de forma que os enquadramentos são favorecidos pelo conjunto gráfico de fachadas coloridas, alinhadas ao arruamento de terra batida, com ausência de alpendres ou degraus nas portas, promovendo certa ideia de limite tênue entre público e privado, em favor da dramaturgia. Neste mesmo espaço, Lina vai *cenografar* um comércio informal de barracas construídas com caibros, sarrafos, pontalotes e pedaços de madeira de toda sorte. São pequenas bancas de frutas, bebidas, cerâmicas, cestas, gaiolas, utensílios e artesanato local, evocando seus anos de estudo sobre o pré-artesanato e artesanato nordestinos, enquanto esteve à frente do Museu de Arte Popular da Bahia.





Figuras 9 - 12: Feira  
Fonte: Fotogramas retirados do filme

Os artefatos autógenos que compõem as cenas externas do centro de Taperoá, cidade da Paraíba que empresta seu nome para o enredo de Suassuna, dão pistas sobre o mobiliário e objetos dispostos nos cenários interiores das casas, padaria, farmácia e sacristia. A cenógrafa vai ambientar os interiores das locações se utilizando de pouco mobiliário, quase sempre com influência do barroco brasileiro, e objetos ligados ao candomblé e ao beatismo. Os móveis selecionados para as ambientações têm origem na Europa, trazidos por colonos ou, então, executados por artesãos portugueses e seus aprendizes, influenciados pela estética dos grandes centros europeus e do oriente, contudo, adaptados às possibilidades materiais, de mão de obra, levando em conta aspectos culturais nativos e dos escravos africanos. É neste momento que os interiores residenciais se voltam estritamente às necessidades cotidianas básicas como sentar, dormir, comer e guardar. Nada está sobrando na casa colonial.

Nesta chave, a simplicidade formal das moradias populares do interior de Pernambuco traz ao longa-metragem um sabor quase documental do espírito da época, buscando, neste momento do roteiro, ancorar o espectador na realidade. Para isso, Lina se utilizará de móveis ordinários, com predominância de formas simplificadas e bastante pesados, todos de madeira, dada a abundância de matéria prima no país. Detalhes em ferro fundido como argolas, fechaduras, dobradiças e cantoneiras são conferidos à mobília. Na casa do padeiro e sua esposa, Lina fará uma releitura do colonial, pintando uma marquesa<sup>549</sup> de amarelo e uma mesa redonda de jantar na cor verde. São apropriações contemporâneas que deflagram uma somatória de influências, inclusive as referências pessoais da arquiteta.





Figuras 13 - 16: Interiores  
 Fonte: Fotogramas retirados do filme

Tirando partido da natureza particular de Brejo, as cenas do juízo final são alocadas em um sítio rochoso com pouca intervenção cenográfica, no entanto, sem deixar de contar com o olhar sensível de Lina para compor os enquadramentos na paisagem não edificada. Assim, os personagens são deslocados para um espaço atemporal, suspensos em uma dimensão onírica, sem o apego à realidade dos atos anteriores. Os quadros são preenchidos pela coleção de pedras, corpos sólidos de formatos e alturas variados, imprimindo grafismo e dinâmica às cenas. Aqui os figurinos passam a ser mais alegóricos, em referência às festas populares nordestinas e ao Movimento Armorial<sup>550</sup>.



Figuras 17 - 20: Juízo final  
 Fonte: Fotogramas retirados do filme

Um dos mais emblemáticos cenários da peça e, por assim dizer, do filme, o circo “Onça Malhada” é o elemento espacial que acomoda o preâmbulo e também o ambiente que encerra o filme. Muito da atmosfera realista das sequências circenses se dá pelo uso de um circo envelhecido, de concepção estrutural cilíndrica, com anos de desgaste, comprado pela produção já em estado decadente (JONAS, 2009, p. 242). O centro das atenções no picadeiro é o palco improvisado com uma réplica, fora de escala e simplificada em seus elementos, da Igreja Nossa Senhora do Bom Conselho. Lina vai respeitar as proporções entre as aberturas e as cores utilizadas são condizentes com as do edifício real.

550 - No Recife, Ariano Suassuna idealiza o Movimento Armorial, iniciativa em prol de uma arte brasileira erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste.



Figuras 21 - 24: Circo  
Fonte: Fotogramas retirados do filme

Em *A Compadecida*, Lina Bo Bardi é alçada à cenógrafa, mesmo sem experiência prévia nas artes cinematográficas, por indicação de Ariano Suassuna (JONAS, 2009, p. 237). Seu notório saber acerca da cultura nordestina a coloca no rol das grandes figuras pensadoras da arte popular brasileira, conferindo-lhe credencial para atuar na produção. Contudo, há que se levar em conta que seus trabalhos cenográficos em teatro foram balões-de-ensaio para o desenvolvimento de sua práxis no novo suporte. Também por indicação do autor da peça, Francisco Brennand, artista plástico renomado, fica responsável pelos amaneirados figurinos da película. Ao invés de croquis ou moldes para confecção das peças, Brennand pinta 76 quadros a óleo, em diferentes formatos, para representar os personagens do *Auto* (ARAÚJO, 2015).

Antecipando uma ideia organizadora do que conhecemos hoje por “direção de arte”, Brennand satura as cores das indumentárias, destacando os corpos performáticos nos espaços, estabelecendo uma relação de equilíbrio entre as vestes e os cenários majoritariamente pintados de branco e compostos com elementos predominantemente de madeira. O artista vai caracterizar os personagens pitorescos com grande riqueza de detalhes e um domínio cromático de impressionar. O colorido tropical do filme, ou Tropicolor<sup>551</sup>, aliás, não é um trunfo só da cenografia e figurino. Jonas, além de diretor e produtor, foi um astuto colorista, coautor de uma patente para filmes coloridos, a Quimi-Color, e teve atuação fundamental na pós-produção da obra. Representando o Brasil no 2º Festival Internacional do Filme, no Rio de Janeiro, em 1969, a produção conquistou Menção Honrosa “pela beleza da cor e a concepção dos figurinos e do *décor*”<sup>552</sup> (ALENCAR, 1969, p. 07).

551 - Termo cunhado a partir da cor saturada do sertão em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, primeiro filme colorido dirigido por Glauber Rocha e fotografado por Afonso Beato.

552 - A cenografia e, posteriormente, a direção de arte, por décadas, foram assimiladas como “decoração da cena”, pautadas pelas produções cinematográficas francesas, que creditam o profissional responsável pelo departamento de arte como chef décorateur.

## Considerações finais

Percorrendo as cenas filmadas no longa-metragem, fica claro que a arquiteta maneja com destreza os elementos naturais e construídos encontrados em Brejo, tendo como aliadas estratégias projetuais ligadas à conservação de patrimônio, introjetadas desde sua educação formal e evidenciadas por sua experiência prática, sobretudo a partir da intervenção no conjunto do Solar do Unhão, no início dos anos 60. Lina vai enaltecer as construções originais, respeitando a malha irregular das ruas e o relevo pré-existente, sem descaracterizar as fachadas e demais elementos ornamentais, propondo uso de materiais vernaculares e mão de obra autóctone.

George Jonas foi incumbido de transformar a peça quixotesca de Suassuna em uma comédia épica cinematográfica. Lina, por sua vez, fica responsável por transformar espaços sinalizados nas rubricas do roteiro em algo tridimensional, plástico, apropriado à performance dos atores e técnicos, mas, acima de tudo, condizente com a dramaturgia e criticamente contextualizado, com materialidade simples, reduzido ao essencial.

Contagiada por movimentos em curso naquele momento, sobretudo embalada pela contracultura, pelo tropicalismo e pelo início da discussão em torno do pós-modernismo no mundo, a arquiteta vai advogar em favor da cultura de massa, em defesa de uma arte povera<sup>553</sup> brasileira e de uma cartografia simbólica das representações sociais por diferentes meios, incluindo o cinema.

## Referências

ALENCAR, Miriam. *A Compadecida - Em busca de uma linguagem popular*. Filme Cultura, nº12 - maio/ junho, 1969.

ARAÚJO, Mateus. *Só sei que foi assim*. Jornal do Commercio, Pernambuco, 2015. Disponível em: <http://especiais.jconline.net10.uol.com.br/so-sei-que-foi-assim/>. Acesso em 20/07/2021.

JONAS, George. *A cor da vida*. São Paulo: Editora de Cultura, 2009.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck; MONTEIRO, Cássia Maria Fernandes. *Entre arquiteturas e cenografia: a arquiteta Lina Bo Bardi e o teatro*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

LIMA, Zeuler R. M. de A.. *Lina Bo Bardi: O que eu queria era ter história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

RISÉRIO, Antônio; VELOSO, Caetano (apres.). *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

RUBINO, Silvana Barbosa; GRINOVER, Marina. *Lina por escrito, textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

---

553 - Movimento artístico surgido na Itália, nos anos 60, que se utiliza de materiais simples e naturais. Faz crítica à sociedade de consumo, ao capitalismo e aos processos industriais.

# Processos e formas coletivas de cine em Marta Rodríguez e Jorge Silva<sup>554</sup>

Collective processes and forms of cinema in Marta Rodríguez and Jorge Silva films

Rafael de Amorim Albuquerque e Mello<sup>555</sup>  
(Mestrando – UFMG)

**Resumo:** A partir de diálogos entre *Chircales* e *Nuestra Voz de Tierra, Memória y Futuro* propõe-se uma investigação dos autores, no que diz respeito às suas formas e processos, tomando como referência a ideia de coletivo nas respectivas experiências. Seguindo o *método* para América Latina proposto pela cineasta, temos como hipótese de partida que da vivência continuada junto às lutas comunidades filmadas emanaria uma das principais forças políticas dos filmes, ao configurar um coletivo de cinema.

**Palavras-chave:** Coletivo de cinema, América Latina, Nuevo Cine, Decolonialismo.

**Abstract:** Based on dialogues between *Chircales* and *Nuestra Voz de Tierra, Memória y Futuro*, an investigation of the authors movies is proposed, looking to their forms and processes, taking as a reference the idea of collective in their respective experiences. Following the *method* for Latin America proposed by the filmmaker, we have as a starting hypothesis that the continued experience with the struggles of filmed communities would emanate one of the main political forces of the films, by setting up a cinema collective.

**Keywords:** Cinema collective, Latin America, Nuevo Cine, Decolonialism.

Vale do rio Tunjuelo, sul de Bogotá, entre 1966 a 1972. A dupla de documentaristas Marta Rodríguez e Jorge Silva realiza *Chircales*, denunciando as condições de trabalho e situação de vida social da família Castañeda, que se dedica à fabricação artesanal de tijolos. Com “mentiras bem ditas”, os realizadores conseguem burlar a vigilância dos capatazes locais e entrar na fazenda para rodar o filme. Surge o momento de encontro fílmico, cujo Marta detalha:

¿Entonces qué pasa adentro? Cuando nos ven, al principio, los viejos como incómodos porque dos personas con una cámara. Y al llegar nos encontramos con una comunidad casi a nivel de analfabetos, trabajando como esclavos en la fabricación de ladrillos. Y luego yo con una máquina grande que graba imágenes. Eso era magia. Era magia que yo llegara a reproducir imágenes de ellos. Entonces se creó allí un mundo fantástico con unas historias increíbles. Pero Jor-

554 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Audiovisual e América Latina: estudos estéticos-historiográficos comparados – Resistências, estéticas e experiências audiovisuais latino-americanas.

555 - Jornalista e Produtor Audiovisual, tem formação na área de estudos de jornalismo e cinema documentário. Atualmente, pesquisa encenações de si da juventude em diferentes momentos do cinema brasileiro.



ge y yo empezamos a sufrir una represión desde que llegamos. Fue entonces, cuando yo le decía a Jorge, estamos creando una metodología para América Latina. (RODRÍGUEZ, 2017, p. 121)

A *metodologia para a América Latina* proposta por Rodriguez parte fundamentalmente de uma busca por uma alteridade marcada pelo encontro. Nos seis primeiros meses de *Chircales*, Marta e Jorge buscaram apenas estabelecer uma relação de confiança com a comunidade, muitas vezes rodando a câmera sem filme, para que essas pessoas se acostumassem a situação de filmado. Temos como hipótese de partida que neste *método*, que marca um trabalho de luta conjunta com os trabalhadores, camponeses e indígenas filmados ao longo do tempo, sobretudo nos filmes assinados pela dupla ao longo dos anos 1960 e 1970, configuraria um coletivo de cinema. Investigaremos os processos dos filmes em sua lógica como coletivo de cinema, independente de que esses processos apareçam ou não nas cenas. Afinal, no coletivo de cinema, o filme como resultado final acaba ficando em detrimento de seus processos de realização articulados com as demandas sociais.

Nuñez e Tedesco (2015) apontam que uma das linhas de trabalho dos cineastas é o método de trabalho construído por eles a partir da convivência com as comunidades, classificado por Marta como *ideal*, enquanto uma segunda linha seria ligada a urgência e contra-informação. Concentremos nos processos coletivos envolvidos em *Chircales* e *Nuestra Voz de Tierra, Memória y Futuro*, o primeiro produzido em seis anos (1966-1972) e o segundo em oito (1974-1982), buscando modulações sobre as feitura coletiva nos filmes.

Quando o filme assume procedimentos coletivos em seus processos, tais como a participação ativa nos processos de elaboração narrativa, e se coloca politicamente articulado ao que filma, a própria feitura fílmica potencialmente desencadeia uma suspensão reflexiva que atenta para a discussão sobre as condições sociais filmadas, antes entendidas como única realidade possível. Ou seja, o filme pode ser um dispositivo que desencadeia uma série de eventos, debates na comunidade, que se desdobra em acontecimentos marcantes para história, que podem, todavia, muito bem nem sequer adentrar na narrativa do filme. Por exemplo, a produção de *Chircales* foi decisiva para a construção do sindicato local dos fabricantes artesanais de tijolos e isso em nenhum momento é dito no filme, mesmo quando remontado, alguns anos mais tarde (RODRÍGUEZ, 1980).

Mesmo que *Chircales* seja marcado por um processo coletivo de observação participante, em suas imagens chocantes, os trabalhadores parecem presos nas rotinas exaustivas da confecção de tijolos ou nos símbolos “alienantes” de suas crenças religiosas<sup>556</sup>, que não dá tempo deles dirigirem a câmera nada muito além de um relance de olhar (Imagem 1). O filme parece consciente disso, muito por conta da produção condicionada a fiscalização de capatazes, o que dificultou a gravação, principalmente das cenas de trabalho. Assim o que “escapa” é o olhar a câmera. *Chicarles* parece “compensar” a ausência de uma *auto-mise-en-*

556 - Na última cena de *Chicarles*, os Castañeda são expulsos da região carregando apenas, segundo locução em *off*, “visíveis símbolos de sua alienação”, com o close num quadro de Jesus Cristo.

-scène manifesta (COMOLLI, 2008) nas imagens pelo som, em que apresenta momentos de entrevistas com os trabalhadores, além de uma locução *off*, no sentido de uma voz do saber (BERNADET, 1985) que contextualiza o regime de trabalho desumano.



Imagem 1: Relances de olhar a câmera em *Chircales*.

Em *Nuestra Voz...* outros fatores aparecem. Ainda em relação aos aspectos sonoros, o som direto aparece de maneira mais decisiva neste filme, seja na presença mais marcante dos depoimentos e narrações de lideranças indígenas que, de fato, conduzem a narrativa - nesse sentido, a voz do saber dá um passo atrás para as vozes múltiplas dos próprios habitantes de Cauca. Ou no acontecimento filmico, como nas sequências em que ouvimos o som produzido pelas facas dos trabalhadores ao abrir caminho para a retomada das fazendas. Nesse processo, outros elementos narrativos preponderantes aparecem nas condições coletivas do filme: a encenação e a incorporação dos modos de conhecimento, das cosmologias e mitos locais para dentro das ações e caminhos do filme. Mas antes de investigarmos como esses processos fundam o filme, fazemos uma importante regressão estratégica para o momento de recepção de *Campesinos*, quando *Nuestra Voz..* era projeto em desenvolvimento, em relato da própria Marta:

*Quando apresentamos Campesinos aos companheiros indígenas do CRIC eles não gostaram da película. Não reconheciam a si mesmos. No filme há imagens que os deixavam confusos, por exemplo quando na Plaza de Bolívar aparece um camponês falando, e nas imagens estavam os indígenas, parecia que careciam de uma voz própria e tiveram que tomá-la de um camponês [...] Um líder indígena nos disse "Por que misturam indígenas e camponeses? Isso é como misturar mulas com cavalos". Os indígenas nos fizeram perceber que a produção narrativamente atentava contra sua forma de ver a realidade. [...] Percebemos que tinham outro sentido de tempo, de espaço, de ritmo que era necessário conhecer. Por isso fomos conviver com eles, para abandonar os preconceitos (GÓMEZ, 2002, p. 241)*

Ou seja, o problema na recepção de *Campesinos* atentou para uma fusão, ou indistinção, entre os diferentes sujeitos envolvidos no processo, como possível resultado de um preconceito admitido pela própria Marta Rodríguez. Por isso a importância de que o coletivo

de cinema ganhe forma não só a partir da integração dos filmados aos processos, da estrutura fílmica às reivindicações políticas, mas também de que a ideia de coletivo que surja sem solapar as diferenças. Isso vai se amadurecer em *Nuestra Voz...* em que os mitos, as formas de conhecimento e relação com a terra, adentram a narrativa fílmica, diante de um método de vivência conjunta ao longo dos anos, em que assistimos um fluxo de uma batalha histórica que constrói memórias. Na produção do filme há o aprofundamento do método elaborado pela dupla em conjunto com as populações filmadas que contribuíam para a definição da estrutura narrativa do roteiro e montagem no filme. (HOYOS *apud* MORA, 2012, p. 28). Na criação compartilhada, o filme não apenas fica sensível aos mundos, conhecimentos e epistemologias dos povos, mas é feito por estes (GUIMARÃES; FLORES, 2020). Assim, um elemento até então não explorado de forma preponderante pela dupla ganha protagonismo decisivo na narrativa: a encenação de mitos e saberes cosmológicos locais, como o mito de *La Huecada*.

Podemos destacar como o filme busca uma diferente forma de construir um discurso sobre a terra, ligado a visão indígena e camponesa, em que é fonte de saber, de identidade e da própria vida. Não por acaso uma aparece mãe amamentando o filho paralelamente às cenas de preparação da lavoura coletiva. A terra é o que nutre os saberes indígenas e campesinos, e por isso é motivo de luta quando surrupiada. Assim, a sequência retomada da fazenda Canaã é concebida em um fazer fílmico de dentro, após anos de uma vivência e luta compartilhada em Cauca. Quando a população cruza a cerca na iminência da ocupação, passando por debaixo dos arames farpados, novamente alguns filmados olham de relance a câmera (Imagem 2). Se em *Chircales*, esse olhar nos leva ao uma micro-pausa diante do ritmo frenético de trabalho, ainda que o filme tenha sido feito em processos coletivos, agora, esse desvio do olhar para a câmera indica a urgência da retomada da terra, incidindo uma cumplicidade acerca da batalha conjunta. Em *Chicarles* a urgência é o ritmo de trabalho desumano, em *Nuestra Voz...* a urgência está na luta imediata pela história. Com toda a simbologia que o gesto de romper a cerca carrega, o olhar à câmera pode ser um desdobramento do processo coletivo: assumir o filme como máquina de luta e fábrica de memórias.



Imagem 2: Relances de olhar a câmera em *Nuestra Voz...*

Retomando Walter Benjamin, ao se referir aos grupos de cinema do começo do século XX, Sotomaior (2014) discute como não se deve medir a obra em função do caráter de especialista do autor.

Os grupos que utilizaram a auto-organização cultural, como os coletivos de cinema do início do século, buscavam não apenas propagar ideais de uma sociedade mais justa. Eles buscaram responder às questões, tais como as formuladas por Benjamin, sobre as transformações “dentro” do modo de produção intelectual, no lugar de posições “sobre” estas relações. Menos importante do que avaliar o “sucesso” de suas pretensões, estudá-los é observar diferentes atores nos processos cinematográficos, além das possibilidades de imagens e organizações de realização desviantes, contestadores de práticas e discursos. (SOTOMAIOR. 2014, p. 45)

Uma voz sozinha não é nada. Elas ganham força quando relacionadas umas às outras. Isso é uma das bases da *metodologia* para a América Latina, defendida pelos cineastas. A obra dos cineastas se dedica a fazer aparecer, de forma coletiva, os rostos não vistos do continente, no amplo projeto do *Nuevo Cine Latino*. Retomamos a ideia da “revolução de rostos feios”, proposta pelo cineasta cubano Julio Garcia Espinosa:

De repente percebe-se que todos os defeitos daquele rosto perfeito são características nossas, de asiáticos, de negros de índios. É fácil disfarçar um pequeno defeito, mas difícil se livrar de um rosto (...) É uma operação que trata que nós nos sintamos reafirmados como somos: somos assim e temos que assumi-lo, e se isso é o feio, o que vamos fazer? (ESPINOSA apud AVELLAR, 1995)

O rosto se opõe a fusão na medida que coloca em cena as singularidades, ao mesmo tempo que se abre a um comum, pois todos temos rostos e todos os rostos são diferentes. Se a fusão dos rostos em *um só* é o que dá origem ao estereótipo - que fundamenta e alimenta a violência, a reincidência de diversos rostos opera como construção de uma coletividade que abre fissuras no estereótipo.



Imagem 3: Rostos em *Nuestra Voz...*

Ainda que *Chircales* trabalhe as crenças locais pela chave da alienação, mesmo no sistema de crença eurocêntrico, a sequência dos preparativos da Primeira Eucaristia de uma das Castañeda é o momento de interrupção de ritmo de trabalho mais sólido do filme, em que os corpos se arrumam, se preparam para a cerimônia ritualística, e os rostos escondidos “surtem” em suas próprias encenações performativas. Os rostos dos trabalhadores olham para eles mesmos diante do espelho (Imagem 4). De certa forma, as lentes da câmera também são espelhos que refletem os ritmos da vida não a partir de uma cópia, mas do movimento e da luta por memória e história.



Imagem 4: Trabalhadores se preparam para o casamento da Castañeda em *Chicarles*.

### Referências:

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias do cinema na américa latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: 34/Edusp, 1995. 320 p.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

GÓMEZ, Pedro Pablo. *Marta Rodríguez, descolonizando la representación documental latinoamericana*. Estudios Artísticos: revista de investigación creadora, 2017.

GUIMARÃES, César Geraldo; FLORES, Luís. *A retomada crítica da história indígena em Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*. Logos, [S.l.], v. 27, n. 3, jan. 2020.

HOYOS, Diogo León apud MORA, Angelica Mateus. *Lo indígena en el cine y vídeo colombianos: panorama histórico*. Cuadernos de cine colombiano n. 17 A. Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento. Bogotá: Cinemateca Distrital-IDARTES, 2012.

NUÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli; TEDESCO, Marina Cavalcanti. *Método filmico e estética em Marta Rodríguez e Jorge Silva*. Revista Imagofagia, n12. 2015.

SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. *Cinema militante, videoativismo e vídeo popular: A luta no campo do visível e nas imagens dialéticas da história*. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2014.

# Conjugar intermitências: entre o dito e o indizível<sup>557</sup>

Conjugating intermittences: between the said and the unspeakable

Rafael de Souza Barbosa<sup>558</sup>  
(Mestre – UFMG)

**Resumo:** Fronteira do desejo de narrar uma história sob a perspectiva do “eu” e do indizível, a escrita de si habita o que alguns pesquisadores chamam de “região do impossível”. Com frequência, depara-se com um “eu” inacessível, um “eu” turvo. Tomando isso como premissa, este trabalho parte de um fotograma comentado, como método de pesquisa e abordagem de análise, para investigar como a escrita de si em *No intenso agora* (2017), de João Moreira Salles, opera no limiar do dizer e do desvio.

**Palavras-chave:** Documentário, filme de família, filme-ensaio, escritas de si.

**Abstract:** Borderland of the desire to narrate a story from the perspective of the “self” and the unspeakable, self-writing inhabits what some researchers call the “impossible region”. Often, you are faced with an inaccessible “self” or a cloudy “self”. Taking this as a premise, this work starts from a commented photogram, as a research method and analysis approach, to investigate how the self-writing in *In The Intense Now* (2017), by João Moreira Salles, operates on the threshold of saying and detour.

**Keywords:** Documentary, home-movies, essay film, self-writing.



FIGURA 1 – Acervo da família Moreira Salles.  
Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017)

557 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão “Filmar a si mesma, inventar a si mesma: autoficções e escrita de si”.

558 - Mestre em Artes pela UFMG, na Linha de Pesquisa em Cinema (2020). Jornalista com especialização em Gestão Estratégica da Comunicação e Roteiro para Cinema e Televisão.

Uma imagem desfocada mostra Elisa Margarida Gonçalves, mãe do cineasta João Moreira Salles, com uma criança no colo (talvez o próprio diretor). A cena embaçada deixa o contorno dos rostos pouco visível, as feições não são bem decifráveis e se perdem na superexposição de uma tarde ensolarada. Ela parece estar à vontade, sentada no chão em um cenário indistinto.

Foi esse tipo de arquivo de família que deu início ao documentário *No intenso agora* (2017). Quando João Moreira Salles fez um levantamento no acervo de sua família para finalizar *Santiago* (2006), obra antecessora em sua filmografia, descobriu dois rolos de filmes 16 mm feitos de modo caseiro por sua mãe em uma viagem com um grupo de amigos na China, em 1966, durante a fase inicial e manifestadamente mais forte da Revolução Cultural. Pouco mais de duas décadas depois ela viria cometer suicídio, aos 56 anos.

Às cenas da China somam-se arquivos do maio de 1968 na França, da Primavera de Praga em meio a dominação da União Soviética e, em menor medida, do Brasil. *No intenso agora* reúne imagens de documentários, televisão, fotografias, registros fonográficos, filmes amadores e de família. São dezenas de arquivos postos em análise pelo diretor. Na esteira de um ensaio existencial, o documentário interroga como as pessoas que participaram daqueles acontecimentos – vividos com alegria e euforia – seguiram adiante depois do arrefecimento das paixões e do desencanto.

O registro amador de Elisa Gonçalves, em um contexto em tudo oposto ao seu, de representante da alta burguesia brasileira, permaneceu oculto por quase 40 anos. Além desses dois rolos de filmes, ela ainda documentou sua passagem pela terra de Mao Tsé-Tung em um diário de viagem publicado pela revista *Vogue* norte-americana (em 1º de abril de 1967 na seção “5 people who go places”) e posteriormente na revista brasileira *O Cruzeiro*, com o texto dividido em duas partes sob título de “Uma brasileira na China” (edição 052, de 23 setembro de 1967; e edição 053, de 30 de setembro do mesmo ano). A descoberta desse material dá origem ao documentário de Salles, um relato pessoal mediado pelos arquivos deixados pela mãe sobre a natureza efêmera dos momentos de grande intensidade emocional.

Este trabalho parte de um fotograma comentado (FIG. 1), como método de pesquisa e abordagem de análise, para investigar como o suicídio de Elisa se faz presente em *No intenso agora*. Uma imagem que coloca a escrita de si em elaboração, convoca os sujeitos e suscita outras questões: de que maneira essa memória recalcada opera no filme? Como perseguir os rastros desse “eu” que é constante exílio e retorno? Ou como sintetizou Jaime Ginzburg, em sua leitura sobre Walter Benjamin (2012, p.129), “o que cada um deixa de si” afinal?

Observar a forma do ensaio e a reelaboração dos arquivos no documentário foi uma estratégia inicial que nos permitiu entender uma escrita que se dá entre tempos – um presente tocado pelo passado e um passado iluminado por um olhar presente –, um gesto que se viabiliza no aceno do “vivido que se conta vivendo”, como expressa Jovita Maria Noronha ao revisar a obra de Serge Doubrovsky (2014, p.14), ou seja, uma ação impelida pelas imagens que, em sua expressão ensaística, devolve os arquivos à circulação, mas o faz afetado por um “eu”.



*No intenso agora* tem o modo reflexivo como tônica do ensaio, uma metanarrativa que interroga as imagens para além do visível, que investiga as circunstâncias em que elas se formam e questiona as intenções de quem as registrou ou quem as interpela, incluindo a si próprio.

## Rastros de uma vivência

A felicidade em *No intenso agora*, que quase deu nome ao filme, é escalonada pelo encontro de Elisa Gonçalves com a China nas imagens e no diário da viagem. Uma demarcação no espaço-tempo em que o diretor colhe o brio, o vigor, o roubo dela de viver. Algo que, para ele, se perde ao longo dos anos. Restaram os arquivos.

É nesse ponto do passado que ele retorna regularmente no filme em busca dos rastros de uma vivência, dos restos de um contentamento sob o prisma da mãe. “Na minha memória nada deixava a minha mãe tão acesa quanto a lembrança daquele tempo. Era com gosto que falava, com alegria, com uma intensidade que o tempo viria lhe roubar”, relata o diretor. “Ela foi feliz na China e por isso gosto de pensar nela lá quando tudo parecia possível”, completa. Se a mãe é a régua para a alegria de viver, advém daí seu efeito melancólico e, de uma certa forma, isso volta às imagens. O bloco fúnebre ao fim do filme reforça essa sensação, quando o documentário se rende à tristeza do luto.

A possibilidade de perder o encanto com a vida assombra João Moreira Salles – no filme e na vida –, ele mesmo repete isso em algumas de suas entrevistas, um receio de tocar esse ponto baixo da curva que, às vezes, de tão fundo não permite vislumbrar sua virada. Reencontrar a mãe feliz naquelas imagens o fez voltar não só à ilha de edição, mas às suas memórias. Em entrevista, o diretor já havia revelado que a relação com Elisa foi se tornando progressivamente árdua. “Eu era muito próximo dela quando adolescente e a partir dos 18 anos começou a ficar muito difícil. No fim da vida, ela era muito difícil”, disse em uma conversa para o jornal *O Povo*<sup>559</sup>. Salles saiu de casa quando tinha 20 anos, ele relata essa passagem no filme *Santiago*.

*No intenso agora* “talvez me tenha permitido voltar a falar dela até com admiração, com um carinho que eu já não tinha com ela em vida, e não tinha há muitos e muitos anos”, confessa o diretor em outra entrevista para o jornal português *Público*<sup>560</sup>. E completa: “para ela, evidentemente, isso não significa nada, porque não está mais aqui, mas para mim é bom poder falar com mais intimidade sobre a minha mãe”.

O arquivo de Elisa, em texto e imagens, não deixa de ser uma redescoberta da mãe. Como memorabilias, esses objetos promovem a dobra do tempo, lançam o sujeito em diálogo com o seu passado e o põe em elaboração (em uma escrita de si), entre o que é verbalizado e aquilo que, no seu limite, só pode ser insinuado. O fim trágico de Elisa, sem dúvida, é uma chave de compreensão dos rumos do documentário. Algo que o diretor, por vezes,

559 - SANTANA, Jáder; MARANHÃO, Emerson; ALVES, Aurélio. O real como metáfora do mundo. *O Povo*, Fortaleza, 22 jan. 2018. Páginas azuis, p.6-7. Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/jornal/paginasazuis/2018/01/o-real-como-metafora-do-mundo.html>>. Acesso em 22 abr. 2019.

560 - NUNES, Ivan. Como viver depois da intensidade. *Público*, Rio de Janeiro, 11 mar. 2018. Ípsilon. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2018/03/11/culturaipilon/noticia/o-incomodo-e-uma-posicao-confortavel-1805939>>. Acesso em 03 mar. 2019.

nega<sup>561</sup>. O pudor de abordar o tema, porém, não removeu o assunto do filme, e sim o impingiu a uma outra camada de assimilação: na entre-imagem, essa fenda no qual o ensaio permite operar.

Para um filme que muito diz, onde o comentário tem peso na condução do espectador, a morte da mãe é tratada quase no silêncio da montagem. É ao “pôr uns junto a outros, os traços das coisas sobreviventes”, como assinala Didi-Huberman, que o diretor diz o “indizível”.

Para João Salles, o filme que mais lhe toca sobre o maio francês é *Morrer aos 30 anos* (França, 1982), de Romain Goupil. Nele, o cineasta francês revisa seu passado militante após o suicídio de Michel Récanati, seu melhor amigo. O excerto que Salles traz, do início do filme de Goupil, faz um compilado de outros nomes que também tiraram suas próprias vidas, lançando o tema do suicídio no filme.

Pouco adiante, João Moreira Salles mostra a estação Gaité, em Paris, na única imagem feita exclusivamente para o documentário. Sobre ela, o documentarista narra o desfecho trágico de Killian Fritsch, um dos autores da frase que sintetizou o movimento francês: “debaixo dos paralelepípedos, a praia” (*sous les pavés, la plage*). Foi na estação com nome de alegria que ele se jogou. “Talvez Killian Fritsch morasse por perto da estação ou talvez tenha cruzado a cidade para se matar ali, num último gesto de ironia amarga”, comenta o narrador.

Com essa carga emocional o diretor retoma, pela última vez, os arquivos da mãe. É nesse contexto que surge o fotograma de Elisa desfocada, sentada ao chão com uma criança no colo. Um arquivo que tem sua potência na fragilidade. Depois de dizer do arrefecimento das emoções de 68 e da “espécie de desilusão morna que tomou conta daqueles que acreditaram demais” no movimento, como escreveu um dos amigos de Fritsch, João Moreira Salles mostra a mãe em contornos indistintos, borrados, pouco visíveis, onde mal enxergamos sua feição. Uma imagem-traço, prestes a se desfazer. O suicídio de Elisa não está na imagem que vemos, tampouco na estação Gaité, mas na fenda, no vazio, na emenda entre elas. A narração não comenta nada, deixa a justaposição para o espectador completar. Assim, o não dito paira na montagem.

Antes de passar uma última vez pelos arquivos da China, Salles monta uma sequência com trechos do acervo de sua família, uma espécie de relicário imagético. São arquivos de Elisa brincando com os filhos na neve, aniversários de família, viagens de férias, “cenas do cotidiano” (FIG. 2). Nesse mosaico, o diretor retoma o ponto de partida do filme: a intensidade do vivido pela balança da mãe. “Ela parece feliz, com gosto de estar viva”, diz o diretor. A relação entre a experiência e o registro é lançada sobre o conjunto de imagens. “A partir dos anos 70, as imagens começam a rarear e de 80 em diante não há mais quase nada”. É um

561 - Em entrevista ao jornal digital GZH, João Moreira Salles diz que nunca se sentiu à vontade para dizer que ela se matou. “A conexão, para mim, não está no modo com ela decide terminar a vida dela, mas na ideia de que viveu intensamente um período da vida, ficou nostálgica dessa intensidade e, por nunca mais ter conseguido recuperá-la, foi entristecendo, entristecendo, entristecendo e decidi tomar a decisão de pôr fim à vida. Mesmo que ela tivesse morrido por outra razão, acho que o filme continuaria a ficar de pé”, sustenta. Trecho extraído de “A pior forma de ilusão é negar a realidade”, afirma João Moreira Salles em entrevista sobre seu novo documentário. Porto Alegre: GZH, 09 nov. 2017. GZH Cinema. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2017/11/a-pior-forma-de-ilusao-e-negar-a-realidade-afirma-joao-moreira-salles-em-entrevista-sobre-seu-novo-documentario-cj9soaril006r01pmhlz6uqyt.html>>. Acesso em: 10 out. 2020.

indício delicado, um método empírico, mas ainda assim sugestivo. Para Salles, o choque do inusitado, a possibilidade do encanto, o prazer do agora que levaram Elisa a pôr a memória daqueles momentos em registro funcionam como um termômetro da felicidade. Ao falar do encontro da mãe com as belezas da China, ele diz, por falta de palavra melhor (como alerta na narração), de um “encantamento”. É uma boa palavra e serve de eufemismo. Elisa se desencantou.



FIGURA 2 - Relicário imagético criado por João Moreira Salles com os arquivos de família em que a mãe, Elisa Gonçalves, figura.  
Fonte: *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017).

Já no fim do documentário, o diretor vai resgatar a cena da jovem que consola ao telefone uma mãe aflita por não saber o paradeiro do filho no filme *Noites longas e manhãs breves* (França, 1978), de William Klein. Ela é o retrato da felicidade que Salles deseja que Elisa tenha experimentado. “*A minha vida a correr, como a chuva cai das telhas. Sou nova para morrer e levar rosas vermelhas*”, canta a portuguesa Maria Alice. O fado *Não quero rosas vermelhas* sobre a imagem congelada dá o tom melancólico e lamenta a partida daqueles cujo a “cota da vida”, numa expressão do Coutinho, foi interrompida muito breve.

O fio que costura essas imagens fúnebres, porém, torna-se delgado. Não seriam díspares as imagens da autoimolação do jovem Jan Palack, na Tchecoslováquia, da morte como protesto, da barbaridade do assassinato de Edson Luís, no Brasil, no cortejo fúnebre como manifestação de resistência frente a um governo ditatorial que acobertava seus crimes, com o desencanto de Elisa? Uma tentativa de colar o pessoal no político que só se firma no lamento, na desolação.

## Considerações finais

João Moreira Salles parte dos arquivos para construir seus comentários, sua observação sobre o mundo. Um gesto que coloca a imagem em uma função menos ilustrativa, que trata os arquivos não como “uma evidência”, como diz Eduardo Scorel (montador do filme), mas como um meio de elaboração – de si, do outro, dos objetos do mundo, do que nos toca, do vivido ou do desconhecido –, como dados que precisam ser montados, ressignificados.

Talvez, por isso, esse gesto ensaístico se faça mais expressivo quando ele assume a impossibilidade. A impossibilidade do resgate da memória de maneira íntegra, de uma subjetividade plena, de um passado completamente preenchido, a impossibilidade de um “eu” inteiro. Nas imagens, isso se traduz no limite do dizer. Como falar da morte da mãe? Como abordar esse suicídio? É possível ser um “eu” performático ou esse “eu” só pode se dar como um traço? O trauma está lá. Porque a escrita de si tem muito da transparência, mas também da opacidade. Salles chegou a ser questionado por não ter exposto o fim trágico da mãe no documentário, o que forneceria uma chave de leitura à melancolia do filme<sup>562</sup>. Algo que merece ser repensado. Primeiro porque o suicídio está presente no filme (ainda que numa insinuação, latente, uma camada sugestiva). Segundo porque é justamente nessa forma mais opaca – do sujeito diante do que, em si, é um impasse – que o ensaio ganha força como uma espécie de “autobiografia não-autorizada”, me apropriando de um termo utilizado pela Roberta Veiga (2016) em suas pesquisas. São os arquivos que vão preencher esse buraco de um trauma. Salles já havia convocado bastante a mãe ao longo do documentário que neste ponto, no encerramento do filme, essa relação do olhar que busca pela mãe em imagens alhures (como na estação Gaité) parece estar construída. Por que ali, então, ele se cala? Se cala diante do indizível (próprio ao trauma da perda de uma mãe que tira a própria vida), com isso, deixa para o espectador esse espaço entre as imagens, do que não é dito, mas é resíduo do vivido.

## Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós - Revista eletrônica do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes-UFMG*, vol. 2, n. 4, p.204-219, nov. 2012.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 107-132.

562 - Ibidem. Uma vez que o filme destaca os suicídios daqueles que “não superaram a frustração diante de um sentimento de derrota de seus ideais”, privar o público dessa informação poderia prejudicar a interconexão que o diretor buscou, questionou Marcelo Perrone, em entrevista para a GaúchaZH (do Grupo RBS), na altura do lançamento do filme no Brasil.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação. In: \_\_\_\_\_ (org.) *Ensaaios sobre a auto-ficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 07-20.

VEIGA, Roberta Oliveira. Autobiografia “não-autorizada”: por uma experiência limiar no documentário na primeira pessoa. *Doc On-line*, n.19, p.45-59, mar. 2016. Disponível em: < [http://doc.ubi.pt/19/dossier\\_3.pdf](http://doc.ubi.pt/19/dossier_3.pdf)>. Acesso em: 10 de out. de 2018.

# O repertório musical pós-golpe em “Bethânia bem de perto: A Propósito de um show”<sup>563</sup>

The post-coup musical repertoire in “Bethânia bem de perto: A Propósito de um show

Rafael Saar da Costa<sup>564</sup>

(Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual - Universidade Federal Fluminense)

**Resumo:** Analisamos a trilha sonora no documentário média-metragem brasileiro *Bethânia bem de perto: A propósito de um show*, de Júlio Bressane e Eduardo Escorel, de 1966. O filme registra o recital na boate Cangaceiro no Rio de Janeiro e reproduz o cenário cultural pós-golpe civil-militar de 1964, conjuntura de incertezas e trânsito para o regime autoritário que pode ser analisada através das canções.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro, música brasileira, documentário.

**Abstract:** An analysis of the soundtrack of the Brazilian documentary “Bethânia bem de perto: A propósito de um show”, by Júlio Bressane and Eduardo Escorel, from 1966. The film presents the concert at the Cangaceiro nightclub in Rio de Janeiro and reproduces the cultural scene after the 1964 coup, a situation of uncertainty and transition to the authoritarian regime that can be analyzed through the songs.

**Keywords:** Brazilian Cinema, Brazilian music, documentary.

Para um cinema novo, música nova <sup>565</sup>

Nos anos cinquenta, a parceria de Nelson Pereira dos Santos e Zé Keti em *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*, revela novas relações entre o cinema e a música brasileira, indicando um diálogo que é atravessado por questões políticas e estéticas. Na década seguinte, dilemas sociais, especialmente o contexto pós-golpe de 1964, impulsionam a efervescência cultural que consolida além dos novos cinemas brasileiros, teatro, artes plásticas, literatura e música novos. Neste último campo, a bossa nova, a MPB e as canções de protesto, a Tropicália, a música erudita com o movimento Música Nova em um universo cultural que constrói um cruzamento frequente entre todas estas expressões. (GUERRINI JÚNIOR, 2004, p. 104)

563 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Painel A PALAVRA CANTADA É A GRANDE CULPADA DA TRANSFORMAÇÃO: TRILHAS E AS IMAGENS EM (DES)COMPASSO.

564 - Mestrando do PPGCine UFF, especialista em Gestão Cultural pela UCAM e graduado em Cinema e Vídeo pela UFF. Dirigiu curtas-metragens, entre eles “Depois de tudo” e “Homem-ave”, premiados em diversos festivais. É pesquisador de “Olho nu” (2014, dir. Joel Pizzini), e montador de “Mar de Fogo” (2015, dir. Joel Pizzini) e “Barretão” (2019, dir. Marcelo Santiago). Seu primeiro longa, “Yorimatã”, foi exibido no Festival de Havana, na Mostra de SP 2014 e ganhou o prêmio de Melhor Filme no In-Edit 2015.

565 - Frase do narrador em *Cinema Novo*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1967.

Ligados ao Centro Popular de Cultura - CPC, organização associada à União Nacional de Estudantes - UNE, o Cinema Novo e o Teatro *Opinião* se encontram em *O Desafio* (1965), de Paulo César Sarraceni, e segundo Guerrini, é o primeiro filme que faz amplo uso da nascente MPB e também uma das primeiras respostas do cinema ao golpe. Em registro documental, vemos em cena o carioca do morro Zé Ketí, o maranhense João do Vale e a cantora iniciante baiana Maria Bethânia em seu primeiro registro audiovisual. O número da canção *Carcará*, de João do Vale, também presente em *O Desafio*, despontou Maria Bethânia e no texto na peça, sua personagem reafirma:

Foi cinema novo, foi bossa nova, foi o teatro que apresentou novos autores brasileiros. Teve uma coisa que eu descobri, que todo mundo descobriu - o Brasil era o que a gente fazia dele. Era uma verdade trabalhosa, mas era uma verdade. O cinema novo ajudou muito a música popular brasileira. Pra que ela falasse novos temas, para que ficasse mais ampla, voltada para grandes platéias, para sentimentos coletivos. "Rio 40 graus" deu "Voz do Morro", "Rio Zona Norte" deu "Malvadeza Durão". (COSTA et al, 1965, p. 66)

Depois de outros espetáculos em São Paulo, Bethânia surge em 1966 com o *Recital na Boate Cangaceiro*, no Rio de Janeiro, que é registrado por Júlio Bressane e Eduardo Scorel, dando origem ao documentário *Bethânia bem de perto - A propósito de um show*. O filme coloca a música e a intérprete como temas centrais de uma narrativa em primeira pessoa, nesta que foi uma das iniciativas pioneiras do cinema direto no Brasil. (DA-RIN, 2013, p. 34) A música constitui grande da banda sonora, em sua maioria em registros de som direto e este repertório será objeto de estudo neste artigo.

## Bem de perto das canções

*Bethânia bem de perto* é um dos primeiros filmes de Júlio Bressane e Eduardo Scorel. Na equipe, ambos dividiram todas as funções, Júlio fez o som direto e Scorel operou a câmera, uma éclair 16 de Luiz Carlos Saldanha. Utilizaram 10 latas de negativos 16mm, e com 100 minutos fizeram um filme de 30. Em três ou quatro dias de filmagens, segundo Scorel, registraram o show, um tempo depois no camarim, e cenas no apartamento do músico Jards Macalé. A montagem foi feita pelos dois diretores e a produção é assinada por David Neves e a própria Maria Bethânia. Veremos abaixo uma análise de algumas das canções interpretadas no documentário, a partir de seu aspecto histórico e pensando o texto da palavra cantada, como diz Augusto de Campos:

a palavra cantada  
 não é a palavra falada  
 nem a palavra escrita  
 a altura a intensidade a duração a posição  
 da palavra no espaço musical  
 a voz e o mood mudam tudo

Primeiro plano de Maria Bethânia abre o filme já cantando em cena *Quem me dera* de seu irmão Caetano Veloso. A imagem se alterna com efeito que funde ao fundo cinza das cartelas com os créditos. A canção, que foi lançada pelo Tamba Trio no mesmo ano de 1966, teria registro do autor ao lado de Gal Costa no álbum *Domingo* (1967) e só teria a gravação de Bethânia em 1971 em *A tua presença*. Já entramos no refrão que reforça a baianidade da personagem, a força e a singularidade de sua interpretação.

Ai, quem me dera o dia / Voltar, quem me dera o dia / De ter de novo a Bahia / Todinha no coração / Ai, água clara que não tem fim / Não há outra canção em mim / Que saudade! / Ai, quem me dera / Mas quem me dera a alegria / De ter de novo a Bahia / E nela o amor que eu quis<sup>566</sup>

A música torna-se instrumental de violão e sopro após cartela com título do filme, e vemos imagens do público em espera. Bethânia fala em *off* no texto concebido por Torquato Neto, sobre a vinda da Bahia e as saudades de sua terra de origem.

Eu mal cheguei da Bahia e já começo falando da saudade que eu sinto e dessa vontade que eu ando de encontrar, que sei que vou continuar falando, pelo menos até que eu volte lá pelo dia 8 de dezembro pra festa da Conceição. Até que esse tempo chegue eu vou cantando. Eu tenho muito samba pra cantar e se eu canto pensando na Bahia acho que canto até melhor.

A inserção do texto no meio da canção evidencia o aspecto teatral do concerto musical, herança da experiência cênica da artista que começa se apresentando ainda na Bahia em 1963, na peça *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, em montagem do também cineasta Álvaro Guimarães. Os dois primeiros shows musicais são os coletivos *Nós por exemplo* e *Nova bossa velha, velha bossa nova* (1964), ao lado de contrerribeiros como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Djalma Corrêa, dentre outros. No show *Opinião*, o texto autobiográfico apresentado trazia o mesmo destaque na afirmação de sua origem e do ambiente artístico coletivo. Ela conta de quando recebeu o convite:

...Aí fui consultar o meu grupo. Nós somos um grupo - jovens cantores, compositores, músicos. Queremos fazer na Bahia o que se faz em todo o Brasil - cantar nossas filosofias e nossas esperanças. Então um do grupo me disse, como bom baiano "Ó, que felicidade! Você deve ir, Bethânia. Não é você quem foi convidada, foi o nosso grupo, foi o trabalho que a gente já fez. Você vai lá, mostra que a Bahia também está na jogada e volta. (COSTA et al, 1965, p. 86)



A segunda música do filme é *Coração Vulgar*, de Paulinho da Viola. Bethânia surge em Primeiro Plano, só ela está iluminada no palco com luz *plongée* e em sombras recortadas. Desta forma será toda a filmagem do show, centrado na figura da protagonista, sem que vejamos o restante da banda que é composta por violão, bateria, piano, flauta e baixo, ou seja, a presença dos músicos é sonora.

O samba *Coração Vulgar* havia sido gravado pelo próprio Paulinho da Viola em 1965, no álbum *Roda de Samba*, resultado do espetáculo *Rosa de Ouro* concebido por Hermínio Bello de Carvalho no Teatro Jovem. Zé Kéti montou a pedido da gravadora Musidisc o conjunto *A voz do morro* (VOZ DO MORRO, 2002-2021, p.1) com os participantes da peça que apresentou nomes como Nelson Sargento, Elton Medeiros, além de Paulinho. Um momento lírico do show que liga Bethânia ao universo do samba carioca do jovem compositor da Portela e marca sua força de intérprete. A mesma canção é interpretada por Bethânia e Paulinho da Viola no filme *Saravah* do francês Pierre Barouh que em 1969 faz uma investigação sobre o samba.

Encadeada à canção anterior vem *Não tem tradução*, de Noel Rosa, Francisco Alves e Ismael Silva, no registro sonoro do show, desta vez totalmente em *off*, e sem sobreposição do som síncrono da cena. Em imagens cotidianas ao lado de seu irmão Caetano Veloso e de Anecy Rocha, a intimidade da artista é um tanto inovadora se pensarmos na tradição das grandes estrelas da música que dominavam os filmes em grandes números musicais, assim não é comum ou impossível encontrar imagens de cantoras do rádio neste registro informal, fora dos holofotes. A letra não se relaciona diretamente às imagens, porém a ideia de um discurso anticolonial e uma afirmação da cultura nacional se ligam aos ideais dessa nova música popular e do cinema novo, como podemos vislumbrar com o manifesto *Uma estética da fome* de Glauber Rocha, que procurava situar a questão brasileira diante dos modelos do neocolonialismo cultural. (GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 28)

Outra canção relevante é *Deixa*, de Baden Powell e Vinicius de Moraes, ícones da bossa nova. *Close* de Bethânia cantando no palco com câmera na mão e luz marcada acentuando sua movimentação corporal. Em *zoom* a câmera se abre para plano americano e a música é interrompida para um primeiro plano de um toca-discos. O samba *Deixa* se relaciona em letra e performance com a liberdade corporal e da voz de Bethânia. A primeira gravação em 1963 foi do próprio Vinicius, e foram muitas as regravações entre o lançamento e o Recital na Boate Cangaceiro. Podemos ver Bethânia e Vinicius juntos em cena, não por acaso, em *Cinema Novo*, de Joaquim Pedro de Andrade, filme de 1967. Ouvimos do narrador Paulo José “Para um cinema novo, música nova” e na sequência seguinte cenas de uma festa na casa do arquiteto Sérgio Bernardes, reunindo cinema e música, esta representada nas figuras de Vinicius de Moraes e Maria Bethânia.

Um momento de destaque é a sequência de canções interpretadas por Bethânia e Macalé de forma improvisada e íntima em casa. Este conjunto começa introduzido por *I'll be seeing you*, interpretada por Billie Holiday através da vitrola, também única estrangeira na trilha do filme. A composição de Irving Kahal e Sammy Fain está no som ambiente da sala

que é revelada pela câmera na mão. Na sala da casa de Macalé, violonista do show filmado e onde Bethânia se hospedava no Rio, também está Suzana de Moraes. Várias músicas serão citadas e virão em pequenos trechos entre conversas, drinks e cigarros. Bethânia toca e canta *Sorri*, de Elton Medeiros e Zé Ketí. Macalé interpreta um trecho da melodia que fez sobre poema de Vinicius de Moraes chamado *Uma canção*<sup>567</sup>. É a primeira vez em que há um artista performando em cena além de Bethânia. Bethânia cita uma composição do Caetano não identificada com os versos “Joga teu manto na areia e corre nua pra o mar”<sup>568</sup> e canta *Ave Maria*, de Caetano Veloso, enquanto Jards toca violão no extracampo. Importante ressaltar que não há informações da trilha sonora nos créditos do filme, e neste momento não é dito que se trata de uma criação do irmão Veloso, e vemos Bethânia abrindo espaço para as composições de seu grupo baiano, especialmente Caetano, como anunciado em seu texto do *Opinião*.

Sou viramundo virado / Nas rondas da maravilha / Cortando a faca e facão / Os desatinos da vida / Gritando para assustar / A coragem da inimiga / Pulando pra não ser preso / Pelas cadeias da intriga / Prefiro ter toda a vida / A vida como inimiga / A ter na morte da vida / Minha sorte decidida / Sou viramundo virado / Pelo mundo do sertão / Mas inda viro este mundo / Em festa, trabalho e pão / Virado será o mundo / E viramundo verão / O virador deste mundo / Astuto, mau e ladrão / Ser virado pelo mundo / Que virou com certidão / Ainda viro este mundo / Em festa, trabalho e pão<sup>569</sup>

Voltamos ao show e ela canta *Viramundo*<sup>570</sup>, de Gilberto Gil e Capinam. A música fez parte do espetáculo *Arena canta Bahia* e foi gravada pela primeira vez no segundo Compacto Simples de Bethânia em 1965. Depois desta há interpretações do próprio Gil, Elis Regina, Marinês e novamente Bethânia fez outras oito regravações. Por este dado podemos ver a importância da canção em seu repertório, que no filme é cantada de forma vibrante, apresentada quase integralmente e termina em grandes aplausos. Em cena anterior, Bethânia afirma uma correlação de forças entre *Carcará* e *Viramundo*, e pode-se fazer um paralelo na evocação dos signos do cordel do sertão nordestino, da coragem e valentia diante da fome. Em *Brasília - contradições de uma cidade nova*, de Joaquim Pedro de Andrade, 1967, ouvimos novamente a canção na versão do disco. Em cena os migrantes nordestinos percorrem a rodoviária rumo às cidades satélite de Brasília, mostrando as contradições dos trabalhadores que constroem a cidade e não podem usufruí-la.

*Bethânia bem de perto* termina com uma sequência de cinco canções líricas, *Furacão* (Jards Macalé/Capinam)<sup>571</sup>, *Pierrot Apaixonado* (Heitor dos Prazeres/Noel Rosa), *Minha machadinha* (Tradicional), *Pra dizer adeus* (Edu Lobo/Torquato Neto) e *Apele* (Baden Powell/Vinicius de Moraes). Músicas emendadas sobre imagens do grupo de amigos que inclui a cantora Sylvia Telles, seu irmão Mário Telles, Jards e Bethânia andando pela cidade do Rio

567 - Informação nos créditos da versão em DVD do filme lançado pela gravadora Biscoito Fino em 2007.

568 - Não foi encontrada informação sobre a música.

569 - *Viramundo* (Gilberto Gil / Capinam)

570 - Vale destacar que não se trata da canção homônima tocada em *Viramundo* de Geraldo Sarno, de 1965. Aquela é uma canção de Caetano Veloso e do mesmo Capinam, interpretada por Gilberto Gil, com letra diferente, mas que se liga ao mesmo universo sertanejo e a questão da migração.

571 - Esta interpretada por Jards Macalé.

de Janeiro. Temos aqui o uso de pelo menos uma gravação pré-existente, caso de *Pierrot Apaixonado*, lançada em compacto no ano anterior, e outras fontes sonoras que variam, e preenchem a banda sonora que não tendo registro dos sons da cidade, sempre é ocupada pelas músicas. O canto dramático e manso de Bethânia, com a personagem integrada à cidade, em um depoimento tanto pessoal quanto de uma geração jovem e sua expressão durante os primeiros anos da ditadura civil-militar.

## Considerações finais

Com dezoito canções presentes no documentário, Bressane e Escorel fazem uma trilha sonora predominantemente baseada no som direto, sem sobreposições de áudio editadas, sendo fiéis à estética do cinema direto e seu privilégio ao som síncrono das cenas, com exceção às imagens externas. O filme não se rende ao modelo canônico do narrador, nem mesmo com voz da artista, e não há entrevistas, a proposta é não interferir nos acontecimentos, de todo modo as falas de Bethânia no camarim são instigadas em conversa com Bressane. As músicas gravadas no show aparecem atreladas à imagem de sua apresentação, ou como recurso extradiegético construído na montagem, em que as canções integram os momentos cotidianos da personagem. A única canção estrangeira tem a textura da vitrola e no registro de som ambiente, as músicas performadas por Bethânia e Macalé informalmente em casa e no camarim constroem um ambiente íntimo, de canto manso, com ruídos e erros que aproximam o universo referencial da protagonista.

*Bethânia bem de perto - A propósito de um show* é atravessado não só pelo repertório musical da protagonista Maria Bethânia, mas daquela geração, com todos seus questionamentos. O resgate de uma tradição da música popular brasileira diante de um cenário de invasão da música estrangeira, e daí uma busca pelas origens em Noel Rosa e Heitor dos Prazeres, Luiz Gonzaga ou a cantiga *Minha machadinha*. A música do morro de Zé Kéti, no cinema de Nelson Pereira dos Santos e em *Opinião*, ganhava projeção e junto, novos sambistas ligados a este universo como Paulinho da Viola e Elton Medeiros. A bossa nova influenciada pelo música americana e sua projeção internacional no início dos anos 60 trazem novos rumos no movimento que em parte busca diálogos com sonoridades afro brasileiras e uma aproximação a uma estética mais popular, surgindo uma canção revigorada do encontro de Vinicius e Baden Powell em duas canções nesta trilha. Finalmente compositores modernos e coetâneos à protagonista, também atentos a todos estes movimentos, Edu Lobo, Torquato Neto, Capinam, Gilberto Gil e especialmente seu irmão Caetano Veloso, anunciando as misturas referenciais que forjaram novas rupturas estéticas que viriam a seguir como a Tropicália e o que veio a ser chamado de MPB.

## Referências

- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COSTA, A.; FILHO, O. V.; PONTES, P. *Opinião*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.
- DA-RIN, S. Cinema Direto Som Direto. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, n° 58, p. 31-36, jan./mar.

2013.

GUERRINI JÚNIOR, I. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

GUERRINI JÚNIOR, I. O desafio: MPB e luta de classes, sin perder la ternura. *Communicare*, São Paulo, v. 4, edição 1, p. 103-114, 1º sem., 2004.

SEVERIANO, J; MELLO, Z. H. de. *A Canção no Tempo: Vol. 2*. São Paulo: Editora 34, 1998.

# As sombras, o corpo feminino e o voyeur de Julio Bressane<sup>572</sup>

As sombras, o corpo feminino e o voyeur de Julio Bressane

Raquel Cristina Ribeiro Pedroso<sup>573</sup>  
(Doutorado – UNESP)

**Resumo:** *A erva do rato*, de Júlio Bressane, uma das grandes obras da cinematografia do diretor, conta com uma estética bem-acabada e capaz de conduzir o espectador a percepções um tanto contraditórias da alma humana. Considerando tratar-se de um filme datado de 2008, década de estímulos apocalípticos, percebe-se a prevalência de motivos grotescos e de tons de crueldade na representação da mulher frente ao convívio com o masculino. Diante disso, pretende-se demonstrar os caminhos de redução do corpo feminino em meio às sombras e ao *voyeurismo*, presentes na relação do casal, na tessitura da imagem poética da montagem de Bressane.

**Palavras-chave:** *A erva do rato*, *voyeurismo*, Júlio Bressane, pulsões humanas.

**Abstract:** *A erva do rato*, by Júlio Bressane, one of the great works of the director's cinematography, has a well-finished aesthetic capable of leading the viewer to somewhat contradictory perceptions of the human soul. Considering that it is a film dating from 2008, a decade of apocalyptic stimuli, we can see the prevalence of grotesque motives and cruel tones in the representation of women facing the conviviality with the masculine. In view of this, we intend to demonstrate the ways of reducing the female body amidst the shadows and voyeurism, present in the couple's relationship, in the weaving of the poetic image of Bressane's montage.

**Keywords:** *A erva do rato*, *voyeurismo*, Júlio Bressane, human drivers.

Um encontro casual entre um homem e uma mulher, em um cemitério à beira-mar, é pano de fundo para o início da narrativa fílmica de *A erva do rato*, longa-metragem de Júlio Bressane, lançado em 2008. Desde o início do filme as dualidades vão se apresentando na história de um casal que se aproxima do formato metafórico de relacionamento amoroso, e de forte estranheza quando aproximado aos moldes reais. A montagem é iniciada com a inscrição do título do filme em tela escura seguido de um plano aberto do mar, no Rio de Janeiro, que evolui para uma panorâmica de 180º à esquerda. O filme retoma os processos de transcrição da escrita de Machado de Assis para o audiovisual já presentes em *Brás Cubas* (1985), e culmina em uma tessitura poética envolvida de som e imagem. Os contos machadianos presentes no longa de Bressane, *Um esqueleto* (1875) e *A causa secreta* (1896), conduzem o espectador à percepção de níveis da perversidade humana que se apresentam de modo velado e ao mesmo tempo conduzem à ruína do outro.

572 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CI O corpo e a agência das mulheres no cinema brasileiro.

573 - Doutora em Letras Literatura e Vida Social pela Universidade Estadual Paulista – UNESP (CNPq), com pesquisa na área de Estudos Culturais direcionada ao diálogo entre literatura e audiovisual, Machado de Assis e Julio Bressane.

No filme, o azul da água e a claridade do céu cedem espaço à imagem d'Ela, personagem de Alessandra Negrini, visitando o túmulo do pai. Notadamente, a subjetiva posiciona-se como observadora, ou seja, como um terceiro elemento junto aos jazigos, para a captação do momento em que Ela e Ele, interpretado por Selton Mello, terão suas vidas entrelaçadas. A sequência fílmica apresenta tons amarelados e escuros de iluminação, semblantes fechados, fala reflexiva, expressões gestuais forçadas e um olhar incisivo dele para as feições dela. Nesse contexto, o espectador perceberá que um jogo de manipulação está sendo montado, e que tanto os rituais de convivência como os elementos visuais postos na tela serão itens sugestivos quanto à composição da montagem de aspectos de pulsões humanas em desalinho com a norma social.

As cores das cenas, o figurino e o silêncio da montagem aproximam o espectador do oxímoro da luz barroca – artifício no qual luz e imagem atuariam como disparidades reveladoras das intenções. Desde o contraste entre o horizonte, ao longe, e o escurecimento dos cômodos, a difusão visual traduz-se em sugestão de desvelamento do caráter do protagonista; de algo que seria parte de um eu encoberto pelo obscurecimento das próprias manias frente ao outro. Esse dado remete à crítica de Ismail Xavier (2011) a respeito da poética de Julio Bressane já que, segundo o autor, a filmografia bressaniana traz ao espectador a formação de um duplo na composição audiovisual: algo como o escuro que revela e a claridade que esconde.

Ao passo em que a efemeridade da vida vai ganhando traços mais concretos e recorrentes ao longo do filme, o tom de encantamento na narração do personagem sobre o veneno durante os ditados chega a Ela como uma ameaça. O veneno, letal tanto para humanos quanto para ratos, inunda a curiosidade da mulher, alude ao nome do filme e sugere a possibilidade de que os efeitos mortíferos da raiz sejam direcionados a personagem. Nota-se que após os primeiros 24 minutos da montagem o ponto de vista narrativo toma uma outra direção, o que proporcionará um diálogo mais apurado com a fotografia, a iluminação, o figurino e a sonoplastia. A relação do casal passará a ser mediada pelas lentes de uma câmera fotográfica d'Ele, com o olhar direcionado para a sensualidade do corpo feminino, e que se achega a Ele como objetificação do prazer do *voyeur*.

A sensualidade transmitida nas fotos estará presente na vida do casal como se fosse a mesma que a conjunção carnal proporcionaria, entretanto, não havendo aspectos de toque físico entre eles, a câmera, a voz e o olhar farão as vezes dessa relação. Os efeitos da iluminação e da sonoplastia impulsionam pulsões de desejo de um *voyeur* que ao retirar o olhar do corpo, destina-o aos fragmentos tomados pela fotografia, e, posteriormente, sente-se ameaçado pela presença de um terceiro elemento vívido na casa. Assim, apresenta-se uma relação complexa entre desejo, gozo, perversidade e morte a partir de sombras e duplos, que deambulam entre cenas e passam a atuar como metáforas de pulsões recolhidas.

A cinematografia de Walter Carvalho enfatiza tons que acentuam aos ambientes fechados a morbidez adequada ao silêncio das cenas, já que a trama gira em torno da obsessão de um personagem masculino denso, taciturno e voltado para si, acertadamente

representado por Selton Mello (RAMOS; MIRANDA, 2000). Com efeito, nos planos em que as sessões de fotos tomam a cena, há a prevalência do duplo – de sombras, luz baixa e aspecto obscuro – tomando as proporções nos espaços e na atmosfera da casa. A sensação de objetificação do corpo feminino é acrescida ao exibicionismo nas poses e nos fragmentos do corpo fotografado, culminando em planos em que o processo de construção da imagem acaba apresentando a desconstrução do mascaramento do olhar masculino.

O movimento fotográfico no qual o casal está envolvido remete ao que Susan Sontag discute em *Sobre fotografia* (2004), quando vincula formas de vida e de visões do mundo à busca por materializar o efêmero em seus múltiplos funcionamentos. Para a autora, as experiências capturadas e a própria câmera atuam como um braço da consciência. Por conseguinte, se fotografar é um constante apropriar-se da coisa fotografada, quando Ele propõe a mudança do tom narrativo do filme, passando do ditado à composição de imagens, o faz integrando a si outros modos de posse do corpo da mulher. Nesse sentido, ressalta-se, portanto, que quando a tomada de câmera da personagem feminina exposta ao espectador no ato da fotografia difere daquela percebida pelo protagonista nas lentes da máquina, ou seja, quando há o detalhamento das partes íntimas d'Ela diante do olhar do homem, está acontecendo um esfacelamento que culminará na composição de um *não-lugar* para o corpo feminino.

Susan Sontag (2004, p. 17) utiliza-se do termo *foto-agressão* para elaborar a ideia de que há, implícito ao emprego da câmera, a composição da experiência do *voyeur* traduzida em imagens. Seria como estabelecer ou nivelar acontecimentos de si e do outro a partir de “uma relação *voyeurística* cônica como o mundo” (SONTAG, p. 21). Ter uma câmera na mão transformaria uma pessoa em algo ativo, um dominador da situação. Nota-se que a articulação *chiaroscuro* de sombras e cores das imagens esteticamente harmônicas ressaltadas por Carvalho, conjugam o desejo e a volúpia do prazer à ideia de que os personagens serão, de algum modo, *reduzidos* ao ambiente da casa.

O olhar do *voyeur* é aguçado ao passo que os cliques da máquina fotográfica se tornam mais sonoros, numa repetição que atormenta e sintetiza a ideia do corpo feminino como objeto de prazer. O *chiaroscuro* manifesta na estética e no embate entre o corpo da mulher e o desejo do *voyeur*. Esse desejo, ao passo em que o personagem recebe os fragmentos das fotos, tende a envolver o espectador com pulsões de *voyeurismo*, na possibilidade de que novos duplos sejam criados. Por conseguinte, as tendências de contrastes na iluminação e composição fotográfica aguçam os sentidos de crueldade, pulsões de morte e obscuridade, os quais provocam tensões no espectador quanto ao que se pode esperar e interpretar da montagem. Ainda sob o efeito das sombras, percebe-se que o olhar do personagem se mantém no limiar entre esconder/mostrar as pulsões, já que seria possível, até certo nível, o mascaramento de si diante do outro em ambientes propensos ao obscurantismo.

Com efeito, os contrastes das luzes, quando reduzem a definição da imagem na tela, atuam na produção de uma atmosfera de emoções descomuns, como no fotograma do rosto d'Ele após o primeiro transe da mulher. E, assim, o ambiente da casa, claustrofóbico e

denso, contribui para que o espectador adentre ao mundo ficcional dos personagens feitos de desejo, luz, sons e movimentos. Portanto, perceber as sombras como um item constitutivo da busca pelo prazer (que ao mesmo tempo se faz abjeto), direciona o olhar para a fotografia como componente da obscuridade que age na composição de duplos e expressões individuais construídas e reduzidas conjuntamente.

Em *A erva do rato* os diálogos são escassos, as explicações das ações não existem, as conversas entre o casal são reservadas e a volúpia do desejo se mantém no terreno da duplicidade mostrar/esconder. E assim a construção luz e sombra encaminha os recursos narrativos do filme moldando as camadas de sentido tanto para a construção estética da imagem quanto para as possibilidades de interpretação. A fase fotográfica da mulher em vida é permeada por imagens bem-acabadas esteticamente, de sons desconcertantes e cliques da máquina cada vez mais intensos e sonoros, como se recolhessem fragmentos de vida d'Ela a cada foto tirada. No filme, as poses para as fotos atingem funções rotineiras, logo, a cada foto revelada o desejo a ser saciado pelo *voyeur* manifesta-se de outras formas, e assim Ele percebe a necessidade de que novos experimentos de prazer sejam explorados.

Para Sontag, intrínseco ao ato de fotografar há um modo de *voyeurismo* sexual tácito, que estimula o que estiver acontecendo no momento fotografado a continuar a acontecer, seja na percepção do olhar *voyeur*, seja na ação do ser objetificado. Entretanto, segundo a autora, apesar de a câmera ser percebida como um elemento sexual: “ela não estupra, nem mesmo possui, embora possa atrever-se, intrometer-se, atravessar, distorcer, explorar e, no extremo da metáfora, assassinar” (SONTAG, 2004, p. 23). Nesse sentido, fotografar seria algo como transformar as “pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos” (SONTAG, 2004, p. 23).

No plano em que há a imagem de roupas amontoadas ao chão, seguida da mulher caminhando em direção à tela, cobrindo o corpo com um véu, a câmera subjetiva em primeiro plano entrega olhar do fotógrafo-*voyeur* ao espectador em uma objetiva. Logo, Ela aparece em plano americano olhando fixamente para ele na subjetiva, retira o véu do corpo e lança-o na lente da câmera, envolvendo a imagem pela textura do tecido e deixando os seios fixos em um plano detalhe alongado. A tonalidade da imagem é envolvida pela opacidade do véu que recobre a lente, e do enquadramento dos seios seguido de partes do rosto obscurecidas pela iluminação. A imagem é de alto teor poético e nos remete ao detalhamento proposto por Ismail Xavier (2006, p. 11), quanto ao tratamento da filmografia de Bressane. Para o crítico, Bressane “[...] tende a trabalhar com personagens-signos, que valem pelo que representam, seja um nome ou uma constelação cultural”. Para Xavier, a câmera do diretor, frequentemente, apresenta os momentos em que a poesia da imagem é formulada.

O destino proposto a Ela encaminha-se para a desmaterialização do corpo físico, que cede espaço a outro tipo de corporeidade. Diante dessa mudança de perspectiva, pode-se inferir que a vida da personagem feminina vai se esvaindo em consonância com o envenenamento e a captura da câmera. Com efeito, olhar fotos é perceber a incidência do *memento mori*, da lembrança de que a vida está encaminhando-se para o fim. Desse modo, tirar fotos



seria como participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutualidade de outra pessoa ou coisa. Seria um assassinato sublimado, brando e adequado a um tempo, quase como um congelamento (ou testemunha) de sua dissolução implacável (SONTAG, 2004).

Nos planos seguintes a iluminação se torna ainda mais escura, com detalhes de luz portáteis, sombras no corpo da personagem feminina e ambientação ainda mais fechada. O som das ondas permeia as fotos tiradas no quarto e na banheira, seguido do silêncio que inunda a cena e deixa espaço para que apenas os cliques da máquina sejam cada vez mais sonoros. A presença do esqueleto ilustra motivos de narrativas de horror, pulsões de morte, crueldade e obsessão que vinham sendo formuladas em conjunto com o olhar do *voyeur*. Sabe-se, portanto, que a passagem do tempo retirou dela tanto a vida como o corpo, mantendo-a sob o domínio da personagem masculina e seus impulsos mesmo após a desmaterialização de sua matéria.

*A erva do rato* apresenta um ciclo de uma narrativa paranoide, de uma busca delirante e obsessiva por materialização de pulsões de destino (FREUD, 1996), e que deixam questões ao espectador as quais jamais serão resolvidas, sequer mencionadas. O ambiente, o jogo de sombras, a sonoplastia e a atuação dos atores inspiram a morbidez, e sinalizam para a tortura como indício de redução da mulher à não-existência, ou da existência na morte. O espectador perceberá que a tortura da protagonista diante do rato em chamas é apreciada por Ele, e assim nota-se que a crueldade e dissimulação permeiam um olhar que saboreia a destruição do outro. Tudo isso atuaria como a personificação da morte, ou de restos de vida, atribuindo ao filme um modelo de representação da morte, que se achegou desde a sonoridade de um pio no cemitério e se fixou em espaços físicos da narrativa audiovisual.

Ismail Xavier (2006) discute a filmografia de Bressane como uma das grandes formas de composição artística intrinsecamente permeadas de um eu que se coloca frente à renovação estética, com vistas à criação de uma poética da imagem. Encontra-se em seus filmes a dissecação de fraquezas humanas, mecanismos causais das emoções e seus modos de sublimação nos comportamentos. São imagens postas em graus acima da significação das palavras, com fins para a adequação do olhar que os protagonistas têm de si, e que o espectador poderá juntar como peças de um quebra-cabeça a ser montado ao longo das cenas. “O tema é duro, a proposta é sombria e Bressane é quem consegue mergulhar nesse tipo de filme mantendo a personalidade, sem cair na exasperação desleixada” (FERNÃO; MIRANDA, 2000, p. 99). A câmera convida o espectador a projetar suas próprias emoções em cenas. A rotação transmite o ponto de vista dos personagens, e as imagens marcadas pelo olhar fixo produz a figurativização fantasmagórica do cinema bressaniano.

A poética de Bressane afirma-se na cultura brasileira como uma meditação sobre o cinema, no qual os elementos dramáticos criados pelo diretor são cruzamentos de signos, temas, obras marcantes na cultura, cuja decifração é proposta ao espectador. A ironia reside em suposições como: trata-se da sobrevivência e presença do mal, ou pulsões humanas em

exercício? Bressane transforma em cenas o que Machado de Assis narra em linhas: a tortura de espírito da figura feminina, o gosto pelo sofrimento do outro, o terror psicológico como fonte de prazer.

## Referências

FREUD, Sigmund. A pulsão e seus destinos. *Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo/Edições SESC SP, 2000, pp. 98-99.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Rubens Figueiredo (Trad.). São Paulo: Companhia das letras: 2004.

XAVIER, Ismail. *Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética*. ALCEU. Vol. 6. Núm. 12. Jan./Jun. 2006, pp. 5-26.

# Live-streaming, saved footage e montagem em *Present.Perfect*.<sup>574</sup>

*Live-streaming, saved footage and editing in Present.Perfect.*

Regiane Akemi Ishii<sup>575</sup>  
(Doutoranda – ECA/USP)

**Resumo:** Partindo da investigação de como o cinema contemporâneo tem sido instigado pelos processos de produção e circulação próprios da internet e do fluxo audiovisual 24/7, propomos uma análise de *Present.Perfect*. (2019), de Shengze Zhu. Nele, a diretora e montadora gravou por dez meses, com um software de captura de tela, cerca de 800 horas de live-streaming em plataformas chinesas. O intenso trabalho de montagem resultou em um filme de quatro capítulos sem títulos, protagonistas ou plot explícito.

**Palavras-chave:** cinema; internet; documentário; *live-streaming*; montagem

**Abstract:** Starting from the investigation of how contemporary cinema has been instigated by the production and circulation processes peculiar to the internet and the 24/7 audiovisual flow, we propose an analysis of *Present.Perfect*. (2019), by Shengze Zhu. In it, the director and editor recorded for ten months, with screen-capture software, about 800 hours of live-streaming on Chinese platforms. The intense editing work resulted in a four-chapter film with no titles, protagonists, or explicit plot.

**Keywords:** cinema; internet; documentary; *live-streaming*; editing

Em 2017, entre os 422 milhões de usuários de live-streaming na China, estava Atitude Contrária ( 反态度), tradução livre do nome utilizado por um dos personagens do documentário *Present.Perfect*. (2019), de Shengze Zhu. Nessa cena, ele interage com o público de sua showroom enquanto caminha pelas ruas de Heze, na província de Shandong, provavelmente segurando um bastão de selfie. Seu olhar não encara a câmera, mas se direciona levemente para a lateral da tela, onde está localizado o chat com as mensagens do público, explicitando o papel da internet na formação do campo diegético. Aos 30 anos, com 1m e 30cm de altura, e uma alteração hormonal desde seu nascimento, Atitude Contrária responde tranquilamente às curiosidades de outros usuários sobre sua aparência, identidade de gênero, finanças familiares... No mesmo dia, ele se mudará para a província de Jiangsu, onde arranhou trabalho em uma fábrica. “Eu me forcei a fazer *live-streaming* e me forcei a sair de casa. Me obriguei a ser independente”, conta.

574 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE no seminário Montagem Audiovisual: Reflexões e Experiências.

575 - Regiane Ishii é doutoranda no PPG em Meios e Processos Audiovisuais na ECA/USP. Mestre no PPG em Artes Visuais pela Unicamp. Atua como assessora de pesquisa e difusão na Fundação Bienal de São Paulo.

As sequências apresentam um personagem complexo percorrendo uma diversidade de interiores e paisagens em transformação, que foram transmitidos via *live-streaming* independentemente de qualquer influência da diretora. Como uma “mosca na parede”, Shengze Zhu gravou por dez meses, com um software de captura de tela, cerca de 800 horas de material. Sua rotina inicial era acompanhar, de oito a dez horas por dia, mais de cem âncoras. Um semestre depois, limitou seu interesse para cerca de vinte pessoas<sup>576</sup>, dentre as quais fez a seleção de quem seria incorporado ao corte final. Nenhuma delas sabia que estava sendo gravada ou teve qualquer tipo de interação com Zhu durante as transmissões<sup>577</sup>. Após um intenso trabalho de montagem e de tratamento das imagens e sons, o que nasceu em showrooms de plataformas online virou filme para ser exibido nas salas de cinema.

Apesar das transmissões não terem sido inicialmente produzidas para esse fim, podemos dizer que a atenção de quem as assistiu é tributária do cinema, tendo em mente questões como construção de personagens, composição de enquadramentos, duração de sequências... Zhu, que não era frequentadora dos sites de *live-streaming* antes da produção do filme, carregava sua experiência como documentarista. Assim como é recorrente na tradição do *found footage* (seja fazendo uso de película, vídeo eletrônico ou digital), o material apropriado foi a produção de conteúdo amador.

D.N. Rodowick observa, na tela digital, a simultaneidade de duas funções culturais distintas: uma que estende a relação que tínhamos com as imagens analógicas e outra que apresenta as novas oportunidades de interação e manipulação da informação. Haveria, concomitantemente, tanto o potencial de imersão passiva quanto o de controle ativo, e os usuários espontaneamente alternariam essas duas funções (2008, p. 138). O autor também refletiu sobre o que chamou de “paradoxo da gravação barata”:

Não pedimos às telas digitais que provoquem a contemplação do passado e do passar do tempo como fazemos com o cinema; queremos que elas classifiquem, organizem, deem acesso e ajam com as informações no presente. Desejamos que administrem o tempo ou tornem o tempo mais administrável, pois ele é cada vez mais exíguo. Daí o *paradoxo da gravação barata*: podemos armazenar mais e mais informações sem ter os meios de acessá-las e editá-las de maneiras que sejam significativas para nós. (RODOWICK, 2007, p. 141, grifo nosso, tradução nossa)

É nesse paradoxo que gostaríamos de situar *Present.Perfect*. Durante o *live-streaming*, ela exerceu, ao mesmo tempo, o papel de espectadora/imersão passiva (sem influenciar a relação âncora <-> público) e de realizadora/controladora ativo (com o REC acionado em sua captura de tela). Abarcando as duas funções culturais colocadas por Rodowick, a diretora

576 - Essa e outras informações sobre o processo de desenvolvimento do filme presentes neste subcapítulo estão disponíveis nos registros de dois debates realizados com a diretora. Na 48ª edição da mostra “New Directors/New Films” (2019), realizada pela Film Society of Lincoln Center e o Museu de Arte Moderna de Nova York (disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=50S0zG526sg>) e na exibição de encerramento do “19\_ Frames of Representation”, festival do Institute of Contemporary Arts (ICA), em Londres (disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EeuhMR76k44>). Acessos em 25.06.2020.

577 - Hoje, há diversos programas que registram o que se passa no desktop do usuário sem que as pessoas que eventualmente estejam interagindo com ele sejam alertadas. O aparato técnico não é explícito para aqueles que estão sendo gravados, já que não há contornos mais evidentes, como seria a área de um set de filmagem. Após a seleção dos trechos que desejava incluir no filme, a diretora entrou em contato com os âncoras para solicitar suas autorizações. Ainda que alguns tivessem demandado um processo de persuasão, ao fim, todas as autorizações foram concedidas. As plataformas (DouYu, Huya Live e Panda TV) não são detentoras dos copyrights das transmissões e, portanto, nunca foram contactadas pela produção do filme.

mergulhou numa infinidade de informações acessíveis online e as tornou cinematograficamente significativas. O documentário então mescla a temporalidade do streaming (“em tempo real”) com a do cinema (“o que passou”).

Elsaesser propõe que o armazenamento ilimitado (como observamos na promessa das “nuvens” – Google Cloud, iCloud, OneDrive, etc. – ou nas plataformas de vídeo como YouTube e Vimeo) sobrecarregaria e desafiaria a função da narrativa, ou seja, reuniria dados sensoriais que superam em quantidade o que os seres humanos conseguem compreender e também o que a narrativa pode conter, articular, linearizar ou autorizar. Ele afirma que “as narrativas tratam de tempo, sujeito e espaço ou da conjunção do ‘eu aqui agora’” (2018, p. 161)<sup>578</sup>. Para o autor, a temporalidade linear (histórias com começo, meio e fim) é apenas um eixo possível sobre o qual construímos essa conjunção. Na era da simultaneidade e da ubiquidade, teríamos outras possibilidades de apresentar e acessar dados, influenciadas por operações combinatórias e de acaso.

A ideia de “eu aqui agora” é central para o processo de criação de *Present.Perfect.*, já que o material original não estaria automaticamente guardado em algum depósito virtual. A diretora era a única responsável por gerar esse arquivo, no “agora”. Por isso, não se trataria estritamente de um filme *found footage*, mas do que poderíamos chamar de *saved footage* de materiais efêmeros, na premência do tempo real. Uma característica que nos parece relevante nesse processo de “gravação (da diretora) sobre a transmissão (dos âncoras)”, simultaneamente, é o papel desempenhado pela percepção e cognição humana. É dizer, para que o material fosse reunido e editado de tal modo, foi fundamental que a navegação nas plataformas não dependesse da lógica de catalogação via *hashtags*, hiperlinks ou palavras-chave.

Como falamos, no turbilhão de celebridades de internet, que de fato ganham dinheiro do público, e das transmissões de partidas de videogames (outro fenômeno em ascensão), a diretora voltou sua atenção a conteúdos menos populares. Destacamos então duas frentes mais evidentes na construção do filme: 1) paisagens naturais, máquinas em funcionamento e ferramentas de trabalho e 2) pessoas que convocam alguma reflexão sobre a transformação das noções de comunicação, intimidade e amizade nos ambientes de interações virtuais.

O primeiro grupo de elementos aparece principalmente no capítulo 1, com entradas pontuais em outros momentos do filme. São planos abertos, mais contemplativos, em que as figuras humanas estão ausentes ou aparecem parcialmente, sem diálogos. Eles mostram ofícios, como a restauração de uma estátua budista, e paisagens à vista durante momentos de trabalho, como uma plantação sob a fiação de uma rede elétrica, o céu desde uma cabine de avião e uma grande cidade a partir dos movimentos de um guindaste.

578 - O trecho a que fazemos referência localiza-se no capítulo 5 – “A instabilidade construtiva ou a vida das coisas como vida futura?”, de *Cinema como arqueologia das mídias* (2018). Nele, Thomas Elsaesser tece reflexões acerca da manutenção e da transformação sobre a função narrativa a partir de sua própria experiência navegando no YouTube. Traçando um paralelo com o que temos discutido neste capítulo, nos parece que o modo com que sua investigação é apresentada seria um tipo de *desktop theory*. Tara McPherson, em “Reload - Liveness, Mobility, and the Web” (2006), também faz uso de procedimento similar para refletir sobre como a Web se constitui no desdobramento da experiência.

As possíveis diferenças de resolução das imagens foram atenuadas com o tratamento P&B aplicado em todo o filme<sup>579</sup>. De sua origem de *imagens pobres* (STEYERL, 2015), cuja baixa qualidade possibilitou sua difusão, elas ganharam certa consistência, homogeneidade e estabilidade. Quando questionada sobre tal decisão, Zhu explica que nem a “vida real”, tampouco a internet, são vistas em P&B. Assim, a “subjatividade do filme” poderia ser destacada com tal escolha<sup>580</sup>. É dizer, P&B seria a cor do cinema. Além de Zhu, que assina a montagem, e do produtor Zhengfan Yang, também cofundador da Burn the Film, a reduzida equipe contou com as amplas experiências em cinema do colorista Yov Moor e de Aymeric Dupas, responsável pela mixagem de som.

Chegamos então ao que organizamos como o segundo e principal grupo de elementos que compõem o documentário: a interação entre âncoras e usuários. Retomamos a questão do direcionamento do olhar dos âncoras para explorar o “aqui”, como colocado por Elsaesser, especificamente o que seria o extracampo em *Present.Perfect*. As miradas não se direcionam nem à Shengze Zhu enquanto diretora, nem a nós, espectadores, já que, como destacamos anteriormente, os âncoras não tinham consciência de que viriam a se tornar personagens de um documentário. Nessa construção, o extracampo é o conjunto dos elementos disponíveis online naquele instante, reunidos na showroom da plataforma *live-streaming*, com as *bullets* (comentários ao vivo) e os *gifts* (presentes na forma de imagens de bolos, flores ou garrafas de bebidas, que podem ser revertidos em dinheiro) enviados pelo público. Sabemos da interação com os outros usuários quando os âncoras leem e reagem às suas perguntas e agradecem pelos *gifts*.

Nós, como espectadores, não temos nenhum acesso ao layout da página web ou ao chat. No entanto, o tempo todo a internet age sobre o que assistimos. Nesse sentido, o extracampo não é apenas o espaço que excede os limites do enquadramento, mas o cruzamento do que estava em circulação durante o *live-streaming*. Estamos no cinema sabendo que tudo o que se passa no documentário se dá por conta das conexões de internet.

Enquanto a maioria dos personagens tem apenas uma entrada no filme, cinco deles são recorrentes. Entre os âncoras com mais inserções está uma mulher, mãe solo, de 23 anos, que trabalha 29 dias por mês costurando peças íntimas masculinas em uma fábrica de Jinjian, província de Fujian. Colocando o celular em frente à máquina de costura, ela interage com outros usuários, lendo e respondendo suas perguntas de modo bem direto, várias relacionadas ao seu estado conjugal. Questionada sobre a possibilidade de realizar as transmissões enquanto costura, ela responde: “É claro que minhas mãos ficam mais lentas durante as transmissões. Mas quanto mais eu praticar, mais rápido poderei movê-las”. Acerca de outro ponto central das conversas, o dinheiro e as condições de trabalho, ela diz: “Estamos ganhando a vida, como todo mundo. Por que desprezar esse trabalho?”.

579 - As cores aparecem apenas nos créditos e nos intertítulos, com uma identidade visual que simula o design e o layout das próprias plataformas de *live-streaming* em que os ideogramas coloridos atravessam a tela, da lateral direita para a esquerda (como na escrita chinesa antiga), durante as transmissões.

580 - Relato feito nos debates anteriormente citados, por ocasião de eventos promovidos pela Film Society of Lincoln Center (Nova York) e pelo Institute of Contemporary Arts (Londres).

Em *Present.Perfect.*, a maioria das transmissões que integram o filme foram realizadas fora dos lares, nas ruas, espaços de trabalho e até, como já dissemos, nas alturas de uma cabine de avião ou debaixo d'água. Os temas extrapolam o enclausuramento doméstico. Entre as situações que integram o filme, há um homem com os membros superiores e inferiores atrofiados recebendo dinheiro na calçada, uma mulher com deficiência física percorrendo as ruas usando uma cadeira de rodas elétrica e um jovem dançando em diversos espaços públicos. A última apresentação desse rapaz, fazendo a coreografia de "Gangnam Style" em uma praça, encerra o filme. Uma plateia se forma ao seu redor, mas a mirada das pessoas não se direciona para sua presença ao centro da roda, e sim para a tela. A multidão assiste à internet.

Sobre o processo de difusão de câmeras conectadas em nosso dia a dia, Paula Albuquerque afirma: "A profusão de mídias que registram e transmitem imagens pela internet caracteriza um *modo de existência cinematográfico contemporâneo*, em que as mídias audiovisuais são uma presença constante e abrangente" (Albuquerque, 2018, p. 15, grifo nosso). Tal pensamento vai ao encontro do argumento de Rodowick, citado na apresentação deste capítulo, de que "nossa cultura audiovisual permanece 'cinematográfica'". Mais uma vez, a ideia de uma "retroalimentação" das mídias nos parece importante para situar a relação entre cinema e internet.

Em *Present.Perfect.*, o cinema esteve atuante na internet desde o princípio do processo de *saved footage*. Quem assistiu, captou, montou e pós-produziu o material, que nasceu nas salas de *live-streaming*, teve sempre o cinema em mente. Enquanto o *live-streaming* é baseado em fluxos ininterruptos, o corte é dado pelo cinema. Concomitantemente, a lógica da internet impregna o filme em todas as suas instâncias, dos pixels que garantiram a circulação das imagens em tempo real ao modo como floresce nossa empatia pelos personagens. O documentário não conquista nossa atenção pela expectativa de "saber o que vai acontecer", mas pela convicção de que, do "outro lado" de cada aba aberta no navegador, há pessoas que podemos compreender e nos ligar, ainda que nunca mais a vejamos outra vez.

## Referências

- Albuquerque, P. (2018). *The webcam as an emerging cinematic media*. Amsterdã: Amsterdam University Press.
- Crary, J. (2014). *24/7 Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify.
- Elsaesser, T. (2018). *Cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Rodowick, D.N. (2007). *The virtual life of film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sibilia, P. (2016). *O show do Eu - A intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Steyerl, H. (2015). "Em defesa da imagem ruim". In: *Revista Serrote*, n. 19. São Paulo: IMS.
- Steyerl, H. (2012). *The wretched of the screen*. Berlim: Sternberg Press.

# Seria *Ôrí* um filme do domínio do ensaio?<sup>581</sup>

Would *Ôrí* be in the domain of the essay?

Reginaldo do Carmo Aguiar<sup>582</sup>  
(Mestre – Unicamp)

**Resumo:** O trabalho visa por meio de alguns critérios metodológicos de pesquisadores do ensaio fílmico demonstrar como este filme se configura no domínio ensaístico. Entre os critérios propostos: a relação complexa do teste do eu com o Mundo (experiência pública); os modos ensaísticos: autobiografia e de viagem; algumas características do cinema moderno e do cinema contemporâneo; as vozes ensaísticas empregadas e o cinema como configuração estético-política enquanto processo singular do pensamento.

**Palavras-chave:** Filme-ensaio, cinema negro e metodologia ensaística.

**Abstract:** The aim this work through some methodological criteria of film essay researchers, is demonstrate how this film is configured in the essayistic domain. Among the proposed criteria: the complex relationship of the test of the self to the World (public experience); essayistic modes: autobiography and travel; some characteristics of modern cinema and contemporary cinema; the essayistic voices used and the cinema as an aesthetic-political configuration as a singular process of thinking.

**Keywords:** Essay film, black cinema and essay methodology.

Sobrinho (2017) já alertava sobre *Ôrí* estar no domínio do ensaio devido a determinadas características, apesar de não diferenciar o filme enquanto domínio do documentário e do ensaio:

No filme, há vozes femininas e forte abordagem feminista sobre a história, o que aponta para o direcionamento das questões identitárias e das políticas de representação identitária, porém, de uma perspectiva mais fluída. A espessura conceitual ancorada na ideia de diáspora, a emergência de uma voz feminina e feminista, reverberando o pessoal e o político, e a elaboração formal de *Ôrí* traduzem bem a ideia de filme-ensaio e fazem convergir sequências de imagens que, longe de funcionar como planos de cobertura... No documentário, acompanhamos Beatriz Nascimento.

Todavia, é preciso um trabalho um pouco mais robusto com a respectiva literatura pertinente para compreender se *Ôrí* estaria ou não no domínio do ensaio. Devido à grande complexidade de teorizar um filme-ensaio, por ser um campo escorregadio e complexo, foram pensados alguns critérios pertinentes que poderiam balizar um cine-ensaio. Duas referências bibliográficas são fundamentais: os livros *The essay film: from Montaigne, after*

581 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: CI FILME E VÍDEO ENSAIO: TERRITÓRIO CRÍTICO; TERRITÓRIO DE EXPERIMENTAÇÃO.

582 - É psicólogo comportamental pela UFU, especialista em análise do comportamento pelo ITCR, especialista em neurociência pela Santa Casa de Medicina de SP e mestre pelo programa Mídias da Unicamp.



Marker, de Timothy Corrigan, e *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*, de Francisco Elinaldo Teixeira. Além disso, foram considerados alguns teóricos relevantes que estudam conceitos e categorias conceituais sobre as vozes ensaísticas.

Corrigan (2015, p. 33) certamente propõe a formulação do filme-ensaio como: “(1) um teste da subjetividade expressiva por meio de (2) encontros experienciais em uma arena pública, (3) cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador”. No tempo de 01:00:54, é um trecho autobiográfico. A voz-off de Beatriz Nascimento emenda sobre fotografias de sua história de vida. Há uma abertura para um momento íntimo e poético:

É aqui, nós estamos no ano de 1954, em Cordovil e nós vínhamos de Sergipe com a intenção dos meus pais de que nós crescêssemos, vir para a cidade grande. A grande dinâmica da imigração. Nós estamos aqui em Cordovil, mas o ambiente que nós vivemos até então é uma recuperação do passado da vida que vivíamos em Sergipe. É o carnaval e todas as plantas e tudo que a gente tinha contato lá. Então a defesa do homem é recuperar através do conhecimento da terra, recuperar sua identidade fecunda, seu próprio ego. Como o homem transmigrado.

Ao relatar a história de migração de sua família, ela expressa a experiência de desterritorialização, sua busca por recuperar o passado e sua identidade. Isso quer dizer que é preciso a imagem negra para recuperar a identidade negra. Usa tal estratégia para refletir sobre uma questão que a conecta ao mundo social, a arena pública, tendo o filme e o seu discurso como resultado. Trata-se, sobretudo, de uma escrita cinematográfica feita enquanto se pensa. Por fim, há o encontro entre um eu aberto, fragmentado, proteico, e a experiência social, produzindo um pensamento ensaístico (CORRIGAN, 2015).

A voz-off no filme tem função de pensamento em voz alta. A materialização da representação do eu ocorre por meio do “pensar em voz alta”. Tal ideia é trazida dos trabalhos de Michel de Montaigne, que escrevia um texto ensaístico como forma de reproduzir em sua escrita as formas de elocução e entonação ao falar. Neste sentido, o discurso ensaístico em *Ôrí* se aproxima da informalidade e da vivacidade do discurso oral como produto de um pensamento subjetivo em diálogo com a experiência coletiva.

O pensamento ensaístico em *Ôrí*, além de sequências autobiográficas, tem sequências de viagem ensaística. Muitas sequências do filme penetram na antropologia da cultura negra porque envolvem paisagens e povos de países africanos, como Senegal, Angola e Mali, além do adentramento nos terreiros de candomblé e das visitas a antigos espaços quilombolas. Além disso, parte do imaginário do navegador para pensar a ancestralidade.

O cinema em *Ôrí* perpassa o cinema moderno, como bem caracteriza Deleuze (1990) e Burch (2006). Os cortes que ocorrem neste filme afrodiaspórico são geralmente radicais, passando de uma imagem para outra como se fosse um corte seco para passar de um bloco ao outro da película. Parte, assim, de uma gramática cinematográfica que revela a entrada

no cinema moderno – isso porque há uma quebra da norma cinematográfica para fomentar novos devires, novos pensamentos. Muitas sequências têm parâmetros dialéticos formais evidentes e relevantes, mostrando como a diretora valorizou, na montagem, uma construção estética rica associada às artes de vanguarda do início do século XX. A montagem descontínua neste filme remeteria ao modelo eisensteiniano que influenciou os filmes de Glauber Rocha e de Godard, que, de alguma forma, dialogam na feitura de um filme cuja montagem descontínua, disruptiva e anárquica é valorizada.

Segundo a proposta analítica de Teixeira (2005), é possível fazer um levantamento dos materiais que formam o filme tal como se fosse um inventário para analisar os modos de composição e significação. Esse inventário de materiais de composição envolve elementos de que se vale o documentarista para a construção de sua obra. Esta análise considera a postura híbrida que este tipo de obra assume. Há em *Órí* o reemprego de: a) fotografias e pinturas (imagens históricas, arquivos pessoais da diretora e da protagonista); b) materiais de arquivo (imagens de mapas, imagens históricas, fotos de personagens históricos e escravizados, cartas, diários, rotas marítimas, pinturas, fotos pessoais e de família, imagens jornalísticas...); c) materiais ou imagens de primeira mão (depoimentos, ruídos, paisagens africanas e brasileiras, áudios, animações geopolíticas, músicas de diversas culturas e épocas, imagens e sons sincronizados e dessincronizados); e d) vozes ensaísticas como estratégia composicional de um ensaio fílmico.

Pode-se considerar e discutir a função que a câmera exerce na narrativa. Em *Órí* a câmera exerce uma posição ou função predominantemente de subjetiva indireta livre enquanto cinema moderno, fazendo um deslocamento ou refinamento para uma distinção de um monólogo interior (TEIXEIRA, 2015). Na verdade, em quase todo o filme há um pensamento no formato do subjetivo indireto livre da câmera típica do cinema moderno e que se desloca para o monólogo interior. Vale notar que o ensaio não registra objetivamente as ações daquele que dirige, mas suas cogitações. A singularização do cine-ensaio passa pela inclusão do ponto de vista subjetivo do ensaísta (TEIXEIRA, 2015). Entre os pontos conceituais mais marcantes em *Órí*, destacam-se o ponto de vista subjetivo, a poética da linguagem, a memória e a montagem, a cultura informacional e seus dispositivos, e o cinema como fluxo de pensamento – o que se refere à indefinição das imagens capturadas por uma câmera objetiva ou subjetiva, passando a sensação de uma espionagem do movimento negro e do quilombo no Brasil e na África. Se, de um lado, as imagens de uma câmera distante se revelam frias e objetivas, do outro, a câmera assume o olhar sensível da diretora em relação às identidades negras africanas e diaspóricas. As imagens são montadas pela direção de Raquel Gerber e as vozes em forma de pensamento são emitidas por Beatriz Nascimento de forma direta. A junção dessa “coautoria” e dessa montagem estabelece uma função indireta livre bastante complexa. Como não está tão bem definida essa codireção, o ponto de vista se torna ambíguo ou ambivalente.

A locução narrativa em *Órí* evidencia a importância da palavra falada para Raquel Gerber, permitindo à diretora explorar dimensões retóricas, poéticas, líricas e pessoais que quebram os padrões das narrativas cinematográficas. A voz de Beatriz Nascimento é *sine*

*qua non* para um domínio ensaístico. Raquel Gerber, ao multiplicar as vozes de seus personagens ou mesmo multiplicar as vozes de Beatriz Nascimento, quer com isso quebrar a unicidade da voz.

Isto implica não apenas aumentar o número de vozes, mas radicalmente mudar o relacionamento delas para com a imagem, efetuando uma disjunção entre som e significado, fazendo prevalecer aquilo que Barthes define como o 'grão' da voz sobre e contra sua expressividade ou poder de representação. (DOANE, 1983, p. 472-473). Barthes (1977) diz que a voz carrega diretamente o simbólico, acima do inteligível, o expressivo (DOANE, 1983). Soranz (2019) acredita que as vozes que se distanciam da voz over (modelo convencional) têm dois elementos relevantes: fragilidade e delicadeza. Isso perturba a norma que coloca a locução masculina, a voz grave e assertiva como convenção. Sobrinho (2017) diz que *Ôrí* inscreve materialmente a voz de Beatriz Nascimento, até mesmo porque ela escreveu o próprio texto e narrou suas próprias ideias. Na corporeidade de sua voz e imagem se faz presente seu pensamento afrocentrado e sua visão de mundo, abordando tudo isso por um viés pessoal, político, poético e estético. Beatriz Nascimento se mostra uma ensaísta por meio de sua escrita desobediente. Em relação às vozes ensaísticas neste quilombo audiovisual, há uma predominância da voz-off pneumática de Beatriz Nascimento, sendo heteroglóssica apenas em duas circunstâncias: 1) quando envolve um conteúdo ou força com tendência científica ou política ou 2) quando envolve um conteúdo ou força com tendência poética. Há uma terceira via de voz heteroglóssica pelo fato de os personagens estarem na categoria de serem conceituais. No caso, quando a entrada de outros pensamentos distintos de outros personagens secundários são revelados em voz ensaística. Neste viés, as vozes-off de outros participantes se tornam vozes heteroglóssicas porque se tornam pensamentos distintos comungados por Raquel Gerber. É como se ela tomasse emprestados tais pensamentos dos personagens (heterônimos) para dizer ao espectador como pensa. Vale ressaltar, ainda, que a voz heteroglóssica tem uma função de estabelecer uma vertente ora objetiva, ora subjetiva e, às vezes, a função de não estabelecer uma relação indissolúvel entre essas duas vertentes. Esse indiscernível é típico do ensaio.

No filme-ensaio há uma predominância da voz-off, que é polifônica. Além disso, é da margem porque dá voz aos marginalizados e esquecidos. *Ôrí*, enquanto um quilombo audiovisual, traz potência aos discursos das comunidades que passam pelo devir-negro no mundo. Segundo Corrigan (2015), muitos filmes ensaísticos retornam regularmente à experiência do colonial e do pós-colonial para ampliar historicamente estas crises... Além disso, o autor complementa que no ensaio são comuns questionamentos e reformulações do eu que "explicam parcialmente a atração do ensaio para pessoas marginalizadas política, sexual, social e racialmente" (p. 37).

Em relação ao pensamento materializado em voz, a narração em off de Beatriz Nascimento é um elemento central de *Ôrí*. Em sua estruturação, o filme inscreve materialmente a voz de Beatriz Nascimento. [...] ela escreveu seu próprio texto e narrou as próprias ideias.

É importante enfatizar que há, na corporeidade de sua voz e imagem, a presença de suas ideias e de sua visão de mundo sobre as questões afro-brasileiras, algo que contingencia o pessoal, o político e o estético como abordagem. (SOBRINHO, 2017, p. 168)

Raquel Gerber costura as imagens com uma voz-off ensaística extremamente dotada de afetividade, criando ressignificações dessas imagens. Beatriz Nascimento, ao assumir o lugar de personagem principal, expressa em primeira pessoa seus traumas, suas angústias, seus medos. O discurso ensaístico formulado por Beatriz Nascimento assume a primeira pessoa do singular, tendo um tom confessional típico dos filmes ensaísticos. É uma voz que conceitua as imagens e finge protegê-las contra a sua interpretação arbitrária, sendo sutil, difusa, amena, histriônica e sedutora, produzindo um novo sentido. Esta voz é de uma mulher negra e nordestina (três vezes na margem: ser mulher, ser negra, ser nordestina). Realiza-se um jogo entre passado, presente e futuro, memória histórica e pessoal. Há um jogo rico de questões que partem de um eu privado em diálogo com um espaço público. É por meio dela que se vai ao encontro de suas origens africanas (afrocentricidade), em busca de uma identidade negra complexa e não essencializante que se distancie do ser negro para a cultura ocidental. É através dessa voz que o discurso em um filme-ensaio pode, por meio da articulação da comunicação audiovisual, passar-se por incerto, errante e inconcluso, por mais que ele seja fruto de uma sentença minuciosamente calculada. A partir deste “eu”, torna-se possível estabelecer a dialética, a pluralidade de um processo reflexivo que este filme tanto almeja. Isso se torna possível através das formas de pronúncia, da modulação do timbre, da entonação, das pausas, dos detalhes sonoros diversos e ínfimos.

Outra característica da obra é que Beatriz Nascimento só aparece uma única vez em corpo no quadro. É comum, na voz heteroglóssica, a nula ou rara aparição do corpo do narrador. Há um paradoxo da presença de várias personas do narrador em detrimento de sua ausência física nas imagens. Esta dissociação complexifica a estética e a torna mais incerta, vacilante... O espectador pode criar mais interpretações livres, imaginar mais. O sonoro, por meio da voz ensaística, quebra a transparência, deixando de servir apenas como suporte. Tal opacidade enriquece o pensamento, potencializa a obra de arte.

Portanto, a narração em voz-off se distancia da didática típica do documentário tradicional na voz de Deus. A narração em *Órí* se revela como linguagem poética e subjetiva para refletir sobre elementos históricos, políticos e filosóficos das heranças africanas no Brasil e para valorizar o protagonismo feminino.

## Referências

- BURCH, N. *Práxis du cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CORRIGAN, T. *O filme-ensaio - Desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papyrus, 2015.
- DELEUZE, G. *Cinema: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DOANE, M. A. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 457-475.

LUPTON, C. Speaking Parts: Heteroglossic voice-over in the essay-film. In: KRAMER, S.; TODE, T. (Org.). *Der Essay film: Ästhetik und aktualität*. Berlin: UVK, 2011.

RASCAROLLI, L. *The personal câmera - Subjective cinema and essay film*. Columbia University Press, 2009.

SIEREK, K. Voz, guía tú en el camino. El lado sonoro del ensayo fílmico. In: WEINRICHTER, A. (Org.). *La forma que piensa: tentativas en torno al cineensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

SOBRINHO, G. A. Identidade, Resistência e Poder: Mulheres negras e realização de Documentários In: HOLANDA, K.; TEDESCO, M. *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus, 2017.

SORANZ, G. *O cinema de Trinh T. Minh-há: Intervalos entre antropologia, cinema e artes visuais*. Porto Alegre: Sulina, 2019.

TEIXEIRA, F. E. A propósito da análise de narrativas documentais. In: CATANI, A. M. et al. (Orgs.). *Estudos Socine de Cinema*, Ano VI. São Paulo: Nojosa Edições, 2005.

TEIXEIRA, F. E. *O ensaio no cinema - Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015.

# Questões estéticas sobre a modalidade da produção audiovisual pandêmica.<sup>583</sup>

Aesthetic questions about the modality of pandemic audiovisual production.

Régis Orlando Rasia<sup>584</sup>  
(Prof. Dr. UFMS)

**Resumo:** Com o risco de infecção por COVID-19, o setor produtivo do audiovisual teve que se adaptar para seguir realizando filmes, novelas e séries. Esse estudo investiga as soluções criativas do audiovisual na pandemia, que impactam na adequação do roteiro, na viabilidade da construção da *mise-en-scène* no *set* de filmagem, somando com as escolhas estéticas da montagem.

**Palavras-chave:** produção audiovisual, modalidade de produção pandêmica, protocolos de segurança para filmagens.

**Abstract:** With the risk of infection by COVID-19, the audiovisual production sector had to adapt to continue making films, soap operas and series. This study investigates the creative solutions of audiovisual in the pandemic, which impact on the adequacy of the script, on the feasibility of building the *mise-en-scène* on the film set, adding to the aesthetic choices of the montage.

**Keywords:** audiovisual production, pandemic production modality, safety protocols for filming.

Não se deve tentar fazer um filme a qualquer custo, sobretudo quando esse “custo” representa o risco da infecção e morte por consequência de um vírus. É assim que, no auge da pandemia, as produções audiovisuais demandavam condições adequadas para não colocar as equipes em risco. Dependendo de janelas (ou fases) de gravação, alicerçados em um desenho de produção capaz de tornar os ambientes seguros para as equipes, a ideia sempre foi preservar a integridade física e psicológica dos envolvidos em uma produção com a adoção de medidas protocolares de segurança. Basicamente, os protocolos surgem para colaborar em um contexto pandêmico.

Na ausência de vacinas e sem a imunidade alcançada pelos envolvidos em uma produção, a dúvida será sempre como filmar sem colocar a si e a equipe sob o risco de infecção pelo vírus. A pergunta mais oportuna a ser feita talvez seja: “o que vamos filmar?”, como sugere o protocolo da FORCINE (2020, p. 7), já que não há “soluções de produção segura que deem conta de viabilizar todo tipo de cena num *set* de filmagem”. A FORCINE (2020, p.

583 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: A PROPÓSITO DE INVESTIGAÇÃO SOBRE A PRODUÇÃO PANDÊMICA NO AUDIOVISUAL.

584 - Doutor em Múltiplos Meios pela UNICAMP. Professor do Bacharelado em Audiovisual da UFMS.

7) exemplifica essa questão: “um beijo entre duas pessoas, um auditório cheio para uma formatura, um homem caminhando sozinho na multidão”, para a entidade, são “ações que [no contexto pandêmico], com toda a criatividade, comprometimento e recursos financeiros, ainda não podem ser filmados com segurança”.

Pelo pouco espaço, não exemplificaremos uma ou outra obra dentro das questões elencadas, entretanto sugerimos os episódios da série *Homemade* (2020), da Netflix; as obras do projeto *#IMSquarentena*, do Instituto Moreira Salles; ou as obras que circulam no festival *FOFI (Festival Online de Filmes de Inquietação)*, no YouTube. Vale destacar o documentário de Sandra Kogut, produzido pela Globo News, *Voluntário \*\*\*\*1864 - Quem são os anônimos da vacina?* (2021), o episódio da série *Amor e Sorte*, no Globo Play, *Gilda, Lúcia e o Bode* (2020), dirigidos por Pedro Waddington e Andrucha Waddington, e o filme de terror *Host* (2020), do diretor Rob Savage.

A profissão audiovisual se organiza por contratos, lógicas de fluxo e normativas de trabalho encaixados em uma extensa cadeia de profissionais. Sendo assim, compreender um modo de produção diz muito sobre como se organizam as forças produtivas de um setor. Chamamos de *modo produção pandêmica do audiovisual* um regime que, literalmente, se desmontou com a pandemia. Em outros termos: um profissional do audiovisual, em circunstâncias normais de gravação, a princípio, saberia qual a sua função, seu lugar na hierarquia do *set* e como contribuir com suas competências interligadas a vários núcleos de produção. A pandemia demandou outros agenciamentos e lógicas de trabalho, com propostas criativas alicerçadas em relações virtuais e fluxos de trabalho adaptados a novas tecnologias e protocolos.

Daí pensar uma das principais demandas vigentes, que é a direção audiovisual remota, sob a incorporação dos controles e desconroles da cena. Apartado das locações e dos personagens/atores, o núcleo de produção se tornou uma espécie de orientador dos fluxos à distância, com realizadores, diretores, fotógrafos e editores de sons prestando orientações remotas sobre como capturar imagens e sons. Em relação ao controle e o desconrole da cena, quer dizer que a captação de imagens e sons sob a direção remota nem sempre vai estar nas mãos da equipe de produção. É assim que os personagens são convocados a produzir o seu próprio material, e os realizadores, muitas vezes, cabem no propósito da organização dos afetos provenientes desse material filmado.

Trabalhar com grupos reduzidos de produção se torna um imperativo nas obras realizadas durante a pandemia, com poucos atores e raros figurantes (evitando aglomerações), sendo comum verificar obras ambientadas em poucos cenários, locações mais internas e raras externas (considerando os ambientes públicos fechados, por exemplo). Essas propostas implicam em sobrecargas e acúmulo de funções, obviamente, por abrir mão de assistentes para os núcleos de produção, mas revelam projetos que não ambicionam mais do que podem realizar. Ou seja, com poucos recursos humanos e técnicos, reduzem-se as movimenta-

ções de câmera, firmam-se as câmeras no tripé com luz incidente e dependente das condições do ambiente, além do fato de que a direção de arte se torna minimalista ao aportar sua construção em recursos caseiros.

Vale destacar que os aspectos estéticos da modalidade discutida não consistem em questões novas, mas passam por incidências encontradas na história do cinema experimental e ensaístico, com obras independentes e realizadas com baixo custo (ditas, por vezes, de guerrilha), basicamente formadas por núcleos de produções mais enxutas. Distante dos abastados e hegemônicos sistemas de produção audiovisual, é interessante observar que grandes produções que atravessaram a pandemia, de um modo ou de outro, precisaram “beber” das fontes desse cinema mais alternativo.

Adaptando-se à escassez de recursos e moldando a criação pela invenção das formas para dar sequência à criação, não é ocasional verificar que os diretores acostumados a trabalhar distante da lógica das grandes produções se sentiram mais à vontade para criar no período pandêmico. O mote criativo de uma produção audiovisual pandêmica revelou uma série de potencialidades ao suprimir o dispositivo técnico-cinematográfico, afastando-se do cinema hegemônico em suas formas estéticas convencionalizadas. A redução do aparato permitiu trabalhar com menos burocracias e parafernalias tecnológicas, circunstanciando mais liberdade na condução do filme e tomada de decisões sobre a obra.

Por consequência da quarentena e do isolamento social, para evitar maiores riscos de contaminação, tornou-se primordial suprimir ao máximo o deslocamento. Concentrando a permanência em poucos lugares, sem estúdios e, muitas vezes, com apenas o ambiente do lar disponível, não é incomum encontrar projetos alicerçados em *locus* caseiros como casas, apartamentos e chácaras etc. Sendo essa uma estratégia adotada como princípio da criação de bolhas biológicas, basicamente com as equipes baseadas em um mesmo lugar.

É interessante verificar a participação de integrantes da família nessa lógica de produção concentrada em um só lugar, também com incorporação de poucas pessoas externas ao ambiente familiar. O convívio da quarentena se imiscui à convivência das bolhas, sustentando atores e não atores na ecologia da obra, sob o revezamento entre as funções (ou seja, o fotógrafo-ator e o diretor-ator transitando na frente e por detrás das câmeras).

Integrados no cotidiano dos ambientes caseiros, é fato que algumas das experiências de realização acabam se tornando mais imersivas com os núcleos de produção enxutos e envolvidos de início ao fim no projeto. Com a convivência comunitária, fundem-se às vivências familiares na própria condução da trama. A feitura das obras e o ambiente do lar se misturam ao set, ensejando um laboratório de criação permanente ao cotidiano residente.

O isolamento imprimiu uma temática um tanto comum nos primeiros filmes frutos da quarentena: além da alteração brusca no ritmo das obras, é como se a agitação do ambiente exterior das coletividades calhasse, repentinamente, na individualidade e na imobilidade dos corpos, quase impossibilitados de sair de casa. Enquanto a paisagem interior e o drama pes-



soal dos personagens se fundem (e se confundem) com a situação desse evento, reverbera os anseios prospectados por nossa sociedade diante do desconhecido acontecimento: a presença catastrófica do vírus.

O interior das casas serve como uma clausura dos dramas em formas de expressão, trazendo à tona uma espécie de estranhamento das novas rotinas, que implicam na dinâmica relacional dos personagens entre seus pares e familiares. Sem dúvidas, a pandemia convocou temáticas expressas pela adaptação dos personagens com os espaços caseiros, aparentemente ordinários, enquanto o íntimo cede lugar ao estranho. A esse ponto, por exemplo, lembra Freud (2016) e a ambivalência do termo familiar com as tramas do desconhecido. No caso do contexto pandêmico, a temática da habitação forja uma espécie de redescoberta das relações, com sensações drenadas pelo tédio, torpor e melancolia.

Há que ser considerada uma acentuação ainda mais radical e deslocada das produções de ordem mais coletivas, no caso de obras produzidas por uma só pessoa responsável por roteirizar, filmar, atuar e editar o seu projeto. Como dito anteriormente, essa sistemática encontra seus referentes em projetos autobiográficos, historicamente constituídos no experimental norte-americano e europeu de Stan Brakhage, Maya Deren, Jonas Mekas, Ed Pincus, entre outros nomes referenciais.

Além de dialogar com propostas figuradas em “filmes-cartas”, ou “documentário de busca” (Bernardet, 2005), o contexto pandêmico é vertido pela condição emocional dos personagens, por vezes sensibilizados pela pandemia, carregados de narrações em primeira pessoa que criam zonas de indiscernibilidade entre o eu-sujeito e o eu-fílmico. Esses personagens transformam o aparato técnico da captura de som e imagem das câmeras de celular em uma espécie de registro diarístico das inquietações. É o cinema que se desdobra na catarse coletiva de um evento crítico, agora, então, das impressões de si em um relato confessional interiorizado para as câmeras.

Daí uma outra questão se notabiliza: a inclinação para a revisão dos arquivos pessoais e os registros da memorabilia fílmica, com temáticas que permeiam as relações familiares como vazão à resignificação dos arquivos. Reavivado por circunstâncias fílmicas, o realizador não tenta recorrer à produção de mais imagens, mas convoca a revisitar, retrabalhar, resignificar o que já é dado. A banda sonora, por outro lado, demanda mais construção ao seguir por percursos vococêntricos da voz *off* e/ou *over* dos realizadores, preocupados em atravessar e costurar as tramas pelo vislumbre dos materiais encontrados pela casa. O arquivo cede lugar à sensibilização dos afetos, como um olhar para o outro de fora (talvez até impossibilitado de fazer parte do convívio e das relações dos muros para fora). Serve, também, como modalidade da fala consigo e com esse outro “virtual”, por vezes materializado em imagem e memória nas recorrentes telas.

Por fim, a incorporação das estéticas dos ambientes virtuais de comunicação como parte da linguagem e da narrativa em que se destaca a roupagem da interface técnica das narrativas através da recriação das telas de *Zoom*, *Meet* e *ligações de WhatsApp*. Ou seja, presentificando as plataformas de comunicação, que se tornaram vigentes na pandemia,

trata de figurar o modo como nos comunicamos, aprendemos, interagimos e convivemos durante o isolamento da pandemia. Nesse caso, as interfaces das plataformas de comunicação são incorporadas à construção do filme, moldando o regime de visualidade das narrativas, que emulam a composição do quadro e simulam ambientes de interação pelo grafismo eletrônico.

*É interessante perceber a absorção de constructos sonoros e visuais narrativos das linguagens fílmicas, por exemplo, como num filme de terror a necessidade de aumentar o volume nas configurações do computador das personagens, reforçando os ruídos como um aspecto narrativo da tela quando o clima fica tenso. Ou utilizar dos filtros de celular e aplicativos para plasmar uma entidade.*

Em uma simulação de uma videochamada, por exemplo, o corte se adapta para desviar do diálogo pautado no campo e no contracampo, prestando lugar a um regime de visualidades cujos rostos sustentam o quadro ao mesmo tempo, enquanto a conversa transcorre com os rostos enclausurados nos quadros das janelas dos aplicativos. Lembrando, por exemplo, a estética multifacetada das telas nas instalações da videoarte, em que o olhar do espectador define “o corte” na forma de ver e passear por cada tela/imagem.

Sabemos que o setor audiovisual convive há algum tempo com a crise vigente da paralisação das políticas públicas de financiamento de bens e serviços culturais em nosso país. Com a pandemia, essa crise se acentuou ainda mais, com inúmeras produções canceladas e impossibilitadas de gravar. Paradoxalmente, na outra ponta, o isolamento social demandou mais tempo de tela com o espectador, que, restrito ao ambiente das casas, aumentou significativamente o consumo de obras audiovisuais.

Para Muniz e Vieira (2020), esse é o momento em que a arte se torna “inerente à vida”: ainda mais em momentos em que estamos impossibilitados de experiências “vivas *indoor* e coletivamente, fomos buscar alternativas: a arte digital e, especialmente, o audiovisual se tornaram nossa maior fonte de prazer”. Para preencher nossos dias com o sentido das narrativas, Muniz e Vieira (2020) dizem que “o desejo da vida cultural continuou” e, “no que diz respeito à cultura, foi nela que fomos buscar acolhimento para atravessar a insegurança e a dureza da hora”.

Para concluir, os protocolos de gravação podem até se apresentar como passageiros (e é o que se espera, neste momento), mas uma série de questões atravessadas e impostas pela condição pandêmica, sobretudo as estratégias de criação adotadas nas gravações, parece ter vindo para ficar. Mais do que entender as limitações e as adaptações de uma modalidade de produção, a ideia desta pesquisa, ainda em curso, é investigar as soluções criativas do *storytelling* e da produção audiovisual, em função dos protocolos de gravação e dos tempos pandêmicos.

Assim, pensamos sobre as possíveis combinações da imagem e do som na narrativa e na adequação das técnicas e da linguagem audiovisual. Não falamos das limitações, mas das potências da criação e da expressão, que se adapta para seguir contando história.

## Referências

- ABCA [et al.] *Protocolo de Segurança e Saúde no Trabalho do Audiovisual. Para a retomada gradual das atividades no âmbito da pandemia de COVID-19*. Pernambuco. Nov 2020.
- ACASP; APACERJ. *Manual de Procedimentos de Trabalho para a Assistência de Câmera Durante a Pandemia de COVID-19*. Rio de Janeiro, 16 de jul. 2020.
- BERNARDET, J. *Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro*. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Dora. (Orgs.). *O cinema do real* São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FORCINE. FÓRUM BRASILEIRO DE ENSINO DE CINEMA E AUDIOVISUAL. *Manual para filmagens e atividades práticas nas escolas de cinema e audiovisual do Brasil*. 1ª ed. 2020. 25p. Disponível em: <<http://www.forcine.org.br/site/>>. Acesso em: 12 de maio 2021.
- FREUD, S. *O Inquietante*. In: *Obras completas*, volume 14. São Paulo: Companhia das letras, 2016.
- GUIA DE ORIENTAÇÃO PARA O SETOR AUDIOVISUAL. *Modelo de distanciamento controlado do RS*. ABD. RS et al. Porto Alegre. 24 de fev. 2021.
- MUNIZ, Alexandre; VIEIRA, Luciana. *Política audiovisual em tempos de COVID-19: arte e indústria em confinamento*. 2020. ANESP. Disponível em: <<http://anesp.org.br/todas-as-noticias/2020/5/22/politica-audiovisual-em-tempos-de-covid-19-arte-e-industria-em-confinamento>>. Acesso em: 21 de mar. 2021.
- SICAV; STIC; FIRJAN. *Protocolo de Segurança e Saúde no Trabalho Audiovisual para a Retomada Gradual das Atividades no Âmbito da Pandemia de COVID-19*. 3 de jun. 2020. Rio de Janeiro.
- SILVA, L.; VALLE BLANCO JÚNIOR, N.; LUIZA LUCAS MELO, M.; RODRIGUES DE ANDRADE, G.; ALVES FEITOSA, S. *Produção audiovisual: o que mudou com o cenário da pandemia?* Anais do Salão Internacional de Ensino, Pesquisa e Extensão, v. 12, nº 2, 4 de dez. 2020.
- SINDICINE. *Manual COVID-19: Procedimentos de Segurança para o Cinema e Audiovisual*. AADA et al. jun. 2020. 42p. Disponível em: <<http://www.sindcine.com.br/site/Downloads>>. Acesso em: 21 de mar. 2021.

# Notas sobre um Apocalipse: Pasolini, Salò e os Escritos corsários<sup>585</sup>

Notes on an Apocalypse: Pasolini, Salò  
and the Corsair Writings

Renato Trevizano dos Santos<sup>586</sup>  
(Mestrando – PPGMPA/ECA/USP)

**Resumo:** A partir da produção final de Pier Paolo Pasolini, sua dita “fase corsária”, analisaremos a mentalidade apocalíptica contida em obras como *Salò ou os 120 dias de Sodoma* e os *Escritos corsários*, coletânea de textos ensaísticos escritos em um momento de grande combatividade pública por parte de Pasolini. Tanto no cinema quanto na imprensa, ele dá a ver sua desesperança física frente aos rumos da Itália após a Segunda Guerra Mundial, com a acelerada modernização capitalista.

**Palavras-chave:** Cinema italiano, cinema queer, Pier Paolo Pasolini, sexualidade.

**Abstract:** Starting from Pier Paolo Pasolini’s final production, his so-called “corsair phase”, we will analyze the apocalyptic mentality contained in works such as *Salò or the 120 days of Sodom* and the *Corsair Writings*, a collection of essayistic texts written at a time when Pasolini expressed great public combativeness. Both in the cinema and in the press, he shows his physical hopelessness in the face of Italy’s course after the Second World War, with its accelerated capitalist modernization.

**Keywords:** Italian cinema, queer cinema, Pier Paolo Pasolini, sexuality.

A produção final de Pier Paolo Pasolini, tanto em filmes como *Salò ou os 120 dias de Sodoma* quanto em textos como os ensaios reunidos na antologia *Escritos corsários*, deixa ver a angústia e o desespero do artista frente à transformação acelerada de seu país. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a Itália deixou de ser um pequeno país de maioria camponesa para assumir com rapidez os valores e as práticas capitalistas modernas. É com uma mentalidade apocalíptica que Pasolini testemunha esse processo histórico.

A mentalidade apocalíptica, segundo Afonso Murad, seria bastante anterior ao texto bíblico. Ela está presente, mas também se distingue do gênero literário utilizado no último livro da Bíblia: “A apocalíptica é uma reflexão sobre a vida e suas contradições em tempos de crise” (MURAD, 2012, p. 106), e brota da fé para se resistir aos momentos de grandes abalos e perseguições —, não se referindo especificamente ao “fim dos tempos”. Para o autor, o Apocalipse de João compartilha dessa visão da crise, mas se vale especificamente do gênero da literatura onírica para se comunicar, não sendo uma profecia literal sobre o fim dos tempos,

<sup>585</sup> - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: PAINEL CIDADES ALEGÓRICAS, MUNDOS NOSTÁLGICOS.

<sup>586</sup> - Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (PPGMPA-ECA-USP), com pesquisa sobre Cinema/Literatura Queer e religiosidades. Bacharel em Audiovisual pelo CTR-ECA-USP (2018).

mas um comentário sobre o seu momento histórico e político. “Na realidade, João está escrevendo para os cristãos perseguidos pelo Império Romano e suas religiões dominadoras” (MURAD, 2012, p. 107).

Poderíamos pensar como tal traço da mentalidade apocalíptica aparece na obra de Pasolini, não necessariamente referente ao Apocalipse bíblico em seus momentos finais, mas mais preocupada com a crise de seu tempo. Na fase final de sua vida e obra, dita “fase corsária” (cf. LAHUD, 1993; AMOROSO, 2002), Pasolini vê com ceticismo as mudanças sociais e comportamentais italianas, a que se refere como uma “mutação antropológica” (PASOLINI, 2020, p. 74). Para ele, a ideologia pequeno-burguesa havia se disseminado entre os operários e subproletários, executando um verdadeiro “genocídio” (PASOLINI, 2020, p. 263). Suas culturas originais e tradicionais, mantidas por anos e sobreviventes até mesmo ao “fascismo fascista” (termo que Pasolini usa para distinguir o fascismo do regime de Mussolini do “novo fascismo” neocapitalista/consumista), estava finalmente sendo suprimida da história oficial. É com uma angústia física que Pasolini experimenta tal transformação social: “O consumismo consiste de fato num verdadeiro cataclismo antropológico: e eu vivo, existencialmente, esse cataclismo que, ao menos por enquanto, é pura degradação; eu o vivo nos meus dias, nas formas da minha existência, *no meu corpo*” (PASOLINI, 2020, p. 142).

Do mesmo modo, a mutação estava ocorrendo também nos corpos dos jovens do lumpenproletariado, que se tornavam seres tristes, frustrados, irritadiços, neuróticos. Diante da pressão de um padrão de vida inatingível, as massas populares se tornam infelizes e até criminosas — sempre, seja como for, resignadas, mesmo em sua ideia de revolta. Pasolini vê os ideais gramscianos dos anos 1950 perderem a força na nova ideologia alienante. Quando o sonho revolucionário cessa de viver, parece haver uma inversão radical dos sentidos de “obediência” e “desobediência”.

Para Pasolini, desobedecer se tornara de tal modo uma marca estética da juventude consumista que obedecer poderia ser, então, um gesto verdadeiramente revolucionário, uma vez que a desobediência vazia e despolitizada se exerce em benefício da burguesia. Esta, que precisa destruir valores que não mais auxiliem a voracidade do consumo, mas sem poder pôr de lado sua hipocrisia constituinte, delega a uma parcela da juventude pretensamente revoltosa a função destrutiva.

Em tempos de morte, como Pasolini encara esse contexto, talvez morrer não fosse o pior dos eventos. Sim, ele chega a dizê-lo a respeito da juventude suicida, mas não se reduz a esse sentido mais direto seu entendimento da liberdade para escolher a morte. A recusa, em um plano mais simbólico e irracional, bem como a destruição radical em vez do mero consumo capitalista, preveem do mito um levantamento político. Uma forma de ressignificar uma ideia de morte, que seja ela também um ethos, um gesto filosófico, para afastar o comodismo destrutivo consumista — o que matou Eros.

Ao sentir que sua Trilogia da Vida havia compactuado, de certo modo, para a mercantilização do cadáver de Eros (quando sua esperança era mostrar a sobrevivência, a vivacidade erótica de povos arcaicos), Pasolini a abjura (PASOLINI, 1990, p. 199). Diz-se arrependido diante de Thetis, Divindade do Sexo (PASOLINI, 1990, p. 193). Luiz Nazario faz emergir uma imagem poética da revolta pasoliniana:

Depois da Trilogia, que participara involuntariamente da erotomania da sociedade de consumo, os menos informados esperavam que Pasolini oferecesse novas imagens digestivas do prazer sexual, mais exemplos picantes de luxúria para o gozo dos casais. Ele realizou a mais desesperada tentativa de arrancar o homem moderno da mecânica cega do gozo e do consumo inescrupuloso do outro, o *canto fúnebre do erotismo*. (NAZARIO, 2007, p. 115, itálico do autor)

Nazario se refere ao filme *Salò* como “o canto fúnebre do erotismo”, ideia que nos é cara, pela precisão poética com que ilumina a obra final de Pasolini. De fato, em momento de profunda desesperança, ele oferece ao público um réquiem de si mesmo, de tudo o quanto em sua carreira havia sido graça e desejo puro. Nazario completa: “*Salò* evidenciava que não havia mais nada de alegre no sexo, que os jovens eram feios ou desesperados, maus ou fracassados, que o sexo se tornara um rito de conformação ao sistema.” (NAZARIO, 2007, p. 116)

*Salò* é uma adaptação d’*Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*, do Marquês de Sade, uma “composição inclassificável”, segundo a professora Eliane Robert de Moraes:

Cabe lembrar que os *120 dias* se iniciam como novela histórica, assumindo em seguida uma estrutura teatral que, por sua vez, dá lugar a um diálogo filosófico, para depois se resumir a um catálogo e terminar na forma de um balanço, expondo uma terrível contabilidade numérica. Em outras palavras: não há convenção que resista a esta composição inclassificável, que rompe com as regras de qualquer gênero literário até o ponto de se apresentar como um texto efetivamente degenerado. (MORAES, p. 496)

É interessante pensar a degeneração contida na própria forma do texto, trazendo desde seu interior material a ruína de um sistema moral. A escalada de horrores incomensuráveis confronta uma tentativa de ordenamento e contabilização, em um esgarçamento de limites e binários que muito fornece a Pasolini o tom da adaptação. Também ele lida com polos aparentemente irreconciliáveis que, na ordem inventada pelos personagens de *Salò*, confundem-se ao gosto da arte queer: morte e vida são os primeiros limites sobrepostos, aos quais se unem binarismos de gêneros (masculino/feminino; comédia/horror etc.). O quanto seria inadapável em Sade queda inadapado: Pasolini faz seus devidos ajustes na transposição de linguagens, é certo.

A narrativa do filme se situa na República de Salò, Estado estabelecido por Mussolini com apoio dos nazistas no Norte da Itália entre 1943 e 1945. Tal deslocamento espaço-temporal em relação ao original, que se passa na França do século XVIII, revela o interesse pa-

soliniano de tecer uma crítica ao presente a partir de uma obra consagrada na obscuridade, nos ditames da proibição e da transgressão. Seus personagens são um juiz, um presidente, um bispo e um duque, aos quais é dado o privilégio sobre o ponto de vista fílmico. Com isso, a câmera observa sempre com distanciamento e frieza as torturas físicas, sexuais e psicológicas às quais um grupo de jovens sequestrados são submetidos para o prazer dos poderosos algozes. Os corpos dessa juventude expropriada são tomados como a representação de todo um setor da sociedade que não mais podia encontrar na alegria do sexo uma libertação para seus dias, ou mesmo um alívio para sua condição social.

Assim, Pasolini parece se opor radicalmente aos descaminhos apregoados pela “liberação sexual”, tão intensa nos anos 1970. Embora ele não faça generalizações sobre a sombra do sexo e só recuse explicitamente a sua mercantilização, poderíamos perscrutar como haveria, na negação do sexo, algum ímpeto revolucionário. Após séculos de repressão (ou de incitação velada, como sugere Foucault, para controle dos corpos), a liberação festejada talvez não estivesse acompanhada, afinal, do inequívoco desbunde que a juventude parecia defender. Não somente Pasolini, com sua sensibilidade profética, parecia estar desgostoso diante das deturpações capitalistas da liberação sexual, como também o próprio Foucault. Sobre isso, Tamsin Spargo comenta: “Diversos críticos observaram que Foucault termina o primeiro volume de História da sexualidade com a invocação de uma ‘economia dos corpos e dos prazeres’ que seja diferente no futuro, não sujeita à ‘austera monarquia do sexo’” (SPARGO, 2017, p. 22). Seja como for, o fato é que as contradições inerentes aos momentos de grandes contestações políticas aqui se fazem presentes, entre a afirmação e a negação do sexo como valores em si. Spargo também nos lembra, citando a antropóloga Gayle Rubin:

Internamente, a esfera da sexualidade tem uma política própria, desigualdades próprias e modos de opressão próprios. Como outros aspectos do comportamento humano, as formas institucionais concretas de sexualidade, em qualquer época ou lugar, são produtos da ação humana. Estão imbuídas de conflitos de interesses e manobras políticas, tanto deliberadas como fortuitas. Nesse sentido, o sexo é sempre político. Mas há também períodos históricos em que a sexualidade é contestada com maior força e politizada de modo mais evidente. Nesses períodos, a esfera da vida erótica é, de fato, renegociada. (RUBIN<sup>587</sup> apud SPARGO, 2017, p. 11)

Sem dúvida, os anos 1960 e 1970 foram momentos de intensa renegociação pública dos limites do sexo. Nesse contexto, do mesmo modo que a desobediência se tornou obediência (às vistas de Pasolini), a transgressão com que a fruição sexual era vista sob a ótica da Revolução Sexual pedia revisões. Contra a “austera monarquia do sexo”, como a ela se refere Foucault, ou ainda podendo pensar uma liberação que passe pelo sexo mas não se encerre nele — e passar pelo sexo não tendo as tradicionais implicações penetrativas, falocêntricas, heteronormativas ainda que se pretendam plurais, subversivas, anticapitalistas.

587 - RUBIN, Gayle. “Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality”. ABELOVE, Henry; BARALE, Michèle Aina; HALPERIN, David M. (Orgs.). *The lesbian and gay studies reader*. Nova York: Routledge, 1993, p. 4.

Pasolini dá a ver diversas imagens poéticas ao se referir a esse momento político, cujas mazelas diagnostica a partir dos cabelos compridos dos rapazes, moda pós-1968, ou na falta de alegria dos jovens leiteiros, por exemplo. Uma das metáforas mais célebres e, não sem ironia, “luminosas” de Pasolini diz respeito ao “desaparecimento dos vaga-lumes”, de que trata no texto que ficou conhecido como “O artigo dos vaga-lumes” (PASOLINI, 2020, p. 162). Nele, o poeta observa com pesar a poluição do ar e dos corpos d’água, bem como as luzes ofuscantes das cidades modernas, pouco a pouco condenarem à morte os vaga-lumes, que outrora brilhavam certo nos campos. Enquanto sumiam, ninguém pareceu se dar conta da tragédia — nem a esquerda nem a direita, como destaca Pasolini. Morreram todos? É certo que não: como ressalta Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), é preciso reconhecer os vaga-lumes que sobrevivem, os pequenos lampejos que, apesar das grandes luzes ofuscantes do mundo contemporâneo, ainda despontam em trechos de trevas.

## Referências

- AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- LAHUD, Michel. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo/Campinas: Cia. das Letras/Editora da Unicamp, 1993.
- MORAES, Eliane Robert. “Posfácio”. In: SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma ou a Escola da Libertinagem*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.
- MURAD, Afonso Tadeu. *Maria, toda de Deus e tão humana: compêndio de mariologia*. São Paulo: Paulinas/Santuário, 2012.
- NAZARIO, Luiz. *Todos os corpos de Pasolini*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- \_\_\_\_\_. *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- SPARGO, Tamsin. *Foucault e a teoria queer — seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.



# Como analisar o efeito sonoro fílmico: Uma proposta metodológica<sup>588</sup>

How to analyze the filmic sound effect:  
A methodological proposal

Roberta Ambrozio de Azeredo Coutinho<sup>589</sup>  
(Doutoranda – UFPE)

**Resumo:** Como analisar o efeito sonoro fílmico? Motivado por esta questão, o artigo se propõe a apresentar a estrutura basilar de um esquema metodológico, ainda em fase de elaboração, que visa contemplar as especificidades que permeiam o estudo deste elemento cinematográfico. Como suporte conceitual para tal desenvolvimento, propomos uma abordagem da análise fílmica sonora a partir de autores referência na área, tais como Rick Altman (2014), Alvim e Carreiro (2016) e Aumont e Marie (2013).

**Palavras-chave:** Estudos do som, efeito sonoro, análise fílmica, proposta metodológica.

**Abstract:** How to analyze the filmic sound effect? Motivated by this question, the article proposes to present the basic structure of a methodological scheme, still in the elaboration phase, which aims to contemplate the specificities that permeate the study of this cinematographic element. As a conceptual support for this development, we propose an approach to sound film analysis from reference authors in the area, such as Rick Altman (2014), Alvim and Carreiro (2016) and Aumont and Marie (2013).

**Keywords:** Sound studies, sound effect, film analysis, methodological proposal.

## Introdução

Como analisar o efeito sonoro fílmico a partir de uma perspectiva estético-narrativa? De que forma(s) podemos descrevê-lo? Quais modos de observação e ferramentas analíticas se adequam melhor ao seu estudo? Como relacioná-lo com as imagens e demais componentes da trilha de áudio?

No caso do elemento musical, as análises que sobre ele se debruçam, além de mais numerosas, contam com a sólida tradição analítica da esfera artística da música, cujos regimes de observação e o reconhecido vocabulário, embora não possam ser absorvidos sem as necessárias adaptações para o domínio cinematográfico, servem de norte para o estudo da música fílmica, de tal maneira que este subcampo já dispõe de uma rede expressiva de referências, como as emblemáticas análises de Eisenstein (1946) e Cláudia Gorbman (1987).

588 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão 1 do ST Estilo e som no audiovisual

589 - Especialista em Estudos Cinematográficos pela UNICAP-PE, Mestre e Doutoranda em Comunicação pela UFPE com pesquisas no campo do Cinema. Seu interesse científico se concentra nos estudos do som fílmico

Em relação as vozes, as tentativas de análise são mais esporádicas, sobretudo as focadas em seus aspectos não semânticos. Já o âmbito da análise dos diálogos é consideravelmente mais desenvolvido, contando inclusive com uma recente publicação sobre o tema, a coletânea *Film dialogue* (2013), a qual conta com treze ensaios onde a maioria desenvolve métodos analíticos. O próprio organizador do livro, Jeff Jaeckle, propõe na sua introdução algumas etapas que formariam a base de uma metodologia específica para análises de diálogos.

Por outro lado, quando afinilamos a discussão para a investigação analítica do efeito sonoro, nosso fenômeno de interesse, percebemos uma notória escassez referencial, tendo em vista que não conseguimos elencar se quer uma metodologia específica para o seu estudo, além do fato de que grande parte das estruturas metodológicas postas dedicadas a banda sonora de um modo mais geral, ou desconsideram estes elementos na hora de analisar o “som” dos filmes, ou se limitam a “citá-los” como integrantes da trilha.

É com esta problemática como horizonte que o presente trabalho tem o objetivo de apresentar as etapas básicas de um esquema metodológico focado na análise do efeito sonoro, o qual vem sendo desenvolvido por esta pesquisadora como parte de uma pesquisa mais ampla acerca da trajetória e do papel desse elemento no cinema. Tal elaboração metodológica visa contribuir, portanto, para o preenchimento de uma notória lacuna científica.

### **Breve reflexão sobre a análise fílmica sonora**

Aumont e Marie (2013), já no início da emblemática obra *A Análise do filme (L'analyse des Films)*, problematizam um princípio que se sedimentou enquanto premissa elementar para o âmbito da análise fílmica, qual seja, a defesa da inexistência de um método universal que possa ser aplicado a todo e qualquer estudo analítico de um filme. “(...) seria preferível dizer que o que está em questão é a possibilidade e a maneira de analisar um filme, mais do que o método geral de análise dos filmes (...)” (AUMONT; MARIE, 2013, p.15). Isso porque, tal práxis é inevitavelmente particularizada pelos recortes teóricos alicerçadores que elege para orientar a investigação a que se propõe, bem como, pela própria escolha dos fenômenos e objetos sobre os quais se debruça.

Afunilando a dita discussão para o campo da análise fílmica sonora, Alvim e Carreiro (2016) reforçam este argumento-chave na conclusão de suas reflexões acerca do estado da arte deste nicho científico quando afirmam a impossibilidade de se “(...) reivindicar a existência de um método único de observação, interpretação e análise dos sons de um filme, porque as possibilidades de abordagens são muitas. Nenhuma metodologia, por mais elástica e adaptável que seja, consegue dar conta de todas” (ALVIM; CARREIRO, 2016, p.191).

Nesse sentido, os autores observam que o universo metodológico do âmbito analítico sonoro se constitui, portanto, em um “inventário de possibilidades” composto pelas múltiplas e distintas propostas de métodos aplicáveis ao estudo da dimensão sônica de um produto audiovisual, elaboradas pelos pesquisadores da área no desenvolvimento de suas análises

particulares. Diante dessa rede heterogênea de referências, cabe ao analista de som eleger aquela(s) que se afina(m) com sua abordagem e adaptá-la(s) aos objetivos e especificidades de sua análise, de modo que tal movimento epistemológico acarreta no “(...) desenvolvimento de métodos específicos para a solução de problemas de pesquisa igualmente singulares” (Alvim; Carreiro, 2016, p. 191)

Nesse contexto, Altman (2014), embora reconheça a legitimidade e solidez deste mecanismo de construção do saber, aponta uma tendência que considera problemática para a incrementação do âmbito analítico sonoro cinematográfico, que seria a propensão dos estudiosos que o integram de desenvolverem métodos e dispositivos de análise que limitam as informações e elementos que fornecem ao mínimo necessário para fundamentarem seus argumentos de pesquisa (ALTMAN, 2014).

Motivados e norteados pela conjuntura ora explanada, nos lançamos na tentativa de desenvolver um esquema metodológico focado no efeito sonoro que não se encerre na elucidação dos argumentos da pesquisa na qual está inserido. Assim, ao passo que admitimos que o objetivo principal da nossa propositura metodológica é o de que ela nos auxilie a demonstrar que este elemento vem passando, nas últimas três décadas, por uma intensa mudança de status no contexto da linguagem cinematográfica, hipótese basilar de nosso estudo, também assumimos o objetivo igualmente relevante de fornecer modos de observação e dispositivos de análise que possam servir, ainda que nunca em sua integralidade e a partir das necessárias adaptações, a outros estudos aplicados ao efeito sonoro que possuam propósitos e fenômenos de interesse distintos dos desta pesquisa.

## **Uma proposta metodológica: Etapas basilares**

Embora não exista um método universal para analisar uma obra cinematográfica, é possível afirmar que, na práxis da análise fílmica, independentemente de seu foco ou perspectiva, já restam consolidadas duas fases elementares que tendencialmente orientam os trabalhos dessa natureza: Uma descritiva, ou seja, aquela em que ocorre uma “desconstrução” do filme, e outra interpretativa, momento de sua “reconstrução” (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 1994, p.15).

Nesse sentido, estabelecendo um diálogo com a ideia das fases da práxis analítica cinematográfica trazida por Vanoye e Goliot-Lété (1994), o esquema metodológico proposto a seguir, elenca passos que julgamos essenciais serem seguidos pelo analista para o alcance de uma minuciosa definição e decomposição da trilha de efeitos sonoros na conjuntura fílmica, sendo assim aplicável, sobretudo, a fase descritiva da análise. Ademais, acreditamos que quanto mais estruturada for a etapa da descrição (desconstrução), maiores são as chances de o analista desenvolver seu processo interpretativo de reconstrução com clareza, consistência e rigor científico.

Contudo, na práxis analítica, suas etapas se sobrepõem naturalmente, uma vez que “(...) não existe uma sucessão escolar de uma fase de descrição e de uma fase de reconstrução, mas antes uma alternância anárquica entre ambas: apela-se a uma quando a outra se esgotou e inversamente, num movimento de balanço incessante” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.16). Dentro dessa perspectiva, esclarecemos também, que as etapas foram elencadas em uma determinada ordem por uma questão didática, mas que no decorrer da análise essa disposição pode ser readequada para acomodar da melhor maneira o desenvolvimento do raciocínio analítico.

O bloco inicial do método se dedica a decomposição sonora da cena, sendo composto por *três etapas*, dispostas a seguir. Na *primeira*, propomos uma descrição geral, onde são fornecidos dados relativos ao contexto acústico da ação, e cuja informação fundamental é a indicação dos elementos da banda de áudio ali presentes - *Há vozes? Elas estão articuladas em um diálogo? Há música? Ela provém da diegese ou da dimensão extra diegética? Quais são as camadas gerais de efeitos sonoros percebidas em uma primeira escuta da cena? Que tipos de sonoridades caracterizam sua ambiência acústica?*

A *etapa subsequente (segunda)*, consiste na decomposição, o mais detalhada possível, das sonoridades que compõem a trilha de efeitos sonoros, a fim de viabilizar, em momento posterior, o movimento de sua *reconstrução* por meio da identificação da forma como esses sons isolados se associam entre si e com os outros elementos da cena, acústicos e imagéticos, realizando assim o seu papel particular, mas agindo em conjunto com os demais componentes na operação de sentido do fragmento fílmico.

Contudo, conscientes de que “Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva, segundo os desígnios da análise” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.16), propomos como *passo analítico seguinte (terceiro)*, ressaltarmos desse conjunto de efeitos identificados, aquele(s) que se destacam como componentes elementares para o desenvolvimento estético-narrativo da sequência analisada, usando como critério de escolha a perspectiva norteadora da pesquisa, que, no caso da nossa, postula que o efeito sonoro se sobressai enquanto operador de sentido quando estabelece não uma relação convencional de subordinação figurativa, mas sim de complementaridade expressiva com a imagem.

O mecanismo de mapeamento, e posterior afinilamento, proposto nesse primeiro bloco de etapas do esquema metodológico ora apresentado é fundamental para que possamos viabilizar a análise, uma vez que, em grande parte das cenas de qualquer filme, vamos nos deparar com múltiplas camadas de efeitos sonoros, muitas delas, inclusive, sobrepostas. Distingui-las é elementar para que possamos minimamente compreendê-las enquanto peças de um todo significativo maior, mas investigar todas com um alto nível de detalhamento, inevitavelmente resultaria em um trabalho analítico, além de árduo, prolongado e demasiado abrangente, sem, mesmo assim, alcançar uma abordagem integral do fenômeno sobre o qual se debruça. “(...) a análise de um filme é interminável, pois seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, num filme sempre sobra algo de analisável” (AUMONT;

MARIE, 2013, p.39). Assim, os recortes de interesse no bojo do estudo analítico, realizados sempre em função de sua perspectiva conceitual norteadora e dos objetivos científicos que pretende alcançar, são necessários para que possamos viabilizar a argumentação pretendida por meio da análise.

Após evidenciar o(s) efeito(s) sonoro(s) considerado elementar para a construção diegética da cena em análise, a *quarta etapa* consiste na descrição desta sonoridade em termos de características físicas (*potência e frequência*), materialidade da emissão (*ex: atrito de um objeto de metal numa superfície de cimento*), prováveis manipulações (*adição de reverb, filtros acústicos, etc*), além de outras características que o analista julgue pertinente destacar para tornar o mais compreensível possível o aspecto do(a) evento(s) sonoro(s) sobre o qual seu foco analítico irá se debruçar.

Nesse contexto, embora todos os passos metodológicos aqui propostos contribuam, de modos distintos, para ambas as fases do estudo analítico cinematográfico, podemos dizer, para fins pedagógicos, que enquanto os quatro primeiros apresentados – *contextualizar, elencar, destacar, descrever* – contemplam de modo mais incisivo a atitude de *desconstrução* do objeto fílmico, as quinta e sexta etapas, explanadas a seguir, servem, sobretudo, ao processo de sua *reconstrução*, uma vez que nos auxiliam a investigar as relações de significação que são estabelecidas entre o efeito sonoro e os outros elementos cinematográficos presentes na sequência analisada. Vejamos.

A *quinta etapa* é o momento de percebermos os contrastes de amplitude e frequência entre os eventos sônicos que compõem a trilha de áudio da sequência analisada, usando como ponto central para tal aferição os efeitos sonoros que foram destacados e descritos nas duas etapas anteriores. Isto significa que é importante realizar esse tipo de investigação não entre todos os sons coexistentes na cena, o que se mostra exaustivo e pouco eficiente, mas sim de modo direcionado àqueles que estabelecem relações de amplitude e frequência aptas a fornecerem dados significativos para análise, o que reforça a ideia de que recortes de interesse são elementares para a viabilização de qualquer estudo analítico.

Frisamos que o nível de precisão que pode ser alcançado nesta fase depende das condições de análise do pesquisador, bem como dos dispositivos analíticos que dispõe. Ou seja, um estudo realizado exclusivamente por meio da escuta atenta e repetida da cena não alcança o estabelecimento de uma comparação em termos de *Decibéis* (dB) e *Hertz* (Hz) como uma análise feita a partir dos ouvidos em conjunto com a observação dos projetos da *DAW* (*Digital Audio Workstation*) de pós-produção do som do filme analisado, por exemplo, pode alcançar.

A *sexta e última etapa* proposta segue esta perspectiva de interpretar as associações de sentido que os efeitos sonoros, mormente, os que foram destacados ao longo da análise, estabelecem com os outros elementos fílmicos coexistentes no excerto analisado, só que desta vez em relação a dimensão visual. Tal fase pode auxiliar na decodificação da produção de sentido engendrada pelo conjunto som-imagem, à exemplo da identificação de possí-

veis construções audiovisuais hiper-realistas, ou do mapeamento da posição ocupada pelos efeitos sonoros analisados relativamente ao quadro imagético, capaz de trazer informações sobre a sua referencialidade e funções estético-narrativas desempenhadas nas cenas.

Nesse sentido, postulamos que esta última etapa possibilita uma análise mais precisa e aprofundada do arranjo audiovisual da sequência, de modo a compreendermos a maneira como é engendrada a relação de complementaridade expressiva entre áudio e imagem, a qual caracteriza a experiência cinematográfica, orientada pelo sentido hipotético da *audiovisão* (CHION, 2011).

Pertinente esclarecer, que diante do caráter sintético do presente texto, nosso propósito foi o de, por ora, apenas apresentar a estrutura basilar da propositura metodológica em questão, de modo que pretendemos explanar a fundamentação de suas etapas, bem como, de suas ferramentas analíticas, a partir de publicações mais extensas, em momento oportuno. Diante do exposto, este trabalho se apresenta como mais um passo de nosso empenho científico em colaborar com a, ainda escassa, produção de conhecimento especializado acerca do efeito sonoro cinematográfico.

## Referências

ALTMAN, R. *Visual representation as an analytical tool*. In: NEUMEYER, D. (Org.). *The Oxford handbook of film music studies*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2014, p. 73-95.

ALVIM, L; CARREIRO, R; *Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema*. MATRIZES: São Paulo, v.10, n. 2, mai.-ago. 2016, p. 175-193.

AUMONT, J; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2013.

CHION, M. *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GORBMAN, C. *Unheard melodies: narrative film music*. Londres: BFI Publishing, 1987.

JAECKLE, J. *Introduction: a brief primer for film dialogue study*. In: JAECKLE, J. (Org.). *Film Dialogue*. Londres: Wallflower Press, 2013. p. 1-18.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papirus, 1994.

# Aportes para novas miradas: O cinema de César González<sup>590</sup>

Contributions to new glances: César González's cinema

Roberta Filgueiras Mathias<sup>591</sup>  
(Doutoranda – PPGCINE/UFF)

**Resumo:** A obra do diretor e literato César González centra-se em dois polos: sua experiência na Villa Carlos Gardel, localizada em região periférica de Buenos Aires e sua formação em filosofia. Transitando pelos dois universos, González cria narrativas visuais que são propositivas de uma perspectiva política e estética combativa. Assim, trago o que o próprio chama de *trilogia villera* para discutir essa disputa de discurso que é, acima de tudo, cultural e territorial.

**Palavras-chave:** César González; cinema sul-americano; cinema villero; cinema; território.

**Abstract:** The work of director and literate César González is centered on two poles: his experience at Villa Carlos Gardel, located in the outskirts of Buenos Aires, and his background in philosophy. Moving through both universes, González creates visual narratives that are propositional from a combative political and aesthetic perspective. Thus, I bring what he himself calls *trilogia villera* to discuss this dispute of discourse that is, above all, cultural and territorial.

**Keywords:** César González; south american cinema; *cinema villero/villero cinema*; cinema; territory.

## Introdução

O argentino Cesar Gonzalez iniciou seu percurso artístico através dos poemas que logo se reconfiguraram no livro *La Venganza Del Cordero Atado* (2010). Essa era, no entanto, apenas o início de uma jornada que faria a partir do território que conheceu desde o nascimento. Partindo de imagens, sons e situações conhecidas, Gonzalez se propõe a apresentar fragmentos do cotidiano do conurbano bonaerense sem estigmatizar corpos e paisagens que considera excessivamente explorados tanto econômica quanto esteticamente. A crítica do diretor a uma arte que tematiza periferia de forma rasa torna-se central para compreender suas escolhas estéticas e temáticas nessa primeira década de produção.

590 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Cinemas pós-coloniais e periféricos

591 - Antropóloga com mestrado em filosofia, é pesquisadora de cidades latino-americanas e suas visualidades.

Embora o que possamos ver nas obras do diretor seja a villa que, em parte, vive a violência- e o diretor não se desvia de abordar temas como a gravidez precoce, a interrupção dos estudos, as dificuldades de inserção no mercado de trabalho e o assassinato de jovens-Gonzalez ultrapassa essa camada colocando ao lado dessas imagens, outras de convívio familiar, de produção artística e de um dia a dia revelado em pequenos gestos.

Essa ideia nos aproxima da produção e da reflexão sobre uma arte decolonial que não é efetivamente o discurso com o qual Gonzalez identifica na própria obra, mas pode ser entendido como um dos traços do mesmo. O diretor coloca-se como fazedor do que considera ser um cinema e uma literatura villera. Antes de definir quais seriam as características dessa arte, considero essencial retomar o conceito de arte decolonial a partir de alguns pesquisadores que são considerados paradigmáticos para explicar porque aproximo esta do que Gonzalez posteriormente (e continuamente) desenvolve como sendo uma arte villera.

### **Arte decolonial: destituindo o centro e reconstruindo os mapas**

O estudo da decolonialidade enquanto perspectiva teórica e o rompimento com um *poder, saber, ser* colonial tem como um dos pilares o grupo Modernidade/ Decolonialidade composto, dentre outros, por Walter Mignolo, Aníbal Quijano e Enrique Dussel no final da década de 90 do século passado. Nesse momento, a principal crítica foi aos resultados advindos da colonização e à assimetria inerente ao projeto de modernidade que subjugava os territórios colonizados. Assim, o eurocentrismo poderia ser observado em todas as esferas dos povos colonizados – por isso, a expressão *poder, saber, ser* faz-se importante ainda hoje para a reflexão da relação entre esses territórios e a produção cultural que podemos observar nos mesmos. A ideia é que o domínio não cessou quando do fim dos impérios nesses países, mas que ao contrário, o poderio exercido pelos países colonizadores ainda permanece entranhado em solos do “novo mundo”. Dessa forma, é proposto um giro decolonial -tornar-se centro- para que possamos reconstruir nossos imaginários a partir de conceitos que possam trazer de maneira mais fluida nossas feridas, angústias e imagens constitutivas.

Já em um segundo momento das reflexões decoloniais, podemos perceber uma demanda pela pluralidade dentro do território. Estudos que introduzem debates interseccionais com múltiplos corpos. A necessidade de um feminismo decolonial tematizada por Maria Lugones, é um desses momentos marcantes, porém temos também uma forte proposição por debates de pensamentos negros e indígenas abandonando, inclusive, a nomenclatura de decolonialidade pelas críticas conferidas ao movimento.

Para alguns teóricos a escolha de inserir-se dentro do movimento contracolonial evidencia a ruptura com os conceitos, as normas e as maneiras de ver previamente exaltadas tornando essa- a ruptura- o próprio eixo a partir do qual um novo arcabouço será construído. Nesse caso, a partir de uma elaboração de movimentos que foram abafados durante os séculos que permanecemos velados sob o poderio do outro. E, é aí que observamos a insurgência de discursos e maneiras de fazer e viver a arte que extrapolam o que estava previamente convencionalizado. Esses discursos que, até então, estavam nas brechas começam a



ocupar espaços de reverberação e fazem com que a rediscussão seja urgente. Podemos nos acercar dessa perspectiva a partir da conceituação do Mestre Antônio Bispo dos Santos que busca em seus estudos tratar das confluências afroindígenas e considera fundamental partir de um pensamento que se posicione em radicalidade. Assim Bispo define o contracolonial fundamentado basicamente no território: "... E vamos compreender por contra colonização todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos colonizados, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios." (SANTOS, 2015, p. 47), mas em entrevista dada ao jornal português Público em 2020, o mestre quilombola sintetiza de maneira precisa aproximando-se das inquietudes do cineasta tema dessa comunicação: "Contra-colonizar é contrariar e não sentir a dor que esperam que sintam". (SANTOS, 2020) Não paralisar.

Ainda no que concerne ao campo dos estudos visuais, é importante citar a ampliação do debate que promove Joaquín Barriendos ao introduzir o conceito de colonialidade do ver. Para o teórico, além das três esferas de dominação (recordando- poder,saber,ser) analisadas pelo grupo Modernidade/Colonialidade é preciso dar destaque aos padrões visuais impostos. Durante entrevista fornecida ao grupo de estudos La Trokal em 2010, Barriendos disse que são principalmente em três espaços que esses estereótipos ganham força: na universidade, no arquivo e no museu. O historiador mostra-se, então, preocupado com uma maneira hegemônica de produzir, acumular e difundir conhecimento- e imagens- que se coloca superior às demais.

Como destaca Zulma Palermo, é a possibilidade de compreender-se mesmo produtor de conhecimento que é arrancada na relação entre colonizador e colonizado. Esse outro que foi entendido somente como peça de museu, como objeto a ser estudado, ao qual foi negada sua subjetividade em um jogo perverso de poder.

A arte decolonial, melhor dizendo, as práticas decoloniais do fazer artístico ou, caso queiramos acompanhar a perspectiva de Bispo, da contra colonialidade, podem aparecer como esse espaço de redefinição e de novos "modos de estar e habitar", para voltar à reflexão que introduz esse texto. César González é apenas um dos artistas que se colocam como proponentes de nova(s) maneira(s), porém sua obra se mostra consistente e, ao mesmo tempo, sempre aberta a experimentações. Ao definir o território e as personagens partindo de sua própria centralidade, a Villa Carlos Gardel localizada em Morón região periférica de Buenos Aires, Gonzalez desloca a centralidade conferida aos monumentos, teatros, museus e restaurantes premiados da capital Argentina e apresenta uma Buenos Aires dentro daquela difundida para os demais países da América do Sul e do mundo. É com ele que pretendemos caminhar por essas outras imagens partindo de uma proposta perigosa- transitar ele mesmo por esses estereótipos territoriais-, porém que consideramos conseguir desenformar alguns padrões cuidadosamente moldados durante anos em nosso imaginário visual.

## O cinema villero - Pensando a Cidade por outras centralidades

O que está por detrás das imagens abundantes que consumimos como se fossem verdades? Nesses respiros, Cesar convoca as próprias personagens a mostrarem um pouco mais de seus cotidianos em uma mescla entre ficção e documentário que nos leva para dentro de suas casas. Assim, podemos ver suas avós, suas esposas, seus filhos e acompanhar os desejos – daqueles que poderiam parecer mais casuais, como consumir uma empanada no Centro de Buenos Aires, até se tornar um cantor de hip hop.

César González defende uma micro concepção geográfica fugindo da ideia de pensar o conurbano como um todo íntegro. No entanto, compreende que esses espaços se interrelacionam com as demais localidades da cidade e, principalmente, seus arredores. Talvez, por isso, conceba a ideia de um cinema villero dentro do qual entenderia que poderíamos encontrar uma identidade visual mais definida e culturas locais que se estabelecem em diálogo entre os moradores das villas. Maneiras de falar, vestir e andar que aparecem em seus filmes com frequência. O que se dá no cinema de González são estranhamentos territoriais que podem ser percebidos pela maneira como o diretor posiciona sua câmera e enquadra a cidade e as personagens que estão diante dela. Correalizadores de discursos visuais, os atores que trabalham com Gonzalez costumam aparecer repetidamente em seus filmes causando no espectador uma certa familiaridade e envolvimento com histórias nem sempre lineares.

Aqui, pela definição do próprio, mais do que a demarcação geográfica se impõe a social fragmentando experiências que se dão na mesma região delimitada como conurbano de Buenos Aires e conectando percepções de vida daqueles que são apartados por um regime que pensa a cidade para poucos. Em estudo finalizado na década de 80, o cientista político Oscar Oszlak, já chamava a atenção sobre como a cidade de Buenos Aires vinha sendo fundamentada em construção de rodovias ditada por um projeto de modernidade dos governos que deslocava a população (OSZLAK,2017). A primeira edição do livro, no entanto, saiu em 1991 em uma das crises econômicas e políticas mais devastadoras pelas quais a Argentina passou. Cesar, então, tinha apenas 3 anos, mas o que podemos observar em *Diagnóstico Esperanza* (2013), *Qué puede un cuerpo* (2014) e *Athenas* (2019) são explicitações imagéticas da implementação dessa política.

No que define como trilogia fundante, o cineasta fixa-se em Villa Carlos Gardel, na zona Oeste da grande Buenos Aires. Com pouquíssimas incursões para fora da villa, sendo essas somente ao centro de Buenos Aires ou em imagens de transporte público, no qual deixa evidente o estranhamento de um dos protagonistas. González sente ser necessário refazer os mesmos percursos inúmeras vezes e com os mesmos interlocutores e, essas reincursões são características de sua filmografia. No filme de 2013 podemos perceber essa circulação através de três protagonistas que possuem relações que os fazem se locomover entre o eixo da villa e outro ponto: um comerciante de rua (responsável pelas sequências de vendas no centro e nos trens), um pré-adolescente (Alan Garvey) que sonha em ser cantor de hip hop[13] e vive do dinheiro da venda de drogas e um habitante do local que acaba de sair da prisão. A câmera de Gonzalez explora os espaços de Carlos Gardel, caminha com

seus moradores, entra nas casas, escuta as obras das construções, os rádios ligados ao fundo... São poucas imagens de close e super close (e essas aparecem principalmente na parte final do filme), o que está em volta sempre participa criando um diálogo direto entre escolha estética e discurso.

No entanto, o diretor aborda também hipocrisias latentes no país (e na América Latina) que fazem parte da nossa história e da maneira como nossas cidades (e possibilidades) foram construídas. Não por acaso, quando inicia essa parte do filme é para uma manifestação real que Cesar decide ir. Assim, nossa personagem é apresentada: pedindo por mais transparência política em uma sequência e tramando um golpe na sequência seguinte. É a partir daí que as histórias tão centralizadas dentro da villa começam a se descolar para outros vértices de Buenos Aires.

O que César explora em seu filme de estreia através do território, extrapola para uma outra experiência temporal em “Que puede un cuerpo?” com o circular do catador e os diálogos/brincadeiras dos jovens em um esquema não fixo que nos permite entrar e sair das estruturas apresentadas- de tempos em tempos, de uma situação para outra, de um espaço para outro. Aqui, o que podemos perceber é uma câmera que se coloca atrás ou à frente das personagens e se aproxima mais, pois investiga a corporalidade seja marcadamente no desgaste físico da atividade laboral, seja nas longas conversas e embates travados pelos jovens. O que precisa ser ressaltado no cinema de González é que, para além de contextualizar essas rotinas e apresentar *pibes choros* em *ranchadas* em um ambiente o qual conhece extremamente bem- e, talvez por isso- o diretor consegue criar interlocuções poderosas com sequências que algumas vezes são pensadas na hora, apesar da trama central já se encontrar definida. Cesar abre espaço para uma produção efetivamente coletiva e, em seu segundo filme essa construção torna-se marcante a partir do momento no qual abandona algumas características de “Diagnóstico Esperanza”. São deixados de lado a inserção de músicas e cenas em P&B ao assumir um conjunto de cores similares, sons altos e reiterações a partir das imagens. Mas, é em Atenas que começa a mobilizar novas experimentações e, de alguma maneira, parece inaugurar um novo ciclo em seu cinema. Em Diagnóstico Esperanza uma apresentação densa do território, em Que puede un cuerpo um fluxo de descontinuidades espaço-temporais e, em Atenas, a intimidade.

A personagem principal do filme que encerra a trilogia é uma mulher, Persefone. Essa característica já o difere profundamente dos demais filmes de González que possuem homens como protagonistas- em geral, colegas do diretor. No entanto, há mais diferenças tanto na narrativa quanto na maneira como é filmado. Persefone acaba de sair da prisão, então, o que acompanhamos nos primeiros planos é seu retorno à villa. É a primeira vez que o “exterior” aparece tão intensamente nas sequências iniciais sem que esses planos estejam intercalados aos da villa. Além disso, a produção do filme durou mais de 4 anos. Essa marca está em Atenas principalmente em sua edição (ainda que a produção financiada pelo INCAA e coproduzida pela Pensar con las manos- em conjunto com a produtora do diretor, Toda Piola- precise ser sublinhada).

Ao mostrar que as dificuldades da personagem não cessam ao sair da prisão, Gonzalez finda com a esperança do primeiro título que, em grande parte, residia em Garvey e nos joga para dissolução com o desaparecimento de Persefone. Não significa, no entanto, entender que esse seja um cinema do desolamento. Uma possível leitura é a do cinema da insistência e das aberturas. O plano final, nos sugere que mais que o fim de uma trilogia, Atenas aponta para novas propostas do diretor que segue tendo a filosofia villera como principal fundamento. A inauguração de uma nova esperança: esse território como produtor de conceitos e imagens revelando outras formas de se ver e de se produzir olhares para a cidade.

## Bibliografia

HENRIQUES, Antonia Gorjão. *Antônio Bispo dos Santos: "Contra-colonizar é contrariar e não sentir a dor que esperam que sintam"*. Público, 28, outubro de 2020. Brasil Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/10/28/culturaipsilon/noticia/antonio-bispo-santos-contra-colonizar-contrariar-nao-sentir-dor-esperam-sinta-1936929>

OSZLAK, Oscar. *Merecer la ciudad: Los pobres y el derecho al espacio urbano*. Segunda edição ampliada Buenos Aires: Eduntref, 2017

SANTOS, Antônio Bispo. *Colonização, quilombos: Modos e Significações*. 2 ed. Brasília: Ayô, 2015.

La Tronkal: *Diálogos sobre la colonialidad del ver Entrevista con Joaquín Barriandos*. La Tronkal, 1 de maio de 2010. Disponível em: <http://latronkal.blogspot.com/2010/05/dialogos-sobre-la-colonialidad-del-ver.html>

# O cinema de invenção brasileiro contemporâneo no Zero4 Cineclubes<sup>592</sup>

## Contemporary Brazilian Cinema of Invention at Zero4 Film Club

Roberto Ribeiro Miranda Cotta<sup>593</sup>

(Doutor – Universidade Federal de Pelotas)

**Resumo:** Este artigo discute o processo curatorial da mostra *Invenção permanente*, promovida de forma online pelo Zero4 Cineclubes em 2020. A partir da composição de suas sessões, o objetivo é apresentar as características de um cinema brasileiro contemporâneo de invenção no formato curta-metragem.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro contemporâneo, Cinema de invenção, Curadoria; Zero4 Cineclubes.

**Abstract:** This article discusses the curatorial process of the exhibition *Invenção Permanente*, promoted online by Zero4 Cineclubes in 2020. From the composition of its sessions, the objective is to analyze the characteristics of a contemporary Brazilian cinema of invention in the short-film format.

**Keywords:** Contemporary Brazilian Cinema, Cinema of Invention, Curatorship; Zero4 Film Club.

O Zero4 Cineclubes é um projeto universitário de extensão vinculado ao curso de Cinproema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), coordenado pelo proponente deste artigo e conduzido com a colaboração da prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ivonete Pinto e dos discentes André Berzagui, Lauren Mattiazzi Dilli e Rubens Fabricio Anzolin. Com 12 anos de atuação, suas exibições ocorrem no Cine UFPel, sala pública com projeção digital e capacidade para 82 espectadores. Em razão da pandemia provocada pela Covid-19, desde 2020 as sessões e os debates têm sido realizados de maneira online.

As sessões do cineclubes funcionam da seguinte forma. Primeiro, a equipe se reúne para decidir o recorte curatorial das mostras e definir a lista de filmes que as compõem. Depois, a divulgação nas redes sociais permite o contato com o público. Os interessados podem pedir acesso aos filmes através dos canais de comunicação indicados no site oficial<sup>594</sup>.

592 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão CINECLUBE: INVENÇÃO E EXPERIÊNCIA NO BRASIL.

593 - Professor da Universidade Federal de Pelotas, coordenador do Zero4 Cineclubes, crítico e coeditor da revista Rocinante.

594 - <https://zero4cineclubes.wordpress.com/>.

A cada semana, uma nova sessão é disponibilizada aos inscritos numa pasta do *Google Drive*<sup>595</sup>. Os filmes ficam em cartaz durante sete dias, sendo acompanhados por um debate no último dia de exibição.

Até 13/09/2020, os encontros eram promovidos em salas avulsas da plataforma *Google Meet*<sup>596</sup>, que permitia a gravação gratuita dos encontros. Como o site passou a cobrar pelas gravações, os debates seguintes têm sido viabilizados na plataforma *StreamYard*<sup>597</sup>, de uso gratuito, que possibilita a transmissão ao vivo no canal do cineclube no *YouTube*<sup>598</sup>, onde o público pode assistir às conversas e interagir com perguntas e comentários.

Em 2020, promoveu-se uma temporada inteira dedicada ao cinema brasileiro, com nove mostras temáticas que abordam perspectivas históricas e contemporâneas. Entre 16/09 e 6/10/2020 foi viabilizada a mostra *Invenção permanente*. Composta por três sessões, cada uma com cinco curtas-metragens de realizadores distintos, exibiu obras brasileiras contemporâneas capazes de descortinar formas cinematográficas singulares.

Em vista dessas escolhas, o objetivo foi “pôr em evidência uma característica tão cara ao nosso cinema: a capacidade contínua de criar e ressignificar” (ANZOLIN; BERZAGUI; COTTA; DILLI, 2020). Além disso, as sessões foram acompanhadas por debates com críticos, curadores e pesquisadores que traçaram rotas de diálogo entre as obras exibidas.

Diante disso, uma questão se apresenta: no campo do curta-metragem, quais são os traços mais representativos de um cinema brasileiro contemporâneo de invenção? Partindo da hipótese de que há aspectos que mobilizam a articulação dos filmes em sessões específicas, bem como temas centrais que orientam seus debates, este artigo tenta lidar com as características reunidas em torno da inventividade cinematográfica brasileira contemporânea.

## A invenção no cinema brasileiro

Ferreira (2016) propôs uma radiografia de cineastas brasileiros experimentais que floresceram nos anos 1960, sobretudo aqueles ligados ao contexto do cinema marginal. Ao analisar a obra de diretores como Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla e Julio Bressane etc., o autor conseguiu decifrar traços essenciais do que definiu como cinema de invenção. Trata-se de uma produção cinematográfica marcada por uma estética anárquica, cujas obras são atravessadas pelo desbunde e pela irreverência na forma como abordam seus temas. Pensando nesses aspectos, ele aponta:

O experimental em nosso cinema apoia-se na arte como tradição/tradução/transluciferação. Utiliza-se de todos os recursos existentes e os transfigura em novos signos em alta rotação estética: é um cinema interessado em novas formas para novas ideias, novos pro-

595 - O Google Drive é um sistema de armazenamento de arquivos que funciona em formato de nuvem digital, ou seja, os usuários podem acessar o mesmo conteúdo através de computadores diferentes. Cf. <https://www.google.com/intl/pt-BR/drive/>.

596 - O Google Meet é um serviço de comunicação em que pessoas podem estabelecer uma conversa, mesmo estando em lugares distintos. Cf. <https://meet.google.com/>.

597 - O StreamYard é um site que proporciona conferências e transmissões em tempo real, conectando usuários alocados em espaços diversos. Cf. <https://streamyard.com/>.

598 - <https://www.youtube.com/Zero4Cineclube>.

cessos narrativos para novas percepções que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas da consciência, revelando novos horizontes do im/provável. (FERREIRA, 2016, p. 23)

O *bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) é um dos filmes que se destaca no panorama cinematográfico analisado pelo autor. Composto por uma narrativa não-linear e situações que beiram o absurdo, acompanha o dia a dia de um criminoso cujos tiros de sua arma nunca são vistos. No ar, pairam uma invasão alienígena, a espetacularização da mídia e a violência do submundo paulistano narradas por dois locutores de rádio num tom sensacionalista. Essa mistura de elementos, ou a *transluciferação* mencionada por Ferreira (2016), era muito comum no cinema de invenção, fator decorrente de um período histórico inventivo, mas caracterizado pelo cerceamento da liberdade de expressão.

A ditadura militar foi deflagrada no Brasil em 1964. A partir dela se sucederam 21 anos de regime ditatorial até a redemocratização em 1985<sup>599</sup>. Nesse período, o cinema brasileiro precisou se reinventar para burlar a censura, pois não era mais possível tratar a política nacional com frontalidade. Em meio a um das fases mais severas da ditadura, conhecida como os anos de chumbo<sup>600</sup>, grande parte dos filmes nacionais lançavam mão de aspectos alegóricos para representar a condição do país. Segundo Xavier (2012), a alegoria presente no cinema brasileiro estabelecia um senso de provocação ao espectador, ao mesmo tempo em que apresentava uma forma de ruptura em relação ao consumo industrial.

Para discutir a produção cinematográfica da época, o Zero4 Cineclubes realizou a mostra *Desbunde contra o chumbo*. Entre 15/07 e 4/08/2020, foram exibidos filmes que confrontam o militarismo de maneira alegórica e trazem a inventividade estética como foco. Dentre as obras selecionadas estiveram *Hitler III mundo* (José Agrippino de Paula 1968), *Meteorango kid - o herói intergalático* (André Luiz Oliveira, 1969), e *Os monstros de Babaloo* (Elyseu Visconti, 1971).

Mas o cinema de invenção não está restrito a um só período histórico. É preciso entendê-lo como uma condição vigente da cinematografia brasileira, mesmo antes do regime militar existir. Não é à toa que um filme como *Limite* (Mário Peixoto, 1931) detém tamanha representatividade histórica, apresentando aspectos estéticos até hoje singulares. Ademais, é fundamental atualizar as percepções a respeito do cinema de invenção, haja vista a exploração dos novos horizontes propostos pela geração de cineastas das últimas décadas.

Foi com essa prerrogativa que o Zero4 Cineclubes decidiu pensar sobre os aspectos capazes de proporcionar um cinema de invenção no panorama brasileiro contemporâneo. Com o intuito de abarcar um maior número de obras, a mostra *Invenção permanente* se deveu apenas à exibição de curtas-metragens, todos eles realizados entre 2008 e 2019.

599 - Cf. <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/Golpe1964>.

600 - A expressão anos de chumbo diz respeito ao período posterior à promulgação do AI-5, em 1968, vigorando até o final do mandato do presidente Emílio Garrastazu Médici, em 1974. Cf. <https://www.camara.leg.br/radio/programas/279778-periodo-da-historia-do-brasil-conhecido-como-os-anos-de-chumbo/>.

## O processo curatorial da mostra *Invenção permanente*

Após decidir o recorte temático da mostra *Invenção permanente*, a equipe de curadoria do Zero4 Cineclube se reuniu cinco vezes entre 3/04 e 20/06/2020 para escolher a composição das sessões. Foi feito um levantamento de curtas-metragens brasileiros produzidos na década de 2010, chegando ao montante de 30 obras. As discussões também trouxeram a consideração de alguns filmes realizados nos anos 2000, já que essas obras prenunciavam um circuito de invenções que abriu caminho para outras desbravarem nos anos seguintes. Em contrapartida, foram descartadas obras que fariam parte de outras mostras do cineclube, tais como os curtas de André Novais Oliveira, Lincoln Péricles, Marco Antônio Pereira e Leo Pyrata.

As reuniões mobilizaram debates em torno do conceito de cinema de invenção e de como este poderia ser ressignificado no contexto atual. Para auxiliar a discussão, os estudos de Ikeda e Lima (2011) e Migliorin (2011) também foram incorporados ao processo. A ideia de um cinema de garagem, cuja utilização de técnicas digitais permitiu a consolidação de modos de produção mais econômicos e criativos (IKEDA e LIMA, 2011), dialogava com o conjunto de obras escolhidas. O mesmo vale para a defesa de um cinema pós-industrial, através do qual o trabalho se confunde com a vida, que contamina o processo de realização dos filmes (MIGLIORIN, 2011).

Apesar dessas adições conceituais, continuava sendo difícil eleger a lista final e criar fios condutores para cada sessão. Desse modo, foi estabelecido um novo método. Dentre os filmes citados, cada curador propunha seu desenho de composição das sessões. Em seguida, tais propostas eram cruzadas e debatidas junto aos demais integrantes da equipe. Alguns temas se mostraram recorrentes, tais como memória, performance, arquivo, subjetividade, forma e estilo. Já a temática políticas do cotidiano surgiu apenas na reta final, após a leitura do ensaio de Oliveira (2021) sobre o tema, no qual a autora chama a atenção para “obras que rompem, de formas diversas, com expectativas de representações já culturalmente cristalizadas em nosso imaginário” (OLIVEIRA, 2021, p.61). No dia 20/06/2020, chegou-se ao recorte definitivo com três sessões compostas por cinco filmes cada.

A primeira sessão trouxe como matéria central a relação entre arquivo, memória e subjetividade. Formada pelos filmes *Travessia* (Safira Moreira, 2017), *Cinema contemporâneo* (Felipe André Silva, 2019), *Jarro de peixes* (Salomão Santana, 2008), *10-05-2012* (Álvaro Andrade, 2014) e *Nunca é noite no mapa* (Ernesto Carvalho, 2016), foi debatida no dia 22/09/2020 na companhia do crítico e curador Eduardo Valente.

Em *Travessia*, a memória fotográfica de famílias negras é mostrada por meio de uma linguagem poética que confronta o racismo estrutural do país. *Cinema contemporâneo* aborda um estupro contado em primeira pessoa, associando o arquivo fotográfico do realizador às experiências que ele viveu. *Jarro de peixes* traz imagens em VHS que revelam os costumes de uma família de Testemunhas de Jeová no interior do Ceará. *10-05-2012* apresenta um rapaz que filma um vizinho que tem Transtorno Obsessivo Compulsivo e, pouco a pouco, ele



mesmo também adquire a doença. E em *Nunca é noite no mapa*, o diretor encara o carro do Google Earth que passava por sua rua e realiza um ensaio sobre as relações de vigilância e poder impostas pelo capitalismo digital.

Já a segunda sessão teve como tópico a performance como construção estilística. Os filmes exibidos foram *Flash happy society* (Guto Parente, 2009), *O redemoinho* (Autoria desconhecida, 2010), *Ruína* (Gabraz, 2015), *KBELA* (Yasmin Thayná, 2015) e *NoirBLUE - deslocamentos de uma dança* (Ana Pi, 2018). No dia 29/09/2020, a discussão em torno deles contou com a presença do curador e pesquisador Luis Fernando Moura.

*Flash happy society* é um ensaio sobre a espetacularização da imagem e mostra o público de um show acionando suas câmeras para registrar o próprio evento. *Redemoinho* é um vídeo que viralizou no YouTube e revela um rapaz que filma um redemoinho à beira do rio, acompanhado de situações sagradas e profanas. Já *Ruína* é um documentário sobre a tentativa da cantora Maria Bethânia declamar um poema em meio a diversas interrupções sonoras. *KBELA* é um curta experimental que trata do cabelo da mulher negra e a resistência enfrentada para manter sua essência. E *NoirBLUE - deslocamentos de uma dança* é constituído de um olhar ensaístico sobre a experiência diaspórica do corpo negro como forma de representação política.

A terceira sessão foi permeada pela política impulsionada no cotidiano. A exibição teve as obras *Para todas as moças* (Castiel Vitorino Brasileiro, 2019), *Retrato nº1 do povo acordado e suas mil bandeiras* (Edu Yatri Ioschpe, 2014), *Bup* (Dandara de Moraes, 2018), *Mundo incrível REMIX* (Gabriel Martins, 2014) e *Mamata* (Marcus Curvelo, 2017). O último debate recebeu a crítica de cinema Julia Noá no dia 6/10/2020.

*Para todas as moças* é uma prece evocada para saudar todas as mulheres trans e suas vivências. *Retrato nº1 do povo acordado e suas mil bandeiras* é um registro feito durante uma manifestação em 2013, que mostra uma mulher negra enfrentando uma multidão que quer calá-la. *Bup* se define como um tributo ao silêncio e traz reflexões cotidianas que povoam a cabeça da cineasta enquanto seu corpo está praticamente imóvel. *Mundo incrível REMIX* parte da ideia de encarnação para discutir a metamorfose das imagens e os ciclos contínuos da vida. E *Mamata* manifesta as desventuras de um fracassado em meio ao contexto absurdo que culminou no *impeachment* da presidente Dilma Rousseff.

Tais filmes trazem abordagens variadas, porém têm em comum o desejo de experimentar articulações estéticas particulares. Esse conjunto de curtas-metragens representa um pouco da pluralidade de repertórios e experiências que atravessam o cinema brasileiro contemporâneo. As sessões apresentaram maneiras de analisar os filmes escolhidos, mas são apenas um ponto de partida para impulsionar outras discussões sobre o cinema de invenção brasileiro.

É importante considerar a diversidade de gênero, classe e etnia dos realizadores dos filmes selecionados, o que acarreta uma pluralidade de formações, experiências e predileções estéticas e narrativas. Entretanto, é natural que o recorte proposto apresente lacunas, como a exclusão de filmes de longa duração e a insuficiência ao não lidar com obras realizadas por cineastas indígenas.

Apesar da mostra *Invenção permanente* trazer luz ao conceito de cinema de invenção no cenário brasileiro contemporâneo, a criatividade da produção cinematográfica nacional de curtas-metragens não se esgota aqui. Talvez a realização de outras mostras e a criação de novos conceitos sejam adequados para pensar a inventividade consolidada pela geração cinematográfica em discussão.

## Referências

ANZOLIN, Rubens Fabricio; BERZAGUI, André; COTTA, Roberto; DILLI, Lauren Mattiazzi. *Invenção permanente*. Disponível em: <https://zero4cineclube.wordpress.com/invencao-permanente/>. Acesso: 3 dez. 2021.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. 3 ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (orgs.). *Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o cinema jovem brasileiro do século XXI*. Belo Horizonte/Fortaleza: Suburbana.co, 2011.

MIGLIORIN, César. *Por um cinema pós-industrial: notas para um debate*. Revista Cinética, v.1, nº1. 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acesso: 3 dez. 2021.

OLIVEIRA, Janaína. *Cotidiano singular*. In: VALENTE, Eduardo (org.). *Cinema brasileiro – anos 2010 – 10 olhares*. Disponível em: [https://668a5791-d450-4dce-80e9-de314b0e3a2b.filesusr.com/ugd/9c33a6\\_360d58153e9a4122a32d9120a17d1638.pdf](https://668a5791-d450-4dce-80e9-de314b0e3a2b.filesusr.com/ugd/9c33a6_360d58153e9a4122a32d9120a17d1638.pdf). Acesso: 12 dez. 2021.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

# Sons do demônio em *Possuídos*<sup>601</sup>

Sounds of the devil in *Fallen*

Rodrigo Carreiro<sup>602</sup>  
(Doutor – UFPE)

**Resumo:** O objetivo deste artigo consiste em realizar uma análise da banda sonora do filme *Possuídos* (Fallen, Gregory Hoblit, 1998), a fim de examinar as maneiras como recursos sonoros são utilizados para solucionar um problema de representação proposto pelo roteiro: o vilão, uma entidade sobrenatural, não possui corpo físico e muda frequentemente de hospedeiro, dificultando que público e personagens possam identificá-lo com rapidez. Discutiremos, portanto, o uso de uma canção popular, de gírias coloquiais, de fragmentos de uma antiga língua morta e da música experimental do compositor chinês Tan Dun para, ao mesmo tempo, oferecer uma representação estável do vilão ao espectador e provocar neste o afeto do horror.

**Palavras-chave:** Sound design, horror, demônio, Rolling Stones, Tan Dun.

**Abstract:** The aim of this essay is to perform an analysis of the soundtrack of the feature film *Fallen* (Gregory Hoblit, 1998), in order to verify a way in which sound resources are used to solve a problem of representation proposed by the script: the villain, an entity supernatural, has no body and frequently changes hosts, making it difficult for the public and characters to quickly identify it. We will therefore discuss the use of a popular song, colloquial slang, fragments of an ancient dead language and experimental music by the Chinese composer Tan Dun to offer a stable representation of the villain to the viewer and also to make activate the horror affect.

**Keywords:** Sound design, horror, demônio, Rolling Stones, Tan Dun.

*Possuídos* (Fallen, Gregory Hoblit, 1998), um filme que mistura horror e mistério, foi um fracasso na época do lançamento. Com um orçamento de US 46 milhões, *Possuídos* faturou US\$ 25 milhões e, atualmente, é pouco lembrado. No entanto, o roteiro de Nicholas Kazan contém elementos narrativos que tornavam o projeto um interessante exemplo de sonora filme que permite que o som conduza o enredo em muitos momentos da narrativa, algo raro no cinema comercial. De modo geral, trata-se de um projeto que constitui aquilo que Randy Thom (1999) chama de filme “desenhado para o som” (1999), pois abre oportunidades criativas para que os profissionais desenvolvam sonoridades incomuns.

601 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE no seminário temático ...

602 - Professor do PPGCOM da UFPE, onde cursou Mestrado e Doutorado em Comunicação. É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. Tem interesse em *sound design* e gêneros fílmicos.

A progressão narrativa do filme dá atenção destacada aos sentidos fisiológicos do corpo humano, graças à construção do vilão: Azazael, um demônio bíblico que foi outrora um anjo expulso do Paraíso e, como punição, acabou obrigado a viver na Terra sem corpo físico. Para sobreviver, sua consciência precisa possuir corpos físicos de seres humanos. E o ser etéreo desenvolveu a capacidade de fazer isso através do tato.

Ao tocar outra pessoa, Azazael pode mudar de hospedeiro, passando a habitar o corpo de quem foi tocado. A natureza do vilão deixa um desafio narrativo para os realizadores. Na maioria dos filmes, sua aparência é estável. Essa condição é o elemento narrativo que abre oportunidades para o uso do som.

Nesta comunicação, pretendo analisar os recursos sonoros utilizados pela equipe de pós-produção para solucionar essa questão. Mostrarei como o filme utiliza a canção *Time is on My Side*, na versão gravada pelo Rolling Stones, para auxiliar o espectador a identificar rapidamente o hospedeiro do demônio; discutirei o uso recorrente de um termo coloquial e de fragmentos de língua antiga do Oriente Médio como deixas auditivas para que plateia e personagens consigam identificar o corpo habitado por Azazael; e verificarei como planos filmados do ponto de vista subjetivo do demônio acentuam a importância da música experimental do compositor chinês Tan Dun para na construção do horror (CARROLL, 1999, p. 41), sentimento que une medo e repulsa.

O principal problema de representação enfrentado pela equipe criativa de *Possuídos* consistiu em encontrar maneiras de comunicar ao público com rapidez e clareza em que corpo estava, a cada momento, o demônio Azazael. Sem um corpo, o vilão de *Possuídos* morreria no espaço de tempo de uma respiração – não mais que alguns segundos. A situação narrativa, então, é a seguinte: o vilão não tem corpo fixo, mas precisa de um para poder se manifestar. Como seu hospedeiro muda constantemente, o espectador – assim como o protagonista John Hobbes (Denzel Washington) – precisa realinhar a todo momento sua percepção da trama, para saber a qual corpo deve associar o vilão.

Antes de proceder à análise da banda sonora de *Possuídos*, torna-se necessário esclarecer a noção de problema de representação. David Bordwell (2009, p. 320) afirma que o processo de contar uma história no meio audiovisual do cinema pode ser descrito, de modo geral, com uma sucessão ininterrupta de problemas de representação. A expressão, portanto, dá conta das escolhas que a equipe criativa – em especial, o diretor – precisa fazer para traduzir aquilo que está no roteiro para a mídia audiovisual; palavras devem ser traduzidas em imagens e sons. Os cineastas solucionam problemas de representação fazendo escolhas a partir de um repertório disponível.

O principal problema de representação enfrentado pela equipe criativa de *Possuídos* consistia, grosso modo, de encontrar maneiras de comunicar ao público, a cada nova cena (ou até mais de uma vez por cena, como acontece em vários momentos-chave da narrativa), em que corpo estava o demônio Azazael. Esse é um problema de representação raro no cinema. Afinal, se seres invisíveis são relativamente numerosos – trata-se de um tema clássico

da ficção científica explorado desde o século XIX –, eles possuem corpos físicos. A questão que se coloca, nesse caso, é a seguinte: como informar ao espectador, continuamente, a identidade física do demônio – ou seja, qual o ator que o interpreta a cada novo plano?

Gregory Hoblit e a equipe criativa do filme encontraram soluções sonoras para esse problema. Em primeiro lugar, o demônio bíblico cantarola insistentemente a canção *Time is on My Side*. Esta é a principal deixa que o roteiro nos reserva para reconhecer o hospedeiro de Azazel – ele sempre cantarola ou assobia a melodia, cuja letra também deixa antever uma ironia. A morte do hospedeiro não será suficiente para impedir o demônio de continuar matando ativamente, como um *serial killer*.

A melodia simples também auxilia o espectador a acompanhar os momentos de transição mais rápida de hospedeiro (aqueles em que o demônio troca de corpo várias vezes em sequência, procurando um hospedeiro ideal), já que o personagem que canta ou assobia é sempre aquele que está possuído pelo espírito.

Além disso, no discurso verbal de Azazel, duas características semânticas denunciam o hospedeiro. Primeiro, o demônio pontua suas falas sussurrando ou encaixando palavras de um dialeto antigo, o sírio-aramaico. A segunda deixa verbal é o uso frequente do termo ‘pal’ (em tradução livre, ‘amigo’).

No roteiro, esta última característica tem importância especial, pois é o elemento que faz o detetive interpretado por Denzel Washington desconfiar da origem sobrenatural do assassino. Dono de personalidade observadora, John Hobbes percebe sem demora que diferentes pessoas se dirigem a ele e falam de maneira semelhante.

Ademais, os planos POV que ilustram a visão subjetiva de Azazel possuem uma textura amarelada diferente do restante do filme. Eles são utilizados oito vezes, e apresentam uma sonoridade subjetiva, impregnada de ruídos de origem não diegética, às vezes misturando trechos da musical experimental do compositor chinês Tan Dun com efeitos sonoros, a ponto de torná-los indistinguíveis em certos momentos, característica do cinema contemporâneo (KASSABIAN, 2003; SERGI, 2006; CARVALHO, 2009; BURWELL, 2013; OPOLSKI, 2013; SMITH, 2013; CARREIRO, BELTRÃO, 2014; GORBMAN in COSTA et al, 2016; PEREIRA, MIRANDA, 2016).

A mixagem é igualmente radical. Criando uma série de *pans* sonoros rápidos, do início ao fim de cada plano POV, a mixagem se alia ao movimento de voo efetuado pela câmera para sugerir como se move a entidade sobrenatural. O demônio ouve sons distorcidos (*reverb* e *eco*), que se movimentam da esquerda para a direita, sem parar.

A estratégia de oscilação entre canção diegética e música não diegética, aliada ao uso semântico correto de dialetos e gírias como elemento de identificação de personagens, junta-se à utilização consistente de planos POV que representam o olhar do vilão, e à profu-

são de planos-detulhe que flagram corpos se tocando, ao longo de toda a sequência, para construir um momento dramático intenso, de modulação calculada e precisa, que capta a incredulidade horrorizada do detetive ao ser exposto à natureza demoníaca do vilão.

Importante representante da geração de *sound designers* dos anos 1970, nos Estados Unidos, Randy Thom (1999, p. 9) escreve que o público em geral tem uma noção errada do que seria uma trilha sonora inventiva e original em mídias audiovisuais, como o cinema: “aquilo que é visto como ótimo som nos filmes contemporâneos às vezes não passa de som alto” (THOM, 1999, p. 9). No artigo intitulado “Designing a movie for sound”, Thom procura insistir na importância de um planejamento mais detalhado e meticuloso na construção da trilha sonora de uma produção audiovisual, e o faz enumerando uma série de sugestões que roteiristas e diretores podem dar para que a equipe de produção sonora possa ter mais espaço criativo, e a partir daí trabalhar com mais liberdade e criatividade. Algumas das dicas mais importantes que ele cita existem em profusão em *Possuídos*: planos subjetivos, planos-detulhe ou muito fechados, longos planos-sequência, planos em câmera lenta e/ou em velocidade reduzida.

O filme de Gregory Hoblit utiliza todas essas sugestões visuais para ajudar o som a guiar a narrativa e, muitas vezes, assumir o protagonismo da condução diegética, bem como da modulação da tensão e do horror presentes. Em certas cenas, dá espaço para que editores de som, mixadores, *sound designers* e compositor da música original criada para o filme elaborem soluções criativas para os problemas de representação que se apresentam, ao longo do enredo. É muito perceptível a importância da estratégia de sonorização – que é sombria, exótica e também muito especializada – dos planos subjetivos do demônio Azazel, que cito como exemplo mais proeminente. A apresentação dos sons, de uma perspectiva acústica e também espacial, nos permite não apenas localizar e compreender os deslocamentos físicos do vilão, mas também compreender aspectos importantes da personalidade do vilão: a personalidade insistente, psicótica e irreverente dele.

Também é importante assinalar o papel importante da banda sonora na construção do grau de aderência do filme aos dois gêneros aos quais ele se filia, o *thriller* policial e o horror sobrenatural. O primeiro gênero, que se baseia na lógica racional de uma investigação, a clareza narrativa é extremamente importante; o espectador precisa acompanhar a trama sem grandes sobressaltos, assimilando as informações rapidamente e sem precisar raciocinar em termos complexos. O uso da canção gravada pelos Rolling Stones tem importância fundamental para o sucesso dessa resolução proposta para o problema de representação.

Já no que se refere ao horror, é um gênero que obedece mais aos afetos, sensações e emoções do que à coerência da trama e das ações dos personagens; é mais importante para o gênero provocar no espectador o afeto de horror, combinando repulsa e medo, do que obedecer a uma condução muito lógica da trama. Filmes de horror eficientes, na afirmativa de Noël Carroll, são aqueles em que a resposta emocional do público espelha a dos “personagens humanos positivos” (CARROLL, 1999, p. 34). Mais uma vez, a estratégia de

organização sonora do filme, como esperamos ter ficado comprovada neste artigo, tem papel significativo na conexão afetiva que surge entre espectador e personagens da ficção, em particular do público com o detetive John Hobbes.

## Referências

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Editora Papirus, 2009.

BURWELL, Carter. "No Country for Old Music". *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics* (org. John Richardson, Claudia Gorbman, Carol Vernallis). New York: Oxford University Press, p. 168-170, 2013.

CARREIRO, Rodrigo; BELTRAO, Filipe Barros. "Ruídos na canção: o caso de Dançando no Escuro". *Contemporânea*, v. 12, n. 1. Salvador: Universidade Federal da Bahia, p. 288-304, 2014.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Editora Papirus, 1999.

CARVALHO, Márcia. "Anos 1070: O desenlace da polifonia tropical e a marginália na música de cinema". *Nas Trilhas do Cinema Brasileiro* (org. Rafael Luna). Rio de Janeiro: Tela Brasilis Edições, v. 1, p. 84-95, 2009.

GORBMAN, Claudia. "Uma entrevista com Claudia Gorbman". (org. COSTA, Fernando Moraes; CARREIRO, Rodrigo; MIRANDA, Suzana Reck. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n. 1. São Paulo: SOCINE, p. 170-188, 2016.

KASSABIAN, Anahid. "The Sound of a New Film Form". *Popular music and film*. Ian Inglis (Org.). London: Wallflower Press, p. 91-101, 2003.

OPOLSKI, Débora. *Introdução ao desenho de som: uma sistematização aplicada na análise de longa-metragem Ensaio sobre a cegueira*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

PEREIRA, Kira; MIRANDA, Suzana Reck. "Tão Longe é Aqui e a Música dos Ruídos: Aproximações Teóricas Sobre Aspectos do Som no Cinema Contemporâneo". *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n. 1. São Paulo: SOCINE, 2016, p. 170-188.

SERGI, Gianluca. "In defense of vulgarity". *Scope*, v. 5, n. 1, 2006. Disponível em <http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?id=129&issue=5>. Acesso em 29/08/2021.

SMITH, Jeff. "The Sound of Intensified Continuity". *The Oxford Handbook of new audiovisual aesthetics* (orgs. John Richardson, Claudia Gorbman e Carol Vernallis). New York: Oxford University Press, 2013, p. 331-356.

THOM, Randy. "Designing a movie for sound". *Iris Magazine*, Iowa, n. 27, 1999, p. 9-20. Disponível em [http://www.filmsound.org/articles/designing\\_for\\_sound.htm](http://www.filmsound.org/articles/designing_for_sound.htm). Acesso em 11/8/2021.

# A escrita audiovisual entre jogo teatral, jogo eletrônico e filme-jogo<sup>603</sup>

The creative process of interactive storytelling  
at the improvisational theatre between  
play, electronic game and film

Rodrigo dos Santos Estorillio<sup>604</sup>  
(Mestrando em Cinema – UNESPAR)

**Resumo:** A escrita criativa em mecânicas de jogos e a linguagem audiovisual em narrativas complexas convergem diversas áreas do conhecimento para engajar pessoas na era da cibercultura como princípio formador da mente criativa e fator cultural preponderante de informação. Filmes e jogos baseados em agência, imersão e transformação estão sendo aperfeiçoados tecnologicamente como um simulacro de realidade por técnicas de programação e interface lúdicas, construídas como multimeios híbridos e interativos.

**Palavras-chave:** Sistema de jogos em hipermídia, Narrativa Interativa, Escrita Audiovisual, Jogo cênico, Dinâmica Interativa.

**Abstract:** Creative writing in game mechanics and film language in complex narratives converge different areas of knowledge to engage people in the cyberculture era as creative mind formation and cultural fact of information. Films and games based on agency, immersion and transformation are being technologically improved as a simulacrum of reality by programming techniques and playful interfaces built as hybrid narrative and interactive multimedia.

**Keywords:** Hypermedia Game System, Interactive Narrative, Script Writing, Improvisational Theatre, Interactive Fiction Feature Film.

Aportes teóricos como os de Janet Murray, Lúcia Santaella, Marie-Laurie Ryan, Henry Jenkins e Steven Johnson nos auxiliam a entender que os jogos digitais se aproximaram da narratividade dos filmes na era da cibercultura e que a arte-educação é ainda um desafio metodológico importante a empreender na esfera acadêmica. A metodologia da pesquisa em arte nesse meio assume nova perspectiva com estudos pós-modernos em crítica de processo que postulam, com base no paradigma pós-positivista, “a existência de múltiplas construções da realidade segundo pontos de vista de pesquisadores” (FORTIN; GOSELIN, 2014, p. 3).

603 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: SEMINÁRIO ESTUDOS DE ROTEIRO E ESCRITA AUDIOVISUAL.

604 - Mestrando do PPGCINEAV / UNESPAR – linha 2: bolsista CAPES/DS. Membro do Grupo de Pesquisa CineCriare. Especialista em Cinema da FAP: Bacharel em Direito pela PUC/PR. E-mail: rodrigoestorillio@gmail.com



Filmes e jogos têm essa característica em geral, mais especificamente quando combinados aos elementos peculiares da era da cibercultura: a criação colaborativa em rede digital e a interatividade. O uso das ferramentas de comunicação opera na convergência midiática a serviço de uma lógica narrativa interna em uma área fenomenológica da experiência humana que se instala no espaço transicional entre o brincar (jogar, treinar, aprender) e a realidade concreta da vida prática na forma de jogos e filmes que podem vir a servir dentro de um contexto de aprendizado na área da Educação. A gamificação<sup>605</sup> é uma estratégia metodológica que se utiliza de técnicas específicas advindas do campo do *ludus*<sup>606</sup> e da *paidia*<sup>607</sup> para ser empregada em contextos diversos como forma de transmissão de conhecimento. Produtos culturais imersivos, interativos e transficcionais hoje se espalham na internet, e talvez isso signifique que, de modo geral, estamos mais propensos a aceitar conteúdos com narrativas multiformes e multilineares. Tais conteúdos se expressam pela convergência das mídias, representando uma transformação cultural que “altera o fluxo do pensamento racional e o processamento dos conteúdos transmitidos” (JENKINS, 2009, p. 31). Nesse prisma, dinâmicas de grupo que simulam mundos possíveis através de narrativas coletivas baseadas na experiência e no improviso, tais como RPGs, LARPs e MUDs, evidenciam ferramentas de exercício de criação que podem ser utilizadas em sala de aula, revelando recursos de aprendizado e transmissão de conhecimentos.

RPG (*Role-Playing Game*) é um jogo onde os praticantes assumem papéis de personagens e criam narrativas colaborativamente. O progresso desse jogo se dá de acordo com um sistema de regras predeterminado, dentro das quais os *players* podem improvisar livremente. LARPs (Live Action Role-Playing Games) podem ser considerados variações dos RPGs praticados ao vivo e MUDs (Multi-User Dungeons) são ambientes de representação on-line onde “os jogadores criam um repertório similar de convenções” (MURRAY, 2006, p. 123). Jenkins (2009) descreve um novo formato que une ambos, os MMORPGs (Massively Multiplayer Online Role-Playing Games) — jogos de RPG para múltiplos jogadores on-line.

Todos esses jogos se caracterizam pelo improviso e interatividade multimídia e performam a realização de uma dinâmica de grupo que simula um sistema interativo-narrativo através da mediação em interfaces. Segundo Santaella (2010, p. 91): “uma interface ocorre quando duas ou mais fontes de informação se encontram face a face, mesmo que seja o encontro da face de uma pessoa com a face de uma tela”. Para ela, o computador se torna interativo quando um usuário humano se conecta ao sistema, propondo um modelo de categorização lógica e uma teoria de classificação da linguagem que pode servir de mapa orientador (flexível e multifacetado) no sentido de permitir uma visão dialógica, interativa e intersemiótica para criação e leitura de processos concretos de signos complexos como filmes e jogos de ficção narrativa em hibridismo na hipermídia. Esse é o caso de *Bandersnatch*, p. ex.

605 - A 'gameificação', sendo uma prática de aplicar mecânicas de jogos em diversas áreas do conhecimento para engajar pessoas em dinâmicas de grupo, resolve problemas e melhora o aprendizado. Neste contexto, filmes e jogos baseados no improviso e interatividade multimídia como RPGs e MUDs são ambientes virtuais de representação on-line e ao vivo (em tempo real e transmissão simultânea) que estão sendo aperfeiçoados por técnicas lúdicas e narrativas construídas tecnologicamente como um simulacro de realidade.

606 - Gosto pela dificuldade gratuita, aplicação de regras e convenções, ambiente controlado (CAILLOIS, 1990, p. 47-48).

607 - Poder original de improvisação e de alegria geral, exuberância, fantasia, atividade descontrolada. (CAILLOIS, 1990, p. 47-48).

*Bandersnatch* (2018) é um longa-metragem de ficção interativa produzido por encomenda da Netflix Inc., dirigido por David Slade e roteirizado por Charlie Brooker, em parceria com Annabel Jones. O filme é considerado pelos autores um macro-episódio de *Black Mirror* e um jogo interativo, tanto quanto um episódio de televisão. Brooker (2011) conta que “o *espelho negro* do título é aquele que você encontrará em cada parede, em cada mesa, na palma de cada mão: a tela fria e brilhante de uma TV, um monitor, um smartphone”. *Bandersnatch* é descrito como um animal fabuloso em *Alice Através do Espelho* (1871), de Lewis Carrol; também mencionado pelo autor nos versos de *The Hunting of the Snark* (1874). Carrol explora o multiverso na literatura fantástica, significado oculto e agonia existencial. O tempo consta de verbetes<sup>608</sup> e se refere a pessoas agressivas e/ou incômodas que se tornam bizarras. O site da Netflix classifica *Bandersnatch* como um filme-evento interativo, indicando-o para maiores de 16 anos com a seguinte sinopse: “Em 1984, um jovem programador começa a adaptar um romance fantástico para videogame e põe em questão a própria realidade. Uma história alucinante com múltiplos finais”. O interator faz escolhas à medida que a história avança no universo de fantasia, onde a realidade e o mundo virtual se misturam e começam a criar confusão tanto na mente do personagem principal, *Stefen Butler*, quanto do usuário.

## Jogar um filme ou ver um jogo?

A provocação sugere experiências imersivas, mas excludentes entre si, como se ainda não fosse possível a convergência entre as mídias e a fruição se dar em um só aparato-dispositivo no corpo-mídia. A informação integra o processo da semiose no qual o corpo tem papel ativo, compreendido enquanto signo que estabelece no corpo um processo de mediação com o mundo, assumindo “características de interface [...], sendo, essencialmente, um dispositivo ou espaço de comunicação, portanto – corpo mídia” (ANDRADE, 2015, p. 233). Atualmente, o corpo, visto por uma perspectiva informacional, apresenta-se como um objeto portador de significação nas interações humanas mediadas por dispositivos tecnológicos.

As produções contemporâneas envolvem uma rede que desdobra suas histórias em múltiplas plataformas nesses dispositivos tecnológicos, convergindo várias mídias que se entrelaçam, onde “ambientes digitais são ambientes procedimentais, participativos, espaciais e enciclopédicos” (MURRAY, 2006, p. 78). Plataformas de *streaming* potencializam esse formato.

O nível de interatividade a que se propõem alguns filmes e jogos atuais têm por característica versar sobre esse paradigma pós-positivista que postula a existência de múltiplas construções da realidade segundo os pontos de vista de personagens em crises de identidade e perspectivas conflitantes, divergentes. Problemas epistemológicos (como saber o que saber) e dúvidas ontológicas (sobre outros mundos e outras mentes) obrigam o espectador (receptor ou interator) a escolher entre mundos possíveis, uma atualização aparentemente válida. São os *puzzle films* e os *mind games*, que operam a complexidade em um sistema

multitrama com características de não linearidade, *forking path plots* e construção poética da realidade por obliquação do sujeito fundante, o que para Gadamer seria uma experiência hermenêutica.

O jogo como ferramenta de exercício de criação revela, por meio do pensamento fenomenológico/hermenêutico, um recurso de aprendizado na sua forma de transmissão dos conhecimentos implicados, e mediante os processos perceptivo-cognitivos envolvidos, observa-se o comportamento do jogador em cada etapa na resolução de problemas e na identificação dos níveis de comprometimento, desempenho e qualidade das heurísticas aplicadas. Bordwell (1989) chama esse processo em filmes de *schemata*, um mapa mental.

Se “nesse universo estaríamos ligados pela linguagem e pelo pensamento”, como nos diz Hans-Georg Gadamer (2014) na introdução de *Verdade e método*; e se “a verdade é inalcançável por meio de uma metodologia científica”, o processo humano que inscreve a história de uma vida e a projeta no mundo, em uma dinâmica prospectiva que liga o passado, o presente e o futuro, visa fazer emergir um projeto autoral que explora a memória em reflexão das próprias experiências, contextualizando “em um vínculo de co-elaboração de si e do mundo social”, características que fazem da narrativa uma “experiência hermenêutica”.

O desdobramento dessa experiência, sendo ela imersiva e com capacidade de agência e transformação, aquela que a interatividade do meio digital proporciona, permite o compartilhamento da informação por meio de atividades comunicativas e artísticas, tais como: o jogo teatral, que pode simular ações dramáticas dentro de um sistema narrativo interativo (*Dramatic Presence*); o jogo eletrônico, que pode simular narrativas por meio de inteligência artificial e *multiusers* (*The Sims*, *Second Life*, *Detroit: Become Human*); e o filme-jogo, que pode simular múltiplas perspectivas e pontos de vista por meio de criação colaborativa (*crowdsourcing*, *crowdfunding*) ou não (*Bandersnatch*, *RedVsBlue*). No jogo, o interator é o sujeito-cérebro do personagem-avatar, ele conduz estratégias, faz escolhas consequentes, mas também é objeto das reviravoltas da trama. O engajamento que o filme-jogo propicia não gera apenas consequências por assumir papéis protagonistas nas ações, como é o caso do jogo eletrônico, por exemplo, mas a potência do ato manifesto gerado pelas N-possibilidades reificadas e alteradas que as ações acarretam no nível psicológico do interator, gera maior entendimento da trama como um todo, tanto quanto consciência e responsabilidade. Na lógica desses acontecimentos, encadeados em anamorfoses (*puzzle film*<sup>609</sup>, *mind game*<sup>610</sup> e *forking path plot*<sup>611</sup>), a *mimesis* da história (*fabula*) é apresentada ao receptor na forma da *diegesis* do *syuzhet* (enredo) que a liga ao estilo (processual), provocando ao receptor o surgimento de mapas mentais (*schemata*) que organiza perceptivamente o conteúdo em processo cognitivo na rede de testes das hipóteses sugeridas até a satisfação pessoal, a depender do grau de conhecimento (crítico poético) e do nível de texturas apresentado (crítico-estético).

609 - Filmes 'quebra-cabeça' em que tramas com enredo tipo 'jogo de encaixe' se laçam em linhas narrativas.

610 - 'Jogos mentais' em que a percepção da realidade das 'confusas' personagens e da audiência é alterada.

611 -

As ligações dos fios narrativo-temporais e causais são guiadas pelas deixas e dicas do *syuzhet* sobre causalidade, tempo e espaço, na manipulação da informação e na amarração, pelo receptor, dos blocos idealizados pelo autor no curso do desenvolvimento das ações. Essa forma narrativa encoraja o espectador a fazer inferências a partir dessas ligações, que, por sua vez, criam brechas, falhas ou lacunas (gaps) que podem ou não ser preenchidas. Para Bordwell (1989), “quanto mais as brechas são preenchidas, mais coerente fica a fábula”.

Filmes interativos com narrativa complexa podem ser construídas com foco em um simulacro de mundos possíveis, onde as interfaces interativas permitem ranhuras e brechas que dialogam experiências multissensoriais em dimensões que fragmentam o tempo narrativo e espacializam as imagens, desmaterializando a relação de causa e efeito em dispersão de pontos de vista e perspectivismo em multitrâma. Já o jogo pode ser utilizado como ferramenta de exercício de criação e posterior debate em sala de aula, por exemplo: um jogo de RPG pode convencionar (CAILLOIS, 1990) certas regras (*ludus*) que permitam a criação de personagens (exuberância) e narrativas (fantasia) com enredos e *paidia* (improvisação) que possibilitem competição (*agon*), acaso (*alea*), simulacro (*mimicry*) e vertigem (*ilinx*). Ou mesmo um MUD (*dimension/domain*), um RPG múltiplo, executado em uma BBS (*Bulletin Board System*) – redes de computadores que recebem e enviam mensagens. Em algumas plataformas, as pessoas ou interatores podem se comunicar em tempo real: o sistema recebe a mensagem do interator conforme ele interage. Pode ser via mensagens de texto, áudio e imagem, e quando há reescrita do programa, o sistema permite que o banco de programas possa ser copiado.

Os programas rodam filmes e jogos em servidores na Internet. Os jogadores executam papéis/personagens e recebem informações que codificam ambiências que contextualizam a história nas interfaces controladas pelo sistema (redes de computadores), também conhecidas como Non-Player Characters (NPCs), em um mundo virtual. Tudo interage na relação homem-máquina (jogadores, personagens, ambientes, histórias). As pessoas digitam comandos na interface que o sistema executa e o resultado parece simples, natural e sensível. Se o mundo virtual é uma cópia do real ou se é de fantasia ou mesmo de ficção científica, pouco importa. O que realmente interessa é que nosso universo sensorial se estendeu e se amplificou com as “tecnologias de produção de signos” (SANTAELLA, 2010, p. 229).

As máquinas foram responsáveis pela replicação das experiências visuais e auditivas, assim como a interação gerou um implemento da percepção cerebral e capacidade cognitiva humana, incrementando a narrativa em torno dos ‘mundos possíveis’ e suas realidades virtuais.

## Referências

ANDRADE, Graziela. Corpo-dispositivo: Entre o visível e o invisível da informação. Revista EcoPós – Tecnopolíticas e vigilância, v. 18, n. 2. Belo Horizonte: Editora Perspectivas, 2015.

BORDWELL, D. *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1989.

CAILLOIS, R. *Os Jogos e Os Homens*. Lisboa: Cotovia, 1990.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. “Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico”. *Art Research Journal: Brasil*, v.1, jan.-jun. 2014.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

JOHNSON, S. *Cultura da interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MURRAY, J. *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

RYAN, M-L. *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

SANTAELLA, L. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2010.

THE GUARDIAN. *Charlie Brooker: the dark side of our gadget addiction*. Londres: Guardian News & Media Limited, 2011. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror>>. Acesso em: 10 out 2021. Tradução nossa.

# O “filme estrutural” e o “problema dos três corpos”<sup>612</sup>

“Structural film” and the “three-body problem”

Rodrigo Faustini dos Santos<sup>613</sup>

(doutorando – Universidade de São Paulo)

**Resumo:** Certa aspiração da vanguarda cinematográfica norte-americana (ligada ao filme estrutural) de instanciar funções da mente por meios técnicos, cruza com o imaginário da cibernética, que orbita o pós-guerra. Considerar relações e reações desses filmes com tal disciplina, ligada ao eletrônico e ao digital, permite acentuar aspectos mais caóticos desse cinema, sugerindo vieses não-triviais que perturbam pressupostos de seu rigor purista e essencialismo esquemático, convocando dinâmicas outras.

**Palavras-chave:** filme estrutural; cibernética; ciências da complexidade; cinema experimental.

**Abstract:** A certain aspiration of the north-american cinematographic avant-garde (linked to structural film) – aiming to instantiate functions of the mind by technical means – crosses with the discourse of cybernetics, which orbits the post-war period. Considering the relations and reactions of these films to such a discipline, tied to electronics and the digital, allows for accentuating more chaotic aspects of this type of cinema, suggesting non-trivial biases that disturb assumptions of its purist rigor and schematic essentialism, suggesting other dynamics at play.

**Keywords:** structural film; cybernetics; complexity sciences; experimental cinema.

Em “Film in the House of the Word” (FRAMPTON, 2009), ensaio exemplar de certas premissas da aspiração formal do cinema experimental norte-americano das décadas de 1960 e 1970, Hollis Frampton retorna ao embate de Sergei Eisenstein com o cinema falado, para dali recuperar o que ainda via no alcance mais louvável de realização de um projeto artístico moderno: compor com o filme um *antilogos*, um mundo (ou máquina) de imagens (inclusive sonoras), para se opor ao mundo da linguagem e suas modulações da experiência – completando dialeticamente o que Frampton propõe como uma Mecânica Celeste do intelecto, ou seja, uma orbita harmônica entre os mundos da imagem e da palavra.

Atento a seu tempo, porém, em outras ocasiões o artista tomaria nota de um 3º corpo, eletrônico e digital, ou enfim, informacional, que em suas palavras “haveria de ter seu efeito na Máquina de Imagem”<sup>614</sup> (*ibidem*, p. 189). Se, em alusão à astrofísica, sistemas de três corpos em interação tornam-se caóticos e imprevisíveis, tumultuando cálculos (WOLFRAM,

612 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão “Cinema experimental: histórias, teorias e poéticas”.

613 - Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo e bolsista pela FAPESP, trabalhando com poéticas experimentais no cinema e no vídeo.

614 - Traduções minhas.

2002), uma fonte de perturbação atingia assim o cerne desse pretense sistema intelectual. Enquanto a resposta do artista seria conter essas tecnologias pondo-as “a serviço do cinema” (UHRICH, 2012), um olhar mais atento aponta como a problemática informacional e a complexidade sistêmica já entranhavam-se pelas bases do filme dito estrutural.

Enquanto o texto inaugural acerca da idéia de “filme estrutural”, publicado em 1969 por P. Adams Sitney, identifica essas obras justamente pelo que dispõe como uma “redução de complexidade formal” do filme experimental, por supostamente enfatizarem a percepção primária de um *shape* (ou formato) em detrimento de nuances de conteúdo, filmes como os de George Landow e Hollis Frampton já sugeriam ali um “caso crítico da ambiguidade que reside na definição do filme estrutural” (SITNEY, 2002, p. 364) em sua evidente complicação. A possível fonte dessa complexidade já era intuída por Sitney: seus filmes não só “insistiam” sobre uma forma como também comentavam sobre sua própria formatação, operando níveis de metarreflexão – convidando assim a indagação contínua do sistema posto em operação.

Como Landow comenta sobre um de seus filmes, “Fleming Faloon Screening” (1963) – que trata-se da re-filmagem em 8mm de uma sessão de projeção de outro filme em 16mm – “o sujeito no filme encontra-se duas (ou três) vezes removido dali” (RENAN, 1967, p. 163), colocando o espectador na posição de, menos de apreender o “formato” da obra, indagar-se sobre o esquema de observação ou os níveis de articulação ali envolvidos, em modo reflexivo. Seus primeiros filmes, re-filmando telas de televisão, igualmente justapõem sistemas de observação formando circuitos instáveis de referência. Em entrevista para Sitney em 1970 (WNYC, 2022), Landow acentua seu fascínio pelos paradoxos entre “forma e informação” e as relações parasíticas emergentes nesses circuitos, dinâmica semiótica que passaria a perseguir em obras seguintes.

Suspendendo brevemente a ideia de filme “estrutural” e de especificidade midiática para pensar nessas obras, podemos notar uma problemática comunicacional (ou meta-comunicacional, cibernética) tomar consistência. Encontraríamos em Frampton, por exemplo, um cineasta imerso numa emergente cultura informática, e que inicia sua produção autoral com um filme chamado *Information* (1966) para encerrá-la com um projeto monumental, *Magellan*, descrito como uma espécie de “ambiente temporal ou calendário fílmico” (FRAMPTON, 2009, p. 228), *loop* potencialmente infinito orientado a programar salas de cinema diariamente com seu conteúdo, à mesma época em que o artista começava a fazer seus próprios programas de computador na Universidade de Buffalo para síntese e controle de vídeo.

*Magellan*, projeto inacabado, incluiria cenas com essas sínteses eletrônicas e animações digitais e chegara mesmo a ter sua finalização cogitada para vídeo para dar conta de sua magnitude, tensionando meios. Nomeado em referência ao navegador Fernão de Magalhães e em sua forma emulando um circuito de circumnavegação, ou ciclo programado em

anel, segundo suas notas (*ibidem*) a obra seria composta para ser isomórfica à consciência de seu virtual protagonista, figurando com isso categorias de experiência e conhecimento do sujeito moderno.

O projeto, também descrito por ele como uma “série de rodas que giram dentro de si» (CHRISTIE; DUSINBERRE, 2004, p. 105) sugere certo viés cibernético, principalmente se recuperarmos do próprio nome “cibernética” a raiz grega *kyber*, de timoneiro, controlador de um sistema e guia de navegação por mares epistêmicos. Não por acaso, o epistemólogo da comunicação Michel Serres, inspirado pela cibernética e estruturalismo (e seus limites), convocava numa palestra em Yale de 1973 (MALANCHUK; SERRES, 1975) a figura das narrativas de jornadas ao redor do mundo como mimese de sistemas de conhecimento e seus mapeamentos simbólicos por um observador ideal – duplicações utópicas e totalizantes do mundo concreto – que por sua vez englobam-se num terceiro mundo, das formas e técnicas de comunicação (e suas imagens e imaginário), nos quais observadores empíricos estão inseridos, como circuitos dentro de circuitos, imersos na complexidade de múltiplos pontos de vista possíveis, que fomentam assim o labiríntico “mapa das interpretações” (*ibidem*, p.188).

Instigados por tais ecos do pensamento sistêmico e da complexidade nessa produção fílmica, ao retornarmos a ideia modernista de especificidade, também poderíamos encontrar nela as figuras da autorregulação e autorreferência da retórica cibernética. Mesmo se assumirmos a polêmica ligação de “cinema estrutural” com o estruturalismo, retornando à nomes como Claude Lévy-Strauss, Roman Jakobson e Jacques Lacan, encontraríamos na base de suas teorias influências diretas do que denominavam como os “novos paradigmas da comunicação” (WINKIN, 1998). Campos à época agrupados pela cibernética e pela teoria de sistemas, e que o pesquisador Yves Winkin (*ibidem*) já propôs pensar como uma espécie de “colégio invisível” das teorias então em voga, assim como a historiadora Pamela Lee (2020) lhes aponta como fonte de uma hermenêutica generalizada na ambiência cultural da Guerra Fria – com destaque para a heurística do “reconhecimento de padrões” que vazava dos complexos de pesquisa estratégica para a psicologia aplicada e mesmo a crítica de arte. Norbert Wiener, recupera, teria sido tanto pioneiro da cibernética quanto em associar mensagem, informação, padrão e estrutura.

Continuando por essa linha, deslocando a ideia de estrutura para a de sistema informacional na discussão dos filmes ditos estruturais, ao invés de uma sorte de influência direta, nos deparamos com uma produtiva rede discursiva – que estabelece circuitos tanto em direção do cinema quanto ao estudo de sistemas cibernéticos. Se, por um lado, o jargão informacional dissemina-se pelos escritos de Frampton, seja pela noção de *bits*, entropia, estocástica, *feedback*, homeostase e outros, um de seus filmes, *Maxwell's Demon* (1968), tematiza uma figura heurística típica da cibernética, o demônio de uma especulação termodinâmica de James Maxwell, inteligência geradora de ordem em um sistema também assumida como o espírito da cibernética pelo teórico Heinz Von Foerster (2003), que nos anos 1970 em universidades norte-americanas promulgava a noção de “cibernética da cibernética”, ou cibernética de segunda ordem, relativa a sistemas autorreferentes e complexos – em suas



palavras, o estudo de sistemas observando (e representando) sistemas, tal como fotógrafos-fotografando-fotógrafos-fotografando, para citar um exemplo de recursividade que trazia para a sala de aula (e que não destoava da descrição de certos filmes estruturais).

Foerster, com suas pretensões de “compreender a compreensão” e de modelar funções cognitivas como a memória ou o aprendizado, além de incluir o observador nos sistemas de observação e estudar as dinâmicas emergentes nas interações entre sistema e ambiente, nos dá aqui uma imagem da cibernética mais ligada à epistemologia do que reduzida à figura do robô ou do computador. Seria nessa linha epistêmica, biológica e cognitiva perseguida por ciberneticistas como Foerster, Gordon Pask, Ross Ashby e Warren McCulloch (PIAS, 2016), inclusive, em que encontraríamos presunções compartilhadas entre o filme estrutural e a cibernética: a aspiração por criar modelos instanciáveis e representações consistentes para funções da mente ou mesmo de seu todo, incluindo o processamento de símbolos, imagens e signos (KEPES, 1966). Decerto, o período fomentava relações entre ciência e vanguardismo, ressoando na arte da época pela estética sistêmica evocada por Jack Burnham em sua curadoria da exposição *Software* (1970-1971), o projeto *Experiments in Art & Technology* ligado ao MIT e a exposição *Cybernetic Serendipity* (1968-1969).

Enquanto a relação com a disciplina da comunicação e modelagem de sistemas inteligentes surge latente em Frampton e sua axiomática, temos que tal circuito é declarado nos escritos de Paul Sharits, que convoca a teoria da informação e a cibernética em seu texto “Cinema as cognition” (BEAUVAIS, 2008) assim como propõe ambas as abordagens como parte do currículo para a disciplina que batiza de “cinematics”. Em conjunto, aos poucos as noções de sistema aberto, fenômenos emergentes, redundância e autopoiese como forma de complexidade passam a dominar sua obra. Seu repertório incluía não só às teorias de “informação estética” de Abraham Moles como também as de William G. Walter, neurologista e ciberneticista conhecido por seu trabalho com indução de estados psíquicos, que incluíam sessões de *flicker* (tropo de seu cinema).

George Landow também seria direto com certas referências cibernéticas. Em um texto introdutório a uma sessão de seus filmes, em 1965, o artista cita o livro “O que é a cibernética” de G. T. Guilbaud (ARTHUR, 1971, p. 76), convidando leituras sistêmicas para seus filmes e indicando que pensar em termos circuitos abstratos habilita a comparação estrutural entre sistemas de natureza diferente – tal como entre o cinema, entropia, informação e consciência, temas que repetem-se pelo filme dito estrutural e pela cibernética.

Completando esse circuito discursivo, podemos observar a cibernética em interação com o cinema desde a própria formação dessa disciplina. Entre os primeiros servomecanismos e máquinas de calcular estudadas por Norbert Wiener e seu colega Harold Hazen, estava o chamado *Cinema Integraph*, máquina de película especulada pelo cientista durante uma sessão de cinema (BENNET, 1993). Já na década de 1970 a própria teoria de sistemas, segundo Jean-Louis Le Moigne (1977), passava de uma visão “fotográfica” e analítica para uma visão dinâmica e cinematográfica de processos em evolução. Já a impressora óptica,

item básico do cinema experimental em película, é descrita como um computador analógico por Fielding (1967), capaz de operar funções lógicas básicas – possibilidade explorada por Tony Conrad.

Através de obras irônicas, Conrad, indo além de Landow, operou certa desconstrução do “filme estrutural” por dentro, numa forma de metacrítica, ao se interessar menos pela exploração de estruturas filmicas e mais por expor presunções dos próprios artistas e das “estruturas relacionais” do campo da arte entendido como um sistema social, em suas palavras (JOSEPH, 2011). Numa dessas intervenções, *Film Feedback* (1974), o artista realizou através da película um modo imagético então cultivado como sendo “natural” do vídeo eletrônico por artistas como Nam June Paik – questionando a dita especificidade do meio. Em Conrad também podemos encontrar uma propensão por criar traquitanas paradoxais, como a do projeto *Loose Connection* (1972), que fazia uma câmera oscilar 30 graus entre a captura de fotogramas, gerando efeitos programáticos de desorientação.

Outra das traquitanas do filme de artista da época, àquela construída para *La Région Centrale* (1971) de Michael Snow, liga-se diretamente às origens da cibernética ao se apropriar de um dispositivo do radar (usado na guerra para auto-ajuste de mira para artilharia), mecanismo que é aplicado no filme contra si mesmo para desregular trajetórias de um tripé eletrônico, gerando “desequilíbrios dinâmicos” da câmera durante a filmagem. O caos programático que resulta, como uma forma hiperbólica de abuso de lógica, pode ser visto como um confronto crítico com as origens militares do pensamento operacional e sistêmico que fomentava a emergente “era da informação” – ambiência (ou 3º corpo entre arte e ciência da época) na qual podemos ver tais artistas imersos, mas ainda a caminho de nomear.

Ainda assim, considerando o engajamento inicial de Sharits e Conrad com o pós-estruturalismo francês que viriam a citar em seus textos, Landow e seu interesse nas “falhas de comunicação”, as tentativas de Frampton de submeter o vídeo e o digital “ao trabalho do cinema” e por fim a excursão cibernética de Snow – que seria documentada por Joyce Weiland sob o título “The Human Use of Technology”, em comentário direto à um livro de Norbert Wiener (WHITE, 2019) – tais casos apontam para o eventual deslizamento do modernismo para uma sorte de desconstrução e a complexidade do pós-moderno. Retórica que, em 1980, Frampton (2009) avaliava com entusiasmo como nova tradição em formação, em um texto sobre Patrick Clancy, ciber-artista que, justamente, expôs junto com o grupo Tulsa na “Cybernetic Serendipity”.

## Referências

- ARTHUR, P. *The Calisthenics of Vision: Open Instructions on the Films of George Landow*. Artforum, Nova Iorque, volume X, n. 1, pp.74-80.
- BEAUVAIS, Y. (ed.). *Paul Sharits*. Paris: Les Presses du réel, 2008.
- BENNET, S. *A History of Control Engineering, 1930-1955*. Londres: IEE, 1993.
- CHRISTIE, I.; DUSINBERRE, D. *Episodes from a Lost History of Movie Serialism*. Film Studies, Londres, n. 4, 2004, pp. 105-118.

FIELDING, R. *A Technological History of Motion Pictures and Television*. Berkley: University of California Press, 1967.

FRAMPTON, H. *On the Camera arts and consecutive matters*. Londres: The MIT Press, 2009.

LE MOIGNE, J.-L.. *La théorie du système general*. Paris: Presses universitaires de France, 1977.

JOSEPH, B. *Beyond the dream syndicate*. Nova Iorque: Zone Books, 2015.

KEPES, G (ed.). *Sign, image, symbol*. Nova Iorque: George Brazillier, 1966.

LEE, P. M. *Think thank aesthetics*. Londres: MIT, 2020.

MALANCHUK, M.; SERRES, M. *Jules Verne's Strange Journeys*. Yale French studies, Londres, n. 52, 1975, pp. 174-188.

PIAS, C. *Cybernetics*. Zurique: Diaphanes, 2016.

RENAN, S. *An Introduction to the American Underground Film*. Nova Iorque: Dutton 1967.

SITNEY, P. A. *Visionary film*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002.

UHRICH, A. *Pressed into the service of cinema*. The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists, Minneapolis, v.12, n.1, 2012, pp. 18-43.

WHITE, K. (ed.). *Michael Snow*. Cambridge: MIT Press, 2019.

WINKIN, Y. *A nova comunicação*. Campinas: Papirus, 1998.

WOLFRAM, S. *A new kind of science*. Champaign: Wolfram Media, 2002.

WYNC. *The NYPR Archive Collections George Landow [Owen Land]*. Disponível em: <https://www.wnyc.org/story/george-landow/>. Acesso: 9 jan. 2022.

# Comunidades em Negativo: caminhos da coralidade no cinema<sup>615 616</sup>

Communities in Negative: paths of chorality in cinema

Rodrigo Leme<sup>617</sup>  
(Mestrando – UFMG)

**Resumo:** A partir do entendimento multidisciplinar do termo coralidade, esse trabalho evidencia a existência de instâncias corais no cinema observando suas presenças em diversas cinematografias. Através dessas relações, busca-se abrir caminho para a melhor compreensão das possibilidades da coralidade em tela e como suas questões se revelam pertinentes para o entendimento de imagens coletivas no cinema nacional.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro, Coro, Coralidade.

**Abstract:** From a multidisciplinary understanding of the term chorality, this work highlights the existence of choral instances in cinema, observing their presence in diverse filmographies. Through these relations, we seek to open the way for a better understanding of the possibilities of chorality on screen and how its aspects are relevant to the understanding of collective images in Brazilian cinema.

**Keywords:** Brazillian Cinema, Choir, Chorality.

## Introdução

Quando um termo surge em análises críticas e teóricas do campo da arte e ainda não foi justamente estudado no campo do audiovisual, há de se fazer um esforço para compreendê-lo dentro do meio – ainda mais quando as ideias que ele evoca se revelam tão caras às formas cinematográficas do contemporâneo. É certamente o caso da coralidade, que o teórico das artes cênicas Martin Mégevand aponta como termo que “pouco a pouco se impôs não só como um instrumento incontornável de análise dos textos dramáticos, mas também de certos espetáculos contemporâneos” (MEGEVAND, 2013, p.37). Eis a primeira impressão que se tem num contato com o termo: a ideia de coralidade parece sempre evocar um jogo entre indivíduos únicos e um conjunto formado por eles. Mas como se aprofundar nessa compreensão? Através de uma lógica multidisciplinar, entendendo seus usos nas teorias de outros campos da arte, a comunicação pretende introduzir o termo coralidade nos estudos a respeito do cinema para que seja possível preparar olhos e ouvidos para a aparição da coralidade no meio.

615 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE no painel: Friccionando individualidades, hibridizando poéticas.

616 - O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

617 - Rodrigo Leme é mestrando em artes pela UFMG e sua pesquisa foca nas representações de imagens coletivas no cinema brasileiro contemporâneo.

Em primeiro lugar, é importante considerar o vocábulo na compreensão das partes que formam um conjunto coral. Para isso, toma-se as considerações de Adriana Cavarero (2011) a respeito da voz. Antes de ser palavra, significado ou significante, ela atesta para a unicidade - o que há de único - de quem a profere. Ela cita Calvino: “existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes.” (CALVINO apud CAVARERO, 2011, p.18). Vale notar que, dentro do contexto do cinema, não só o som, mas a atuação também pode ser analisada sob essa mesma perspectiva - nesse caso, a expressão da unicidade estaria também nos gestos dos corpos em tela, como Rossellini considera ao afirmar a importância dos atores em seus filmes (Vasconcellos, 2012, p.9). Em suma, aqueles que tomam parte de um conjunto através da coralidade, atestam entre si que são únicos e estão lá, naquele momento, diferentes um do outro, mesmo que juntos.

Em segundo lugar, compreende-se que a coralidade se localiza no abismo entre indivíduo e conjunto. Essa noção vem, em grande parte, da teoria francesa do teatro acerca do termo, que frequentemente entende que ela surge quando o coro clássico das tragédias gregas desaparece na modernidade: a partir do drama burguês, que vai tirando o coro e representações coletivas de sua cena para se focar nos dramas individuais. No contemporâneo, então, é notado que ela frequentemente aparece como presença sempre estranha, sempre em tensão:

“No fim das contas, é apenas isto que a coralidade conta ao espectador: sua presença tênue, seu moto perpétuo; [...] Ela diz apenas sua ausência e seu desejo, sua dificuldade e sua necessidade, é apenas tensão, movimento - e é nisso que ela é ação cênica - uma fronteira, uma circulação e uma fragilidade: a da comunidade e do humano - um vazio (um precipício) embaixo.” (TRIAU, 2003, p. 11)

Outras noções podem indicar uma coralidade cuja presença não é contradição: que não há, a rigor, estranheza num produzir coletivo que leve em conta a individualidade de seus membros, se aproximando talvez naquilo que Bispo chama de organização comunitária dos povos politeístas afro-pindorâmicos, que frequentemente evocam uma noção de comunidade que “trabalha o indivíduo de forma integrada” (BISPO, 2015 p.41).

O terceiro elemento a se considerar para a aparição da coralidade é compreendê-la, afinal, como uma maneira de permitirmos a nós mesmos a alucinação coletiva de coletividade. O conjunto produzido pela coralidade é, sem dúvidas, imaginado. Conforme Steven Connor diz acerca da experiência de se escutar várias vozes ao mesmo tempo:

“As vozes corais podem ser consideradas como uma forma de ventriloquismo. Não é que a fonte do som seja desconhecida ou mesmo precisamente escondida, pois muitas vezes é perfeitamente claro quem está a cantar ou a entoar numa instância de coralidade. Pelo contrário, é que a voz coral dá origem à fantasia de um corpo vocal coletivo que não deve ser identificado com nenhum dos indivíduos que o compõem.” (CONNOR, 2016, p.3, tradução minha.)

Nesse sentido, por não ser indexável, a voz coral poderia muito bem ser considerada acusmática: uma voz “que ouvimos sem ver a causa originária do som” (CHION, 2011, p.61). O que se produz de coletivo nessas partes que se ajuntam é uma espécie de sonho; não, talvez, por não ser real, mas porque não há concretamente uma maneira de se indexar a coralidade em nada. Em certo sentido, o conjunto coral aproxima-se da ideia de uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008, p. 30). Mas se é sonho, se é imaginação, ela não deixa de se materializar no real a partir da intenção: também é, afinal, um sonho que nós nos permitimos ter. Talvez aí que ela se dê por concreto: é a possibilidade de se autorrepresentar através desse sonho, de atestar para seu cotidiano através da coletividade.

## Coralidade no cinema

O termo também tem sua história no cinema. Em especial, ele aparece em diversos estudos e críticas acerca do neorrealismo italiano. Em especial, para se falar da filmografia de Rossellini. O primeiro uso aproximado do termo *coralità*, a tradução italiana da palavra, é frequentemente creditado a uma crítica de Carlo Trabucco de 1947 acerca dos cidadãos que compõem os múltiplos focos narrativos em *Roma, Cidade Aberta* (Rossellini, 1945) para o jornal *Cristão Democrático Il Popolo*:

“Das duas partes, a primeira, em que nenhum protagonista domina a ação, mas Roma, a cidade inteira, que vive e tremula, sofre e conspira, resiste e exalta a si mesma – a primeira parte é verdadeiramente coral e é representativa de toda a população cujos méritos obscuros e desconhecidos foram muito bem registrados com uma objetividade ausente de retórica.” (TRABUCCO, 1947, p.2)

Há, porém, uma crítica anterior que também usa o termo, feita curiosamente por Antonioni, quando ainda crítico da revista *Cinema* – essa de cunho fascista, naquele momento sob a direção do próprio filho de Mussolini – sobre *Ataque ao Alcázar* (Augusto Genina, 1940), para falar da montagem e das sequências que envolviam os habitantes da pequena comunidade de Alcázar e os momentos de seu cotidiano e resistência coletiva.

“*Alcázar* tem sido falado como um filme coral, um filme de multidões: e isto é parcialmente verdade. Porque o sentido épico do trabalho, em nossa opinião, também emana do sacrifício individual e do drama, e aqui reside o mérito do trabalho.” (ANTONIONI, 1940, s/p, tradução minha)

À parte os ideais opostos, as aparições corais são não só exaltadas em ambas as críticas, mas possuem um entendimento razoavelmente similar do que se considera por uma qualidade coral. O elogio à *coralità* à época é frequentemente associado à ideia de uma representação do real, do sofrimento das pessoas comuns, da coletividade da força de trabalho. É importante para esses autores a representação panorâmica de um coletivo que não dissolve completamente a individualidade daqueles em tela. Com a queda do fascismo e a ascensão do neorrealismo, contudo, é possível entender que a coralidade, no contexto, acaba por estar menos atrelada aos ideais de uma nação e mais ao panorama de um cotidiano em conjunto, plural e complexo em suas mais particulares e diversas instâncias. Elizabeth

Alsop, porém, vai apontar para uma *coralítá* do neorealismo italiano que vai progressivamente se tornando mais imaginada, mais assumidamente encenada, menos representação de alguma realidade e mais a nostalgia dela:

“O que é interessante é a forma como o trabalho de Fellini, em particular, parece continuamente e, talvez, nostalgicamente encenar o potencial perdido do coro. Por um lado, continua sendo possível discernir em seu trabalho formas de expressão coral não muito diferentes daquelas evidenciadas nos filmes de seus antecessores neorealistas. No entanto, o que distingue os coletivos fantasmáticos de Fellini daqueles produzidos por Rossellini, De Santis ou De Sica é sua vontade de desmascarar, muitas vezes de forma espetacular, os próprios ideais corais que seus filmes paradoxalmente continuam a imaginar e explorar.” (ALSOP, 2014, p. 39, tradução minha)

Teorias sobre a coralidade no cinema contemporâneo também existem, embora sejam extremamente escassas. É o caso do gênero coral de Maxime Labrecque, noção utilizada para abarcar um conjunto de características que ele enxerga como tendências no cinema contemporâneo mundial: num geral, obras cujas narrativas se constroem através de uma rede de protagonistas em histórias que podem ou não se cruzar, mas que possuem independência narrativa entre uma e outra e igualdade de relevância em tela. Filmes como *Simplemente Amor* (2003) de Richard Curtis, *Nine Lives* (2005) de Rodrigo García e a trilogia da morte de Iñárritu, composta por *Amores brutos* (2000), *21 gramas* (2003) e *Babel* (2006), fariam parte de um gênero cinematográfico novo:

“Conceito comovente e polêmico, o filme coral apresenta uma forma ousada e encena, de forma singular, um mundo plural. Abaixo a hierarquia tradicional veiculada pelos filmes narrativos dominantes de *Hollywood*: não estamos mais lidando com um ou dois heróis cercados por ajudantes e oponentes, mas sim com um microcosmo geralmente variado e com nuances, onde cada protagonista tem a mesma importância. Estes personagens evoluem em histórias relativamente autônomas, que se entrelaçam ao longo da narrativa e que estão igualmente ligadas umas às outras.” (LABRECQUE, 2017, p.9, tradução minha)

## **Coralidade no cinema brasileiro**

No cinema brasileiro contemporâneo, eis que a coralidade frequentemente aparece como elemento contestador dentro das obras. É o caso, por exemplo, de *Terremoto Santo* (Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, 2017). Na obra, observa-se pessoas que são convidadas a reencenar suas próprias vidas, cultos e cantos evangélicos, com forte uso de um trabalho de arte e com encenações em câmera fixa e plano aberto que colocam vários corpos juntos em tablado com plena consciência do aparato fílmico: frequentes olhares direto para a câmera e performances produzidas e ensaiadas de dança e canto que operam para a criação de um imaginário coletivo que é jogado ao espectador de maneira confrontativa,

colocando em jogo quaisquer noções pré-assumidas que o espectador possa ter a respeito daqueles corpos em tela. Nesse e em outros casos, a coralidade pode contestar a própria noção de comunidade, a noção de nação, a noção de identidade.

Também é possível se deparar com a coralidade não na obra final, mas dentro do processo criativo em si. É o caso dos cinemas de coletivo, em que um mesmo grupo de pessoas troca funções de obra em obra, em que a autoria é muitas vezes dissolvida entre eles e entre todos aqueles que participam não só da equipe técnica, mas também do elenco. Em muitos casos, é frequente a utilização de um elenco composto por atores famosos e pessoas da comunidade onde se passa a obra, sem muita experiência prévia, colocando todos em pé de igualdade. Exemplos interessantes são encontrados em *Temporada* (2018, André Novais) e *No Coração do Mundo* (2019, Gabriel Martins e Maurílio Martins) e a maioria das outras obras da Filmes de Plástico; em *A Vizinhança do Tigre* (2014) e *Sete Anos em Maio* (2019), ambos de Affonso Uchôa; também em *Branco Sai, Preto Fica* (2014, Adirley Queiróz). Em muitos desses casos, a coralidade coloca o próprio processo de produção da obra em evidência dentro da tela: seja com os próprios diretores ou parentes de diretores atuando, mas muitas vezes com membros de uma equipe técnica de cinema como personagens, como em *Os Monstros* (2011), do coletivo Alumbramento.

Fator de extrema importância, também, é a relação da coralidade com a representação de corpos à margem: pessoas à orla de um sistema econômico, social, de uma performatividade de gênero normativa, de quaisquer aspectos diversos de uma cultura, uma comunidade, um grupo. Nesses casos, há duas maneiras da atuação da coralidade: em uma, encontra-se uma coralidade que aparece através de uma autorrepresentação e de uma autoperformatividade – os casos em que se pega a câmera para se registrar o conjunto em que você se vê inserido. Em *As Hiper-Mulheres* (2011, Takumã Kuikuro, Leonardo Sette, Carlos Fausto), um dos entrevistados relata para a câmera, operada por Takumã, que também é membro da tribo, que quando teve de realizar um dos rituais de sua comunidade para uma ONG ativista de brancos, ele não cantou a letra certa para o ritual, mas sim improvisou qualquer coisa, e os colegas que performavam o ritual com ele acharam esquisito; os brancos, por sua vez, sequer notaram. Tal relato é feito a risadas, num tom leve, em confiança para a câmera que é, ela mesma, considerada como parte da comunidade. Se alguém considerado de fora estivesse a operar a câmera, certamente o relato não seria possível, muito menos a relação entre operador e entrevistado seria a mesma se entre eles não houvesse uma conexão comunitária.

Por outro lado, a coralidade também pode ser instaurada por agentes assumidamente externos, uma imposição de um olhar de fora: como é o caso de *Juízo* (2009, Maria Augusta Ramos), documentário que filma processos judiciais de crianças em situação de vulnerabilidade. Como é proibido por lei filmar o rosto desses garotos e garotas, seu procedimento é o de usar atores e atrizes da mesma idade e da mesma condição social para interpretar os menores condenados na vida real. Nesse caso, não importa nem para a diretora, nem para o sistema judicial quais são as identidades daqueles menores – os nomes dos atores e dos



condenados dão lugares ao número do processo judicial, seus corpos são colocados como intercambiáveis uns com os outros. Importam não os indivíduos únicos tão somente quanto importa sua condição social.

Longe de se apresentar em consensos e de maneira coesa, as noções evocadas pela coralidade mesmo assim não deixam de ser importantes elementos a se considerar dentro da cinematografia nacional contemporânea. Seus caminhos e possibilidades somente se ampliam e permitem, sem dúvidas, novos campos de análise das representações de conjuntos, coletivos e comunidades dentro do meio – agrupamentos esses que, diferente do que se considera tradicionalmente acerca da força coletiva, muitas vezes tida como massificante e generalizante, dependem do que há de diferente e único em suas partes – força essa que nasce através da relação entre as pessoas e se coloca no infinito plural que há entre o um e os muitos.

## Referências

ANDERSON, Benedict R. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Botman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BISPO, Antonio. *Colonização, Quilombos: modos e significações*. Brasília: junho de 2015.

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais: Filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flavio Terri-gno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CHION, Michel. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. 1ª Edição. Lisboa: Texto & Grafia Ltda., janeiro de 2011.

CONNOR, Steven. *Choralities*. Blog do autor, 2016. Disponível em: <http://stevenconnor.com/skcpub-4.html>. Acesso em: 26/05/2021, 00h28.

MÉGEVAND, Martin. *Coralidade*. In: Revista Urdimento, Nº20. Santa Catarina: UDESC, Setembro de 2013.

TRIAU, Christophe. *Coralidades difratadas: a comunidade em negativo*. Alternatives théâtrales p. 11, 2003.

VASCONCELOS, Cid. *A Trilogia Militar De Roberto Rossellini: Apontamentos Sobre o Realismo No Fascismo*. III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2012.

# Helena Ignez: guerreira nômade hipersensível<sup>618</sup>

Helena Ignez – hypersensitive nomad warrior

Samantha Ribeiro de Oliveira<sup>619</sup>

(Doutoranda – PUC-Rio)

**Resumo:** A comunicação foca na agência co criativa entre a atriz-autora Helena Ignez e os cineastas Glauber Rocha, Rogério Sganzerla e Julio Bressane que, ao constituírem-se como máquinas de guerra em disputa narrativa no período entre 1950 e 1970, operam revides éticos, estéticos e políticos em um contexto de estrangulamento das liberdades civis e artísticas, que se aproxima, em alguns aspectos, da gravidade da atual conjuntura do cinema e do audiovisual no Brasil.

**Palavras-chave:** Helena Ignez; Angela Carne e Osso; A Mulher de Todos; Máquina de Guerra; Cinema Marginal;

**Abstract:** The communication focuses on the co-creative agency between actress-author Helena Ignez and filmmakers Glauber Rocha, Rogério Sganzerla and Julio Bressane who, by constituting themselves as war machines in narrative dispute between 1950 and 1970, operate ethical, aesthetic and political retaliation in a context of strangulation of civil and artistic liberties, which is close, in some aspects, to the seriousness of the current situation of cinema and audiovisual in Brazil.

**Keywords:** Helena Ignez; Angela Carne e Osso [Angela Flesh and Bone]; A Mulher de Todos [Everyone's Woman]; War Machine; Marginal Cinema.

O que anima o esforço de uma pesquisa? Uma inquietação, um impulso inexplicável, talvez o mesmo estímulo que leva artistas a se lançarem na realização de obras cuja comunicação com o público será sempre uma incógnita antes de sua materialização efetiva.

Este artigo é um dos desdobramentos da minha dissertação de mestrado<sup>620</sup> e parte, também, de um desejo, de uma afecção, da contaminação pelo impacto fulminante que a personagem *Angela Carne e Osso, A Mulher de Todos*, criada há cinquenta anos, provocou em mim quando iniciei meus estudos e trajetória profissional no cinema, vinte e cinco anos atrás. Neste sentido, sua escrita aproxima-se do sentimento íntimo e passional que norteia a proposição inicial da pesquisa, e está fortemente marcada pela proximidade e admiração pela trajetória artística da atriz e diretora Helena Ignez.

618 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão CI O corpo e a agência das mulheres no cinema brasileiro.

619 - Doutoranda e mestra em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, graduada em Comunicação Social com habilitação em Cinema pela Universidade Federal Fluminense. Atua em cinema, rádio e TV.

620 - Em abril e maio de 2018 foram realizadas entrevistas inéditas com a atriz e diretora Helena Ignez, que deram corpo ao seu relato autobiográfico, registrado exclusivamente na dissertação, intitulada *Helena Ignez - guerreira nômade hipersensível - Um ensaio teórico-biográfico sobre a dissolução identitária como arma na máquina de guerra, e no filme documentário A Mulher de Luz Própria (2019), dirigido por Sinai Sganzerla, uma de suas filhas.*

Aqui também comparece o anseio de fazer dialogar parte de sua vida pessoal e profissional com reflexões sobre agenciamentos que colaboraram, durante este percurso, para a reafirmação ou para a dissolução de marcas identitárias diferenciadoras dos sexos em sua personalidade e em suas personagens. Estas questões, que atravessaram o século passado e permanecem ativas até hoje, estão permeadas, neste trabalho, pelo embaralhamento da vida da atriz-autora com o campo das artes performáticas e pela discussão sobre a potência da atuação política dos corpos num contexto onde, muitas vezes, a entrega artística entrelaçava-se, de modo definitivo, à prática política e subjetiva.

O artigo pretende aproximar-se de algumas de suas muitas identidades, abrindo passagem para o fluxo de sua própria voz como elemento estruturante da narrativa sobre os territórios políticos, afetivos e artísticos que atravessaram o início de sua atividade no cinema brasileiro. A centralidade conferida à personagem que conduz o filme *A Mulher de Todos*, justifica-se pela constatação de que, surpreendentemente, apesar do meio século de distância que separa a sua aparição nas telas dos cinemas do tempo atual, *Angela Carne e Osso*, a ultrapoderosa inimiga número um dos homens, se mantém pulsante diante das inquietações e atualizações contemporâneas em torno da representação do feminino e do masculino e da explosão do debate sobre gênero e múltiplas identidades sexuais que testemunhamos hoje.

Helena Ignez teve atuação central nos movimentos conhecidos como Cinema Novo e Cinema de Invenção (ou marginal), nos anos 1960 e 1970. Sua permanência como autora, atriz e diretora contemporânea se destaca dentro da historiografia cinematográfica que contempla, predominantemente, os homens-autores, e contraria a regra que destinava à mulher-criadora um papel apenas coadjuvante. *Angela Carne e Osso*, uma personagem singular em sua trajetória artística aponta, então, para uma zona de problema a ser investigada, recortada e catapultada de meados do século passado para o momento atual, pela permanência de sua radicalidade anômala e pelos ressurgimentos que a regurgitação de sua análise pode fazer reaparecerem, ressemantizados.

Em alinhamento com o sentimento de que há urgência em pensar, atualmente, sobre como operar um alargamento dos espaços entre polos colocados em oposição e, portanto, na direção da construção de um novo lugar comunal na sociedade contemporânea, onde diferentes inquietações possam coexistir, e não apenas se contrapor sem deixar-se penetrar umas pelas outras, as reflexões desta artigo foram conduzidas à intersecção entre a abordagem biográfica de vidas consideradas desviantes em relação à normatividade e conceitos teóricos que assumem uma posição em diálogo com as multiplicidades acusadas pela contemporaneidade.

Na companhia das reflexões propostas por Deleuze-Guattari, este trabalho inicia-se delineando uma perspectiva multibiográfica de história contingente, em que observam-se codificações, sobrecodificações e descodificações primitivas, despóticas e capitalistas (DELEUZE; GUATTARI, 2011, vol. 1 p. 10-11) percebidas nas relações mantidas por sua família com as camadas médias e populares da cidade de Salvador, onde a atriz viveu sua juventude. Os agenciamentos afetivos e artísticos que impulsionaram sua formação e atuação na Escola

de Teatro da Universidade Federal da Bahia e, também, no início do movimento conhecido como Cinema Novo, acompanham estas reflexões observando especificamente os acoplamentos com o diretor da Escola de Teatro, Martim Gonçalves, e com o cineasta Glauber Rocha, seu primeiro marido. Tais acoplamentos remetem seu deslocamento por estes territórios ao movimento turbilhonar de fluxo em *perpetuum mobile* (DELEUZE; GUATTARI, 2011, vol. 5, p. 80) como numa máquina de guerra, nos moldes da ciência nômade (DELEUZE; GUATTARI, 2011, vol. 5, p. 12-18), que se articula contra o provincianismo da sociedade soteropolitana, mas também se deixa apropriar por ele, através do casamento precoce com o jovem Rocha.

Em seguida, entra em cena, no Brasil, a ditadura militar e, com ela, este trabalho desliza seu foco para o acoplamento cocriativo entre Helena Ignez e o cineasta Rogério Sganzerla, apontando para o agenciamento de uma outra máquina de guerra, que “involui” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, vol. 4, p. 19) durante as filmagens de *O Bandido da Luz Vermelha*, e na qual a violência temática e estética foi apresentada como resposta antecipada ao terror imposto pelo cesarismo militar pós-AI-5, como um revide (DELEUZE; GUATTARI, 2011, vol. 5, p. 78-80) político à crença na eficácia da representação de qualquer identidade nacional no cinema. Eles encarnaram, entre 1968 e 1970, a radicalização de um impulso de revolta, presente também na potência guerreira do Cinema Novo, mas que substituiu, como “arma de afecção” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, vol. 5, p. 77), a subversão ideológica proposta no ideário cinemanovista pela radicalização da transgressão formal, estética e narrativa perpetrada pelos realizadores do Cinema de Invenção. Talvez por isso esse cinema, marginalizado à época, seja hoje frequentemente comparado à atuação da resistência armada ao regime militar, às ações de guerrilha, articuladas como vetores de bando (DELEUZE; GUATTARI, 2011, vol. 5, p. 33) e igualmente podadas em seu estame, dentro dos movimentos políticos de resistência à ditadura.

Eis que, como sob efeito dessa secreta magia guerreira, em tempos sombrios de emergente misoginia, este artigo propõe a observação de um segundo revide operado pela máquina de guerra Ignez-Sganzerla, desta vez também afetivo, em *Angela Carne e Osso, A Mulher de Todos*. A personagem parece encarnar, pela via da desnaturalização da interpretação, o conceito de contaminação, no sentido artaudiano (KIFFER, 2016, p. 92-96), por um feminino disruptivo e desviante e superexpõe o avesso das distinções entre os sexos, transformado-as em indistinções. A representação paradoxal de uma mulher viril, fálica, parece apontar, então, para uma espécie de hipersensibilidade na imagem feminina projetada, que pode ser apreendida como uma travesti em reverso, fêmea investida de atributos de masculinos, transgênero à frente do seu tempo. Uma heroína sem mensagem, esvaziada dos seus significados anteriores, que encarnaria, então, uma desidentidade sexuada (GROSSMAN, 2016, p. 15), uma inteligência erótica múltipla, agenciada em bloco de devir com seu parceiro maquínico, Rogério Sganzerla. Desta forma, espirala também para o futuro um feminino / masculino como construção identitária temporária, não essencialista e situada num mapa de conflitos.

A máquina de guerra que se instala na dobra entre seus corpos e o mundo configura uma nova subjetividade criadora com identidade sexual múltipla. Na carne do seu pensamento, também no sentido artaudiano (GROSSMAN, 2016, p. 8-11), em cocriação com Sganzerla e no corpo próprio da atriz (NANCY, 2015, p. 46-47), ambos agenciados com o olhar do espectador, *Angela* parece fazer proliferar um novo bloco de devir-mulher do guerreiro (DELEUZE; GUATTARI, 2011, vol. 4, p. 74) onde o erotismo feminino deixa de ser uma propriedade do imaginário e do olhar masculinos para se tornar, também, uma arma de revide (DELEUZE; GUATTARI, 2011, vol. 5, p. 78-80) à opressão do sistema narrativo simbólico patriarcal, machista e misógino.

Essa virada ao avesso das distinções sexuais encarnada no corpo da atriz-autora Helena Ignez foi tensionada até o esgotamento em sua atuação nos sete longas-metragens produzidos de janeiro a maio de 1970, todos ancorados na performance de seu feminino desviante, que se radicalizou na produtora fictícia Belair. À máquina guerreira nômade Ignez-Sganzerla acoplou-se o cineasta Júlio Bressane e o desespero de fazer filmes, no contexto do estrangulamento das liberdades, e da própria existência, do pós-AI-5. Um movimento intensivo, incontrolável, na direção da cocriação de caráter projetivo, balístico, ainda que suicida. Na Belair, sob a inspiração da antropofagia modernista e das ações terroristas empreendidas pelas organizações armadas de resistência à ditadura militar entram também em cena a exposição da loucura, a representação do pathos, na qual a patologia engendra o estilo, e o abjeto como caminho inverso da busca pelo prazer, um retorno a um lugar anterior à constituição da linguagem, no qual o dispositivo do choque profanador (RAMOS, 1987, p. 122) foi, também, arma de revide contra o esgarçamento insuportável da violência real.

Este artigo deixou-se afetar pela vibração do conceito de “máquina de guerra”, proposto por Deleuze-Guattari em *Mil platôs*, em decorrência de sua realização estar vinculada, também, a um contexto histórico marcado pelo estrangulamento dos caminhos de passagem possíveis aos fluxos inerentes à pluralidade de pensamento, à criação artística e à elaboração de um campo de existência comum para a diversidade genuinamente presente na sociedade brasileira contemporânea.

Ao debruçar-se sobre o movimento da atriz-autora Helena Ignez pelos territórios que atravessaram o início de sua vida pessoal e trajetória artística, nos anos 50, 60 e 70 e, sobretudo, durante o período em que a militarização do Estado brasileiro também constrangeu gravemente, ainda que de forma diversa, existências pessoais e manifestações artísticas plurais, este trabalho reencontra, na “máquina de guerra”, a potência de abertura de espaço por dentro das linhas que separam polos em oposição, no interior da borda que os delimita. As reflexões teóricas que tangenciam o irredentismo da performance de Helena Ignez, de suas personagens e dos agentes com os quais se acoplou, no período abordado, apontam, portanto, para o deslizamento desses agenciamentos por regiões fronteiriças, em deambulação experimental pessoal e artística, constituindo um recorte sobre como o estudo de vidas consideradas infames podem atualizar, em fricção com o conceito deleuziano da máquina de guerra, a força desterritorializadora que alarga espaços em intersecção entre polos postos em oposição.

Seu agenciamento em maltas do teatro e do cinema, no grupo A Barca, da Escola de Teatro da UFBA, no início do movimento do Cinema Novo, no Cinema de Invenção e, ainda, seu trânsito atual entre performances como atriz e diretora, aportam aqui como uma partitura musical onde a atonalidade se repete infinitamente, com notas em permanente desvio do tema central. Neste cruzamento entre conceitos teóricos e narrativas de vidas, ambos situados sobre cronologias móveis e abertas, o artigo delinea, também, linhas de fuga na direção da compreensão sobre o deslizamento de Ignez para fora da couraça de *musa*, insistentemente colada à sua trajetória por teóricos, críticos e pela mídia em geral. Sua recusa à qualificação de musa pode ser escutada, em certa medida, como constituinte de um campo de força que lhe permitiu, mesmo num contexto hostil às liberdades, exercer o direito de performar uma existência criadora, na qual sua busca pelo prazer não fluiu pelas estrias que conduzem ao centro gravitacional do patriarcado ocidental. Neste sentido, sua personagem *Angela Carne e Osso* está colocada, no presente trabalho, como uma atualização possível da potência guerreira do feminino desviante, exercitada até a dessubjetivação total, nos filmes da Belair.

## Referências

- BENTES, I. (Org.). *Cartas ao mundo*: Glauber Rocha. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BESSA, K.. “A teoria queer e os desafios às molduras do olhar”. Revista CULT, n. 193. São Paulo: Editora Bregantini, 2014.
- CANUTO, R. (Org.). *Rogério Sganzerla*: Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2. Vols. 4 e 5. São Paulo: 34, 2011.
- EICHBAUER, H. *Arte na Bahia*. Salvador: CorrupioEGBA, 1991.
- FERREIRA, J. *Cinema de invenção*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue / Olhos de Cão, 2016.
- GUIMARÃES MACIEL, P. “Helena Ignez: o ator-autor entre a histeria e a pose, o satélite e a sedução”. In: Anais do VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - ABRACE, 2012, Porto Alegre. Disponível em: <https://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2219/2319>. Acesso em: 12 jan. 2022.
- GROSSMAN, E. *Corpos hipersensíveis: para além da diferença entre os sexos*. Rio de Janeiro: Zazie, 2016.
- KIFFER, A. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.
- NANCY, J. *Corpo, fora*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- OLIVEIRA, S. *Helena Ignez - guerreira nômade hipersensível: um ensaio teórico-biográfico sobre a dissolução identitária como arma na máquina de guerra*. Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2019.
- RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. (Org.). *Nova história do cinema brasileiro*. Vol. 2. São Paulo: SESC, 2018
- RAMOS, F. *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasilense, 1987.

SANTANA, J. *Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província*. Tese (doutorado)  
- Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

# Intermedialidade na videodança: a singularidade inicial<sup>621</sup>

Intermediality in screendance: the initial singularity

Samuel Leandro de Almeida<sup>622</sup>  
(Mestrando – UFOP)

**Resumo:** O presente artigo busca evidenciar as características singulares e dialógicas para a construção da intermedialidade na videodança. A partir do filme *Intolerance* (1916) de D. W. Griffith observamos quais os indícios e evidências que proporcionam o surgimento da intermedialidade na videodança, tais como, movimento de câmera e ângulo de captura. Para isso, realizamos a comparação de movimentos e aspectos fílmicos da película de Griffith com a videodança *Densidade* (2021).

**Palavras-chave:** Intermedialidade, Videodança, *Intolerance*, Análise Fílmica.

**Abstract:** This article seeks to highlight the unique and dialogic characteristics for the construction of intermediality in screendance. From the film *Intolerance* (1916) by D. W. Griffith, we observe the signs and evidences that provide the emergence of the intermediality in screendance, such as camera movement and capture angle. For this, we compared of movements and filmic aspects of Griffith's film with the screendance *Densidade* (2021).

**Keywords:** Intermediality, Screendance, *Intolerance*, Film Analysis.

## Intermedialidade e videodança

Este trabalho é um recorte da pesquisa de mestrado intitulada “Intermedialidade entre corpo e vídeo: a criação poética e dramática em videodança” sob a orientação do Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. A pesquisa tem financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e da Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação (PROPP/UFOP), instituições para as quais expressamos o nosso agradecimento pelo financiamento e incentivo à pesquisa.

O recorte desse texto aborda o que considero um dos pilares da intermedialidade na videodança: o movimento da câmera, recurso explorado nos filmes de David Griffith, nesse caso, em *Intolerance*<sup>623</sup> de 1916. Para seguir esse raciocínio, antes precisamos saber: o que é uma videodança? “A terminologia engloba três tipos de prática o registro em estúdio ou

621 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: PAINEL DOIS PRA LÁ, DOIS PRA CÁ: CINEMAS QUE DANÇAM.

622 - Técnico em Informática para Internet pelo IFRN; Licenciado em Dança pela UFRN; Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela UFOP. Artista-pesquisador da dança.

623 - Link para assistir ao filme: <https://www.youtube.com/watch?v=SyqDQnoXa70>.



palco, a adaptação de uma coreografia preexistente para o audiovisual e as danças pensadas diretamente para a tela” (SPANGHERO, 2003, p. 37). Essa última são as chamadas *Screendances* e *Screen Choreographies*. Estas experimentações têm origem na relação entre corpo dançante e câmera, desde o início do cinema. O surgimento da videodança aconteceu por volta da década de 1970, mas foi viabilizada ao longo do século XX através da evolução tecnológica, principalmente, no cinema, desde as novas experimentações de movimentos de câmera até os novos formatos de captura e qualidade de imagem por meio dos quais foi possível a existência do vídeo.

Sendo assim, o que caracteriza a videodança como uma prática intermidiática? O conceito de intermidialidade é investigado em duas correntes de pensamento, uma americana e outra alemã. Na corrente americana, Clüver (2006, 2011) se destaca apresentando a relação intermidiática como a relação entre artes. Já na corrente alemã, temos Higgins (2012b) e Rajewsky (2012a, 2012b) que aplicam o conceito na relação entre mídias. Na pesquisa, adotamos a abordagem do conceito segundo a ótica de Rajewsky (2012a), pois ela conceitua a intermidialidade em dois sentidos: amplo e restrito, dos quais utilizamos o sentido restrito por apresentar o conceito enquanto uma condição crítica para análise de fenômenos midiáticos, subdividida em três subcategorias: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermidiáticas. A videodança tratada aqui se enquadra enquanto combinação midiática, uma vez que mistura corpo e vídeo entendidos nesse artigo enquanto mídias. Sobre as categorias de sentidos amplo e restrito a autora explana:

*A primeira concentra-se na intermidialidade como uma condição ou categoria fundamental, enquanto a segunda trata da intermidialidade como uma categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais ou específicas – uma categoria que certamente é útil apenas na medida em que essas configurações manifestam alguma forma de estratégia intermidiática e de elemento ou condição constitutiva. (RAJEWSKY, 2012a, p. 19-20, grifo da autora).*

Com base na categoria crítica, observamos que a videodança apresenta configurações de um objeto midiático singular que possibilita criações estéticas misturadas entre aspectos do vídeo e da dança, criações com características codependentes. E nessa perspectiva, ela se enquadra enquanto uma intermidialidade de combinação de mídias, corpo e vídeo, visto que essa categoria se concebe “[...] pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas [...]” (RAJEWSKY, 2012a, p. 24).

## **Comparando: Densidade e Intolerance**

Segundo a conceituação acima, apresentamos a seguir algumas imagens da videodança Densidade (2021)<sup>624</sup>, um dos resultados da pesquisa, as quais refletem as questões colocadas em discussão no decorrer do texto acerca da combinação das mídias corpo e vídeo,

624 - Densidade está disponível no YouTube no link: <https://youtu.be/OExrMuB3tgw>. Densidade compõe a mostra de processos do curso de formação online: "Videodança – convergência e modos próprios do fazer" com a Concepção e Coordenação Pedagógica de Lilian Graça e o fomento da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia e da Lei Aldir Blanc.

da intermedialidade e da videodança viabilizando as comparações com o filme de Griffith. Griffith se consagrou através das inovações de ângulos, planos e movimentos de câmera, além da construção da narrativa clássica hollywoodiana em seus filmes e do desenvolvimento da montagem paralela a partir de *Intolerance* (1916). Nesse filme, ele aborda a intolerância através de 4 eras da humanidade. A dança surge em alguns momentos da narrativa, mas em duas cenas da era babilônica ela tem maior conexão com a narrativa do filme. Segundo essa explanação, quais as contribuições do cinema de Griffith identificamos na videodança *Densidade* desenvolvida na pesquisa?

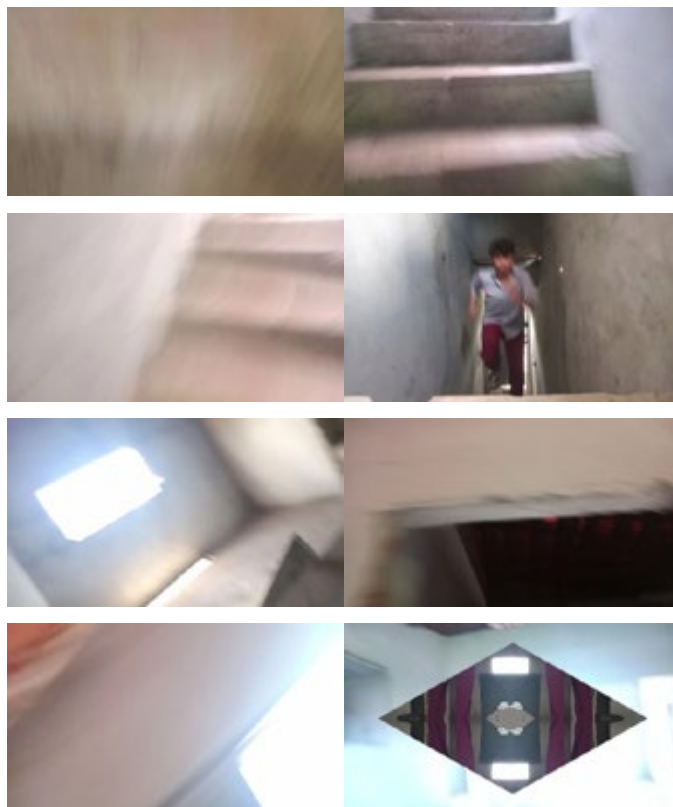


Figura 1. Cena inicial de *Densidade*, a câmera realiza movimentos se deslocando pelo espaço. Fonte: Acervo pessoal.

A figura 1 de *Densidade* apresenta quadros da cena inicial da videodança, na qual o movimento da câmera em deslocamento no espaço busca gerar conexão com quem assiste para que a atenção seja mantida ao longo do tempo de exibição da obra. Desse modo, constroem-se os engajamentos empáticos (GRAÇA, 2019) através da movimentação, o que consideramos uma marca da intermedialidade observada em *Intolerance* (1916).

Os movimentos de câmera e óticos utilizados tanto em *Intolerance* (1916) quanto em *Densidade* (2021) estabelecem “engajamentos empáticos” (GRAÇA, 2019) no público. Ou seja, os movimentos criam uma interação com o espectador gerando reações cinestésicas corporais em quem assiste, o que contribui para a manutenção da atenção ao que se assiste. É um impacto sensível na percepção do espectador que colabora para sua apreciação da obra de arte e do mundo. Em *Densidade*, os engajamentos são suscitados através da diminuição da velocidade do vídeo, além do movimento da câmera.

David Wark Griffith roteirizou, produziu e dirigiu *Intolerance* (1916), um dos filmes mais importantes da história do cinema e, conseqüentemente, um dos mais conhecidos do diretor. Griffith cria o filme para falar, literalmente, sobre a intolerância que atravessa a humanidade ao longo das eras, o longa é um apelo à tolerância. No entanto, esse pedido surge em decorrência do racismo apresentado no seu filme anterior, *The Birth of a Nation* (1915). *Intolerance* (1916) é um *blockbuster* mudo de 197 minutos nos quais a narrativa se desenvolve em torno de 4 eras de intolerância, como descreve Pfeiffer (2013).

Em duas cenas do filme *Intolerance* (1916), a dança aparece como uma parte da narrativa na qual o movimento da câmera proporciona um diálogo entre coreografia, câmera e narrativa. A cena da Festa de Balsazar em comemoração à vitória Babilônica na qual se realiza um ritual e a cena da dança sagrada em memória à ressurreição de Tammuz no Templo do Amor. Griffith realiza na primeira cena, figura 2 abaixo, um *travelling* frontal e vertical simultaneamente, com o tempo de movimento distendido por um período maior e realiza um *tilt* panorâmico, apresentando a estrutura apoteótica do ritual comemorativo no grande átrio do palácio.



Figura 2. Cena da festa de Balsazar, na qual a câmera realiza um Travelling frontal e vertical. Fonte: Youtube.

Observamos na figura 2 que a câmera apresenta, aos poucos, o acontecimento ritualístico em comemoração à vitória babilônica para a construção da narrativa do filme. Nesse momento, a dança aparece como um elemento do ritual compondo um breve momento da narrativa fílmica e a visualidade é utilizada para construir a noção espacial faraônica do ritual.



Figura 3. Cena da dança sagrada no Templo do Amor em memória à ressurreição de Tammuz. Fonte: Youtube.

Na segunda cena observada na figura 3, além da câmera estática na abertura, há um breve *travelling* frontal e vertical apresentando o espaço da realização do ritual dançado encaminhando o olhar do espectador para o momento de maior relevância do ritual: o duo dançando. Seguido de um corte seco, a câmera mostra o duo dançando e, durante a dança, há a realização de um *zoom out* mostrando o círculo de bailarinos ao redor do duo, centralizando os personagens e dando ênfase ao duo na cena, com todos os bailarinos dançando. Isso colabora novamente para a construção da narrativa através de um ritual dançado em que os personagens, pode-se pensar, constroem um par romântico para a consagração ritualística.



Figura 4. Quadros das cenas 3 e 4 de Densidade. Fonte: Acervo pessoal.

Desse modo, a cena 1 de Densidade (2021) na figura 1, dialoga com a cena de *Intolerance* (1916) da figura 3, nas quais o movimento de câmera antecede um corte que apresenta a cena em um enquadramento menor, bem como, o movimento apresenta a locação onde se está realizando a ação cênica. Em Densidade (2021), utilizamos a câmera na mão como um modo caseiro de aproximação do cinema de Griffith. Além disso, a centralização do bailarino no espaço e a estaticidade da câmera contribui para a construção dramática através da edição do material audiovisual e corporal como pode ser observado na figura 4.

Ademais, observamos a exploração de ângulos e a estaticidade da câmera como outro componente próximo ao cinema de Griffith. No entanto, evidenciamos divergências entre *Intolerance* (1916) e Densidade (2021) através do tipo de material: a película de *Intolerance* e os dados digitais de Densidade; o formato: um blockbuster de três horas e uma videodança de dois minutos, um longa-metragem e um curta, e a composição da narrativa através da dança: enquanto em *Intolerance* a dança é ritualística para compor minimamente a narrativa do filme, uma grande influência da modernidade da dança, em Densidade a dança é a própria narrativa.

Sendo assim, a proposta de densidade de construção de peso a partir da velocidade, do movimento da câmera e da modificação espacial perpassa o cinema de Griffith na medida em que dialoga com as tecnologias utilizadas pelo cineasta em seus filmes, as quais auxiliam na construção de narrativas em videodança e se distancia no que toca a construção de narrativa a partir da própria dança, sem a utilizar como um dispositivo de narratividade.

A comparação entre as cenas das obras elucida as marcas da intermedialidade geradas a partir das explorações e investigações de D. W. Griffith em seus filmes. Observamos que as movimentações de câmera e óticas, o uso de outros ângulos e planos por Griffith geraram um arcabouço para a construção da visualidade da videodança e oportunizam estudos para outros modos de narratividade na videodança, como em *Densidade*.

Evidenciamos ainda que os movimentos de câmera, em *Intolerance* (1916) e em *Densidade* (2021), geram engajamentos empáticos no público e possibilitam o vínculo entre a obra e quem assiste, potencializando reações cinestésicas no corpo do espectador. Bem como, enriquecem a produção de videodanças na contemporaneidade e apresentam os elementos constituintes da singularidade da intermedialidade na videodança.

Destacamos, ainda, que a obra de Griffith se enquadra em duas das subcategorias da intermedialidade, a saber: a transposição e a combinação midiática. A primeira aponta a migração das técnicas do cinema para o vídeo e a segunda trata da mistura entre as mídias corpo e vídeo. Assim, a coreografia presente em *Intolerance* (1916) e a relação com a câmera em movimento traz para o cinema enormes contribuições cinestésicas e sua complexificação para o campo de reflexão para a área da videodança.

Por fim, identificamos que nas videodanças da pesquisa há proximidade de elementos visuais do início do cinema e esse aparato de técnicas constrói marcas singulares da intermedialidade da videodança, o que aponta para processos dramatúrgicos intermediáticos e codependentes.

## Referências

CLÜVER, C. "Inter textus / inter artes / inter media". *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, 14(2), 10-41, 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.10-41>>. Acesso em: 25 abr. 2021.

CLÜVER, C. "Intermedialidade". *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, [S. l.], p. 8-23, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistas/article/view/15413>>. Acesso em: 25 abr. 2021.

GRAÇA, L. S. *A percepção cinestésica na videodança: reverberações empáticas entre corpos de carne e da tela*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/30515>>. Acesso em: 12 mar. 2021.

HIGGINS, D. Intermídia. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012a.

PFEIFFER, L. *Intolerance*. *Encyclopedia Britannica*. 7 Nov. 2013. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Intolerance-film-by-Griffith>>. Acessado em: 25 abril 2021.

RAJEWSKY, I. O. Intermídia, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no

debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012b.

SPANGHERO, M. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. Disponível em: < [https://www.academia.edu/463865/A\\_dan%C3%A7a\\_dos\\_enc%C3%A9falos\\_acesos](https://www.academia.edu/463865/A_dan%C3%A7a_dos_enc%C3%A9falos_acesos)>. Acesso em: 01 ago. 2020.

# Tatuagem, outras imagens e fantasmas<sup>625</sup>

Tatuagem, other images and phantasms

Samuel Macêdo do Nascimento<sup>626</sup>

(Doutorando – PPGCOM/UFC na Linha 01- Fotografia e Audiovisual)

**Resumo:** Conectando o filme *Tatuagem* (2013, Hilton Lacerda) com outras imagens dissidentes, encaramos dispositivos e *contradispositivos* que interpelam os fantasmas e os mitos ocidentais que giram em torno da masculinidade hegemônica. Partindo de uma perspectiva *decolonial*, analisaremos alguns aspectos das masculinidades desviadas que deslocam os discursos de poder entre o presente, o passado e o futuro.

**Palavras-chave:** Cinema Contemporâneo; Imagens Dissidentes; Masculinidades Desviadas; Fantasmas; Decolonialidade.

**Abstract:** Connecting the movie *Tatuagem* (2013, Hilton Lacerda) with other dissident images, we face devices and against devices that question the phantasms and the western myths that revolve around of hegemonic masculinity. Starting from decolonial perspective, we will analyze some aspects of the deviant masculinities that displace the discourses of power in between the present, the past and the future.

**Keywords:** Contemporary Cinema; Dissidents Images; Deviant Masculinities; Phantasms; Decoloniality.

Desde o início do período colonial, pré-Américas, o futuro das *imagens dos homens* já entrava em disputa. Com a invenção da fotografia e do cinema essas imagens se tornam ainda mais democráticas. As imagens técnicas também documentaram os processos de controle e civilidade ocidentais. O cinema, especialmente, já existia como imaginação, ideia e pensamento antes mesmo da sua invenção no final do século XIX. O filme em si é uma tela espectral que materializa as histórias que surgiram antes mesmo do seu nascimento, e por isso compreendemos que as imagens se tornam artifícios para nos deslocarmos entre períodos autoritários do passado, do presente e do futuro. (DERRIDA, 2001)

Existem masculinidades desviadas na cinematografia brasileira há algum tempo. O filme *Macunaíma* (1969, Joaquim Pedro de Andrade) é um exemplo, pelo menos como marco pós - Segunda Guerra Mundial. Mário de Andrade escreveu o livro *Macunaíma* como provocação sobre o lugar instável da identidade brasileira, mas indiretamente fala da sua própria condição dentro do Modernismo, de um homem que também não cumpria as normas de gênero no seu tempo.

625 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE no *CI TOQUES E TATUAGENS: MASCULINIDADES DESVIADAS E FANTASIA*

626 - Doutorando do PPGCOM/UFC (Linha 01 - Fotografia e Audiovisual). Orientador: Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho. Integrante do LEEA (Laboratório de Estudos e Experimentações em Artes e Audiovisual). Mestre em Cultura e Sociedade pela UFBA onde integrou o grupo NuCus do IHAC/UFBA. Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela UFC (Cariri). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7729038643271850>

Clécio Wanderley é um homem gay, artista, pai de um filho, líder de um grupo de teatro dissidente e dribla as armadilhas da censura através da arte em *Tatuagem*. A liberdade do corpo de Clécio, e dos demais integrantes do Chão de Estrelas, levanta questionamentos sobre o autoritarismo e os problemas da democracia naquele período. Nesse entremeio Clécio ama e deseja Arlindo, também conhecido Fininha. *Tatuagem* é um filme que se adequa a linguagem cinematográfica mais clássica, mas ao mesmo tempo retrata temáticas subversivas com imagens que confrontam o sistema sexo-gênero, que tanto é uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico. (LAURETIS, 1987)

*Tatuagem* é exibido no início da segunda década do século XXI. A partir desse lugar temporal, o filme abre as brechas do passado para interpelar a violência e a opressão que marcaram o regime ditatorial no Brasil. Ao performatizar o desejo de liberdade, os espetáculos do *Chão de Estrelas* reinserem a questão da necessidade de dar voz e corpo às vítimas silenciadas. O grupo *Chão de Estrelas* faz ativismo no palco, na rua, na periferia não higienizada e principalmente no território simbólico da democracia.

Os desvios de gênero e de sexo do filme confrontam os *mitos fundantes* da nossa cultura e linguagem. A figura do coronel, como patriarca e homem de poder, ainda é muito sólida e ao trazer performances que se conectam com as divas, com as cantoras da música popular brasileira e com o próprio cinema, o *Chão de Estrelas* vai subvertendo os significados e os sentidos da masculinidade cristalizada do homem nordestino, considerado o cabra-macho descendente de coronéis e cangaceiros. “Nas páginas do cordel, o cangaceiro tornou-se ao lado do coronel, seu inimigo e contraponto, modelos de ser homem no Nordeste”. (ALBUQUERQUE, 2013, p.202)

As imagens contemporâneas, criadas nos países que sofreram com a experiência colonial, carregam os mitos em torno da heterossexualidade, das questões raciais e de classe (McCLINTOCK, 2010). Portanto, *Tatuagem* guarda as influências dos povos que foram escravizados e exterminados no território nordestino. O projeto colonial foi fundamental para a consolidação das imagens do homem do poder, mas houve dissidências antes, durante e depois das invasões européias. (HIJA de Perra, 2015)

Os corpos do filme criam fissuras no domínio da linguagem e se desviam das identificações edípicas do pensamento falocêntrico (BUTLER, 2019). O *cu*, como provoca o espetáculo da *Polka do Cu*, unifica todas as pessoas. Clécio Wanderley reitera que “a única coisa que nos salva, a única coisa que nos une, a única utopia possível: é a utopia do cu”. A Europa deixa de ser o centro gravitacional do mundo e os corpos criam saberes a partir de outros lugares (MBEMBE, 2019). O cinema contemporâneo, como corpo-imagem, potencializa essa guinada.

A imagem/colagem abaixo é um inventário ou bricolagem que conecta o filme *Tatuagem* às outras imagens do cinema, da fotografia e da pintura que atualizam alguns mitos coloniais e as histórias desviadas do Nordeste brasileiro. O *Chão de Estrelas* confronta a Ditadura Militar três décadas após o fim do Cangaço, que acaba com a morte de Corisco em 1940. Parece haver movimentos de aproximação e distanciamento entre ambos os grupos:





as figuras e os binarismos da *heteronorma* quando nos apresentam outros modos de ser “homem”, “mulher”, criança e paisagem. Ao passo que invocam certas figuras patriarcais, essas imagens rasuram os mitos oficiais que constantemente silenciam os saberes das culturas ameríndias e africanas, incluindo aqueles que nos apresentam as outras possibilidades de criação de corpos, gêneros e sexualidades.

O território nordestino é o lugar das multidões perseguidas que se movem e constroem resistências, apesar dos recorrentes massacres da nossa *História*. O cinema, a fotografia, a pintura e outras imagens nos levam ao encontro de uma multidão que oscila entre o uno regional, quase homogêneo, e um múltiplo de subjetividades e diferenças (ALBUQUERQUE, 2013). O desafio é compreender como, e de quais modos, os dispositivos e *contradispositivos* presentes nessas imagens nos levam às outras *cosmopercepções* que rasuram o sentido cultural ocidental e o domínio colonial da linguagem. (OYEWÙMÍ, 2021)

\*\*\*

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do “falo” - uma história do gênero masculino (nordeste - 1920/1940)*. - 2.ed - São Paulo: Intermeios, 2013.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes/ Durval Muniz de Albuquerque Júnior; prefácio de Margareth Rago*. - 3ª ed. - Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. N-1 Edições, 1ª. ed. / São Paulo/ Novembro, 2019.

DERRIDA, Jacques. *O cinema e seus fantasmas: depoimento*. [abril de 2001]. Paris: Revista Cahiers du Cinéma.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

HIJA DE PERRA. *Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudacaí, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma*. In: Revista Periódicus. Novembro 2014 - abril 2015.

LAURETIS, Teresa de. *A Tecnologia do Gênero*. Technologies of gender, Indiana University Press, 1987.

LOPES, Denilson; NAGIME, Mateus. *New queer cinema e um novo cinema queer no Brasil*. In: MURARI, L; NAGIME, M.(Org.). *New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política*. Minas Gerais: Inhamis Studio, 2015.

MBEMBE, Achile. *Crítica da Razão Negra*. Portugal: Antígona, 2014.

McCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Editora da Unicamp, 2010.

NASCIMENTO, Samuel Macêdo do. *Cinema e as masculinidades desviadas no Ceará contemporâneo*. In: LUSVARGHI, Luiza; ALVIM, Luíza Beatriz; NASCIMENTO, Genio. *Cinema, Representação e Relações de Gênero*. São Paulo: E-Galáxia, 2018 (p.70 - p.80).

OYEWÙMÍ, Oyèronké. *A invenção das mulheres*: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. – 1.ed. – Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PRECIADO, P.B. *Multidões Queer*: notas para uma política dos “anormais”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 19(1): 312, janeiro-abril, 2011.

SHOHAT, Ella. STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Quem reivindica a alteridade?*. In: Hollanda, H.B. (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

# O circuito de Darwin pelos cineteatros do Rio de Janeiro (1914-1932)<sup>628</sup>

Darwin's circuit through the movie theaters of Rio de Janeiro (1914-1932)

Sancler Ebert<sup>629</sup>

(Doutorando – PPGCine-UFF / FMU)

**Resumo:** A comunicação investiga o circuito realizado por Darwin, o imitador do belo sexo, pelos cineteatros cariocas entre os anos de 1914 e 1932. O transformista era famoso por imitar mulheres, apresentar números musicais e desfilar figurinos de luxo. A partir de dados coletados no periódico Correio da Manhã, vamos reconstituir o circuito realizado pelo artista, refletindo sobre o seu trajeto que passava pelo Centro, por bairros da Zona Sul e Zona Norte e pelos subúrbios cariocas.

**Palavras-chave:** Darwin, circuito, cineteatros, Rio de Janeiro, transformista.

**Abstract:** The paper investigates the circuit performed by Darwin, the imitator of the fair sex, through the movie theaters in Rio de Janeiro between 1914 and 1932. The cross-dresser was famous for imitating women, presenting musical numbers and luxurious costumes. Based on data collected from the periodical Correio da Manhã, we will reconstitute the circuit performed by the artist, reflecting on his route that went through the Center, through neighborhoods in the South Zone and North Zone, and through the Carioca suburbs.

**Keywords:** Darwin, circuit, movie theaters, Rio de Janeiro, cross-dresser

Neste artigo buscamos reconstituir o circuito realizado por Darwin nos anos em que se apresentou no Rio de Janeiro, buscando compreender como se dava sua circulação entre as diferentes regiões, como o Centro, Zona Sul, Zona Norte e subúrbio. Conhecido como imitador do belo sexo, o artista cuja nacionalidade era espanhola, apresentou-se nos palcos dos cineteatros cariocas entre os anos de 1914 e 1932. Os espetáculos do artista eram compostos por apresentações de canções de diferentes nacionalidades, a imitação de trejeitos femininos e pela exibição de figurinos de luxo (EBERT, 2018).

Podemos considerar o período entre 1922 e 1924 como o auge do artista, uma vez que, encontramos nesse período a maior quantidade de espetáculos do transformista. Além disso, Darwin participou da comédia de Luiz de Barros, “Augusto Annibal quer casar” em 1923.

No filme, Darwin é contratado para passar-se por mulher e casar com Augusto Annibal. Com o casamento consumado, Darwin passa agir como homem fazendo o protagonista fugir pendurado em um hidroavião (A SCENA MUDA, 13/09/1923: 6-7,31).

Além disso, podemos atestar a notoriedade de Darwin no Rio de Janeiro também pelo fato do artista estampar a capa de partituras que vinham na revista *Selecta*, nas quais eram usadas fotografias suas como homem e travestido de mulher. No acervo do Almirante no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro encontramos 14 partituras de canções que faziam parte do repertório do transformista. Dessas 3 fox-trots e 11 tangos. O artista era usado como chamariz para as partituras, que tinham letra e música de outros artistas, mas que faziam parte do repertório do transformista.

Para finalizar a apresentação do transformista, é importante ressaltar que os espetáculos de Darwin eram anunciados como para toda família, tanto que o termo familiar virou adjetivo para designar o seu repertório e o seu gênero de variedades. As notas na imprensa apontam que o público do transformista era composto por homens e mulheres, e até mesmo por crianças, que assistiam o artista em matinés.

## **1914-1917**

Para investigar a circulação de Darwin pelos cineteatros cariocas realizamos uma coleta na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. A partir desta, criamos uma base de dados do circuito e programação do artista. Foram encontradas 187 datas com registros da apresentação de Darwin nos cineteatros cariocas entre 1914 e 1932. Foram catalogadas as datas, nome dos estabelecimentos e outras informações sobre as sessões, como filmes e atrações de palco. Posteriormente, utilizando a obra *Palácios e Poeiras* de Alice Gonzaga (1996) como referência, incluímos as informações sobre os cineteatros, como endereços e empresas exibidoras.

A partir disso, podemos explorar o circuito de Darwin, que começa em 08 de agosto de 1914, no *Palace Theatre*, localizado na Rua do Passeio, 44, no Centro do Rio de Janeiro. O local contava com 24 frisas, 28 camarotes e 716 cadeiras na plateia. A empresa exibidora era de responsabilidade de Joseph Cateysson. Dois meses depois, o transformista se apresenta de 26 de outubro de 1914 a 04 de novembro daquele ano no *Teatro República*. Localizada na Avenida Gomes Freire, 82, Centro, a casa de espetáculos possuía 2756 lugares e a Empresa Oliveira Marques era responsável pelas exhibições.

No ano seguinte, em 1915, Darwin continua no centro, passando uma semana no *Pathé* da então Avenida Central, número 147/149. Conhecido como *Pathezinho*, o cineteatro tinha 550 lugares e era administrado pela Companhia Cinematográfica Brasileira. O transformista performou no local de 25 de fevereiro de 1915 a 03 de março de 1915. Depois dessa semana no *Pathé*, Darwin ficou longe dos palcos cariocas por dois anos, retornando apenas em 12 de maio de 1917 para uma temporada de 40 dias no *Palace Theatre*, onde já havia se apresentado, na Rua do Passeio.

O próximo hiato do artista foi ainda maior, quase 5 anos. O jejum foi quebrado em 14 de janeiro de 1922 com a estreia de Darwin no Cineteatro Americano, de Copacabana. Depois de anos no Centro, o transformista chegava à Zona Sul, apresentando-se num cineteatro localizado na Av. Nossa Senhora de Copacabana, 743. Sob administração da empresa Taranto & Queiroz, o Americano possuía 1215 lugares e recebeu Darwin até 05 de fevereiro de 1922.

De 16 de fevereiro a 05 de março o transformista fez sua estreia na Zona Norte, no cineteatro America, da Tijuca. Situado na Rua Conde do Bonfim, 334, o local tinha 1157 lugares. Em seguida, Darwin retorna ao Centro para uma temporada de 09 de abril a 14 de maio de 1922 no Rialto. Tendo a Empresa Arrieta como exibidora, o cineteatro tinha 429 lugares e ficava na Rua Chile, número 35. Ainda em maio, Darwin leva seu espetáculo para a Zona Norte novamente, passando quase dois meses (18/05/1922 - 12/07/1922) no Cine Theatro Brasil. É nesse cinema da Rua Haddock Lobo, 437, que o transformista vai passar mais tempo em 1922. A plateia dispunha de 872 lugares e a empresa exibidora de Luiz Ugolini era a responsável pela programação.

Findada a temporada do Cine Theatro Brasil, Darwin volta a Zona Sul, mas agora no Cineteatro Atlantico, de Copacabana. A alguns metros de distância do Americano, também na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, mas agora no número 580. No Atlantico, o artista fica pouco mais de uma semana (14/07/1922 - 20/07/1922). Com 986 lugares, o cineteatro era administrado Luiz Andre Guiomard e Luiz Severiano Ribeiro.

Em 26 de julho, Darwin faz uma apresentação única no Cine Theatro Brasil, da Tijuca, que se repete na noite seguinte no Atlantico, de Copacabana e posteriormente em 08 de agosto no Rialto, no Centro.

Continuando na região Central, o artista passa pouco mais de uma semana (17/08/1922 - 24/08/1922) no Cineteatro Centenario, na Rua Senador Eusébio, números 188/190. O local contava com 910 lugares e empresa exibidora de Angiolina Grimaldi. Sem mudar de região, Darwin se apresenta no Cineteatro Central de 31 de agosto a 03 de setembro. Localizado na Avenida Rio Branco, 168, o estabelecimento possuía 1600 lugares e contava com a Empresa Gustavo Pinfildi na exibição.

Os últimos meses de 1922 são marcados por uma circulação entre Tijuca e Centro. Em 09 de setembro, Darwin surge no palco do America, na Tijuca. No dia seguinte, reaparece no Cineteatro Brasil, também na Tijuca, para uma temporada até o dia 22 de setembro. Volta então ao America para uma apresentação no dia 26 de setembro e então parte para o Centro em 1º de outubro, onde demonstra suas imitações no Central. De 05 a 10 de outubro, o transformista retorna ao America, na Tijuca e finaliza o mês novamente no Central, de 30 de outubro a 06 de novembro. Fechando 1922, Darwin se apresenta pela primeira vez no Cineteatro Haddock Lobo, na Tijuca, em 21 e 22 de dezembro. Construído na rua que dava nome ao estabelecimento, o cinema oferecia 1078 lugares em sua plateia e tinha as exibições administradas pela Empresa J. R. Pereira.

## 1923

Em 1923, além da circulação já normal entre Centro e Tijuca, Darwin passa a se apresentar em mais bairros suburbanos, como Engenho de Dentro e Olaria. Vale destacar que a conformação dos bairros mais afastados como subúrbio ainda se construía nessa época, como bem explica Talitha Ferraz em sua tese de doutorado. Abrindo o circuito em 1923, o transformista surge em 31 de julho no America, na Tijuca, permanecendo no local até 15 de agosto. Em 23 de agosto ele retorna ao Rialto, no Centro da cidade, onde se apresenta até 22 de setembro. Entre os dias 05 e 06 de outubro o transformista volta ao America, na Tijuca e no final do mês faz sua estreia no Cine Smart, de Vila Isabel. Neste cinema localizado na Avenida 28 de setembro, números 214-216, Darwin fica até 13 de novembro. Contando com 488 lugares, o Smart tinha suas exibições administradas pela empresa Souza, Tavares & Cia.

Dando sequência em seu circuito, Darwin se apresenta pela primeira vez no Cine Engenho de Dentro em 15 de novembro de 1923, permanecendo no local até 22 de novembro. O cineteatro tinha 1100 lugares e fora construído na Rua Engenho de Dentro, atual Adolfo Bergamini, números 40/44. No livro de Alice Gonzaga não fica claro se neste período a exibição ficava a cargo da Empresa Manoel Coelho Brandão ou da Companhia Brasil Cinematográfica.

O transformista retorna para uma única noite no America, na Tijuca em 12 de dezembro e em seguida aparece pela primeira vez no Cine Theatro Oriente, no bairro de Olaria, subúrbio carioca, para uma apresentação em 16 de dezembro. Localizado na Estrada Maria Angu, posteriormente nomeada Rua Senador Antonio Carlos, números 385/387, o cineteatro tinha 800 lugares e a Paiva, Caruso & Cia era a empresa exibidora.

## 1924

Do Natal de 1923 ao início de 1924 o artista se apresenta no Rialto, no Centro. No estabelecimento agora de responsabilidade de Gus Brown, Darwin fica de 24 de dezembro de 1923 a 09 de janeiro de 1924. Depois deste período na região Central, Darwin passa cerca de dois meses na Zona Norte/subúrbio carioca se revezando entre os bairros de Vila Isabel, Riachuelo e Tijuca. Primeiro, o imitador estreia no Cine-Theatro Modelo, localizado Rua 24 de maio, 287, no bairro de Riachuelo. Neste estabelecimento, ele fica de 29 de janeiro a 24 de fevereiro. Da empresa exibidora de Manoel Rosa Bento, o Modelo contava com apenas 100 poltronas.

Depois, de 17 a 27 de março ele leva seu show ao Cine Smart de Vila Isabel, então retorna ao Modelo de 05 a 08 de abril e mais uma vez se apresenta no Cine Smart de 12 a 19 de abril. Fechando o circuito na Zona Norte, Darwin fica de 14 a 25 de maio no Cine Theatro Brasil, da Tijuca.

As últimas apresentações de 1924 serão no Centro e Zona Sul. De 22 a 25 de junho o transformista volta ao palco do Central, na Avenida Rio Branco, de lá segue para Copacabana, onde se apresenta de 14 a 20 de julho no Americano, agora com exibição da empresa Ponce & Irmão e de 30 de julho a 24 de agosto no Atlantico, também em Copacabana.

Importante observar que as linhas de bonde e estradas de ferro passavam próximas dos cinemas, auxiliando na mobilidade do público que tinha o cinema como lazer moderno. As regiões norte, sul e central contavam com boa capilaridade de bondes e os bairros mais afastados eram cortados pelas estradas de ferro.

## 1932

Levaria oito anos até o retorno do artista ao Rio de Janeiro. Entre 12 e 16 de dezembro de 1932 Darwin leva seu espetáculo ao Broadway, localizado na Praça Floriano, número 55. O estabelecimento contava com 955 poltronas e tinha a Ponce & Irmão como empresa exibidora. Fechando sua participação nos palcos dos cineteatros, Darwin se apresenta em 26 de dezembro de 1932 no Eldorado. Situado na Avenida Rio Branco, números 166/168, o cineteatro possuía 1078 lugares e também eram da empresa exibidora Ponce & Irmão.

Como pudemos observar a partir do circuito apresentado, Darwin passou seus primeiros anos, na década de 1910, apenas na região Central do Rio de Janeiro. Quando retorna a então Capital Federal em 1922, passa o ano numa triangulação entre Copacabana, Centro e Tijuca. Só em 1923 que seu circuito se expande para outros bairros da Zona Norte e subúrbios, como Vila Isabel, Engenho de Dentro e Olaria. Fora esses bairros, o transformista se apresenta na Tijuca e Centro, passando o ano afastado da Zona Sul, para onde só retorna no final de 1924. Falando em 1924, neste ano Darwin insere mais um bairro do subúrbio em seu circuito, Riachuelo e embora se apresente também no Centro e Zona Sul, o artista passa a maior parte do ano na Zona Norte e subúrbios, revezando-se entre Tijuca, Vila Isabel e Riachuelo. Fechando o ciclo, em 1932, os espetáculos do imitador ficam limitados ao Centro, como nos seus primeiros anos.

Em questão de tempo em cada região, no somatório total, o imitador do belo sexo passou mais tempo no Centro, 175 dias, contra 160 na Zona Norte, 64 dias na Zona Sul e 40 nos subúrbios.

Como horizonte da pesquisa, além de pensar a circulação do artista entre os cineteatros a partir de um olhar sobre o tamanho das salas, da identidade dos proprietários, da análise da temporalidade em cada local e da busca de alguma lógica na movimentação, observar o circuito de Darwin nos permitirá compreender mais profundamente os públicos do artista, dado que as mudanças urbanas na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX promoveram alterações sociais.

## Referências

ALLEN, R.C. The place of space in film historiography. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 9 (2), 2006, p. 15-27.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Augusto Annibal quer casar!: teatro popular e Hollywood no cinema silencioso brasileiro. *A/ceu*, v.16, n.31, julho/dezembro 2015, p.62-73.

\_\_\_\_\_. Darwin, o imitador do belo sexo: dos palcos às telas. *Anais de textos completos do XXI Encontro da SOCINE*. Organização editorial Cezar Migliorin... [et al.]. São Paulo: SOCINE,



2018. p. 651-657.

FERRAZ, Talitha. *A segunda Cinelândia carioca: cinemas, sociabilidade e memória na Tijuca*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

\_\_\_\_\_. Espectação cinematográfica no subúrbio carioca da Leopoldina: Dos “Cinemas de estação” às experiências contemporâneas de exibição. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ. 2014.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record: FUNARTE, 1996.

KLENOTIC, Jeffrey. Putting Cinema History on the Map. Using GIS to Explore the Spatiality of Cinema. In: MALTBY, R., BILTEREYST, D., MEERS, P. *Explorations in new cinema history: approaches and case studies*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011, p. 58-84.

*MUSEU DA IMAGEM E DO SOM*. Rio de Janeiro. Coleção Almirante.

Periódicos

*A SCENA MUDA*. Disponível em <<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>>

*CORREIO DA MANHÃ*. Disponível em <http://hemerotecadigital.bn.br/correio-da-manh%C3%A3/089842>

*GAZETA DE NOTÍCIAS*. Disponível em <<http://hemerotecadigital.bn.br/gazeta-de-noticias/103730>>

# A diegese permeável no cinema experimental<sup>630</sup>

The permeable diegesis in experimental cinema

Sandro de Oliveira<sup>631</sup>

(Doutor – Universidade Estadual de Goiás - UEG)

**Resumo:** As vanguardas cinematográficas desenharam um espaço fílmico que Parker Tyler (1995) nomeou de pan-pessoal: espaços que englobam seres (transeuntes e anônimos) considerados invisíveis pelo cinema clássico e toda uma franja diegética com seus fatos fortuitos. Este trabalho analisa como filmes experimentais ostentaram fascínio explícito na sua fatura ao justaporem cidadãos retirados do “real” (corpos sociais) e os elementos humanos que fragilmente poderiam ser chamados de “atores”.

**Palavras-chave:** Ator cinematográfico, cinema experimental, ator experimental, corpo societal, diegese.

**Abstract:** The cinematographic avant-gardes designed a filmic space that Parker Tyler (1995) considered pan-personal: it encompasses beings (passers-by and anonymous) who happen to be invisible by classic cinema and an entire diegetic fringe with its fortuitous facts. This work analyzes how experimental film productions showed an explicit fascination by juxtaposing “real” citizens (societal bodies) and human elements that could faintly be considered “actors”.

**Keywords:** Film actor, experimental cinema, experimental acting, societal body, diegesis.

## Introdução

Este trabalho analisa obras de um outro cinema (de poesia, marginal, vanguarda, subversivo, *underground*), cinema do não-ator, do corpo societal, seres anônimos destituídos de papel, seres meramente icônicos que estão lá para servir à trama, ou, pior ainda, nem isso mais, relegados que estão à invisibilização pelo dispositivo. Esses filmes tentam, em modos díspares e em graus híbridos, promover contraste ao justaporem, na mesma cena, um ator nos trâmites de uma diegese, e um corpo societal, que muitas vezes não dá qualquer atenção, ou talvez nem nota, a produção cinematográfica em andamento. É esse embate, por vezes cheio de afeto e compreensão, por vezes até hostil, que se desenvolve esta pesquisa.

Em determinada cena de *The flower thief* (Ron Rice, 1960), o personagem interpretado por Taylor Mead, vagando a esmo pelas ruas de San Francisco, se detém numa esquina qualquer e começa a emular os gestos do guarda de trânsito, histrionicamente elevando os braços, girando-os no ar, como se fosse maestro de uma sinfonia urbana ao comandar

630 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão 4 da Sala Temática “Cinema experimental: histórias, teorias e poéticas”, dia 27 de outubro de 2021, às 10h45min. Este trabalho desenvolve pesquisas que parcialmente estão descritas no livro *Helena Ignez - Atriz experimental* (Edições Sesc São Paulo, 2021).

631 - Professor de Linguagens Audiovisuais no Instituto Acadêmico de Ciências Sociais Aplicadas (IACSA) da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Doutor em Mídias pelo Instituto de Artes (IAR) da Unicamp em 2019.

o trânsito. Este momento nos fornece um tipo de acontecimento que filmes experimentais tentaram exibir, tanto pelo inusitado quanto pela forma do encontro: um ator, dentro de uma (possível ou frágil) diegese se desloca até suas bordas, e interage com um elemento humano que não faz parte dela, um elemento que os cinemas clássicos, modernos ou narrativo-representativos tentaram invisibilizar: corpos societais.

Quando vemos os elementos humanos que este trabalho analisa (ator e corpos societais) justapostos na mesma cena, temos na mesma imagem seres interagindo em níveis de grandeza díspares: o que trabalha para estabelecer a ilusão de um personagem nos trâmites da narração (o ator) e outro que se oferece no mesmo grau de performance, mesmo nível referencial que nós, espectadores (o corpo societal). Um está inserido no mundo que não nos diz respeito e sobre o qual não temos qualquer influência ou poder (a diegese), o outro corrobora a mesma realidade de referência que nós (o “real”). Ambos estabelecem graus distintos de relação com o que Erving Goffman (1986) chama de moldura (*frame*): o ator está de um lado desta fronteira, atuando, e o corpo societal do outro lado deste muro invisível, destituído de qualquer contrato com o pacto diegético. Um está ciente da diegese que serve como ator, exibindo o personagem em determinado grau de teatralidade que pode, ou não, ser percebida pelo sujeito anônimo que é interpelado ou que interpela o ator. O corpo societal não estabelece com a diegese qualquer relação contratual, nem artística e nem ético-estética, como os rapazes que conversam despercebidamente com Joe Dalessandro no papel do garoto de programa em *Flesh* (Paul Morrissey, 1968).

O espaço diegético dos filmes experimentais funciona como um campo centrípeto de energia que justapõe atores e toda uma borda de acontecimentos caóticos, delimitando não um mundo protegido dos acasos do real, mas espaços em que os atores por vezes gravitam ou servem como ímãs aos seres anônimos que cruzam seus caminhos. Por vezes, a composição da cena se torna ambiente ambíguo onde coabitam atores e corpos societais, misturados até com membros da equipe de filmagem, dando um ar de *no man’s land* ao que vemos na tela. Por fim, descrever-se-á os elementos que compõem a tessitura cênica desses filmes, sua diegese tênue e porosa, seus elementos humanos interagindo de modos híbridos e desconcertantes, pois não há distinção entre cotidiano privado do ator e sua atividade pública (*persona*), entre os atores e os transeuntes, dissolvendo todas as fronteiras possíveis, da identidade e da caracterização da função dos elementos humanos que servem ao filme.

## **O corpo societal e a diegese**

Nos cinemas experimentais, os tempos e espaços construídos absorvem o seu entorno num amálgama que torna o ato cênico mais complexo, suas fronteiras ficam ainda mais indivisíveis, já que a construção da diegese se rompe, para mostrar uma configuração fílmica onde a divisão de atores e corpos societais fica anuviada. As artes performativas elegeram como componente vital de sua ética criativa a atividade de sair das restrições espaciais do teatro com palco de proscênio e mesmo dos estúdios cinematográficos, das galerias e dos museus para os espaços abertos, entrando em franca contraposição com a estrutura do es-

petáculo do teatro burguês *realista* do séc. XIX ou do cinema industrial da primeira metade do séc. XX. Seria, então, obviamente redutor considerar que todo elemento humano presente nesses filmes seja um “ator”.

As variações de elementos humanos presentes nesses filmes devem ser analisadas de maneira cuidadosa, pois há anônimos que podem assistir à cena de um filme ou interagir com os atores e ignorar a produção que se desenvolve. As consequências dessa liberação da diegese nos filmes experimentais foram: a) o ator concebe seu papel com materiais diversos; b) uma nova relação espacial mais porosa do “espetáculo” como tal, quando o ator imiscui-se (espetáculo) com o público extradiegético (corpo societal); c) uma noção transformada de diegese, mais permeável e menos refratária; d) o filme como processo, em contínua construção. E, por fim, pelo fato de que há uma nova aferição das performances do ator quando comparado ao comportamento mais abertamente utilitário dos corpos societais.

Ao concluirmos que toda a conformação da cena nesses filmes seja um grande bolo homogêneo de pessoas que interagem – a diegese – talvez não consiga aferir a variedade de elementos humanos em filmes experimentais, demolindo taxonomias rígidas, pois há frequentemente casos que fogem à regra. O que persiste nestes filmes é uma “(...) ideia de obra que interage e se confronta com o mundo, ao invés de se fechar no ilusionismo do mundo diegético” (GARDNIER, 2007, p. 38).

A classificação de elementos humanos presentes no cinema experimental, então, que este trabalho defende será diferente da fornecida por Naremore que acredita que “toda vida social é um tipo de performance” (1988, p. 14-15), ou como ressaltou Keir Elam, sobre o primeiro princípio da Teoria de Praga que ressaltava que “qualquer coisa designada como palco ou uma área de atuação tende a ‘suprimir a função prática dos fenômenos em favor de um [único] papel simbólico ou significante, permitindo-os participar da representação dramática”.

Todavia, a moldura primária que designa o espetáculo pode conter vários tipos de performance, e o público frequentemente não considera cachorros da mesma maneira que humanos. Nós comumente fazemos uma distinção entre ‘pessoas reais’ e atores, mas nós também aferimos os atores profissionais em diferentes registros de ação dramatizada (NAREMORE, 1988, p. 15).

Em muitos filmes tidos pelos seus diretores ou por teóricos como experimentais, personagens contracenam em várias ocasiões com anônimos fora da diegese, ou seja, pessoas que não foram contratados pela produção do filme e que estão nas ruas observando uma cena de um filme sendo produzido nas imediações.

(...) o espaço visível é contaminado por muita coisa, [...] você tem a performance, a presença do ator que perambula, que grita, que fala, que vive diferentes estados e modos de estar ali e ... numa situação de rua, [onde] tudo está contaminando, quer dizer, não existe um processo de demarcação [que diz] aqui está o espaço da cena ou uma delimitação clara que diz: ‘Aqui está a fronteira entre a representação e o mundo’ (XAVIER, 2010, online).

O que deveria permanecer em estamentos diferentes em produções comerciais é exibido em filmes experimentais como uma espécie de entropia, quando alguns destes corpos sociais, por exemplo, olham para os atores no ato da performance ou interrompem cenas sendo filmadas na rua ou conversam com os atores, causando nos espectadores uma espécie de “ruído” na cena, ou seja, algum elemento está cometendo um “erro” dentro dos ditames da cena clássica.

## O código da fronteira

Esses encontros dentro de uma cena fílmica entre atores e corpos sociais deslocam para um campo anômalo o primeiro dos cinco códigos da performance do ator que Naremore (1988) delimita como primordiais para se estabelecer a diegese: o *boundary code* (código da fronteira) prega que haverá uma linha divisória clara entre performers e público extradieético, uma moldura que produz um evento cênico básico, que pode ter níveis cambiantes de ambiguidade e que enfatiza diferentes tipos de interação entre dois grupos sociais (atores e público). No caso deste trabalho, utiliza-se aqui o termo pacto dieético não para dar conta da relação ator – espectador, mas da relação entre ator e elementos humanos extradieéticos, algo que ainda não foi feito com fôlego, em razão da escassez de trabalhos sobre o jogo do ator experimental.

Há certas conformações de cenas no cinema que pessoas anônimas ou transeuntes simplesmente “aparecem” nos filmes ficcionais. Torna-se, então, inglória a tentativa de saber se isto foi feito de maneira proposital ou não, se o corpo social está atuando ou não para as câmeras do filme. Em casos mais limítrofes, como Jack Smith em *Star spangled to death* (Ken Jacobs, 1956-60/ 2003-04), há uma cena em que ele trafega pelas ruas de uma grande cidade vestido com pedados de fita colorida e roupa bastante chamativa. Nessas várias interações de Smith com os corpos sociais nas ruas estabelecem-se momentos em que a diegese perde totalmente sua conformação protegida dentro dos cinemas clássicos, tomando aqui uma conformação anômala, com o ator se misturando aos transeuntes numa espécie de anarquia cênica.

## Conclusão

A copresença de corpos sociais e atores no filme experimental é a materialização ou efetivação do desejo de um cinema que ocupa espaço fora dos meandros do que chamamos de arte cinematográfica clássica; de exibir o figurante ou corpo social não somente como decoração, mas como ser que age, que possui vida digna de ser relatada. O corpo social no cinema experimental tem um rosto, ele se mostra, até algumas vezes fala, ostenta uma vontade de fazer algo ou não fazer nada, desejos esses que lhes foram tirados dentro da diegese protegida e maquinada dos cinemas clássicos.

Temos que ficar atentos, contudo, ao explícito engodo que muitos filmes modernos ou experimentais apresentam, quando nos “enganam” ao justapor o atores e não-atores na cena, nos passando a ideia de que são corpos sociais. A lista de filmes não é pequena. Só a

guisa de exemplo, temos o que se pode chamar de falso acaso, uma intromissão do mundo exterior à diegese que é fruto, não de imperícia, mas de uma obra cuja fatura surge como aberta a elaborações mais complexas. Como classificar, por fim, a performance de Edie Sedgwick em *Vinyl* (Andy Warhol, 1965)? Há uma autoconsciência da encenação tão impactante que essa atriz se faz presente neste filme como uma espectadora que é incluída na própria encenação, mesmo assim sendo “creditada” (créditos locucionados, importante dizer) como parte da trama, reforçando a pan-pessoalidade do espaço diegético em filmes experimentais descrito por Tyler (*supra*).

Quando esses atores entram em contato com os transeuntes na rua, incitando-os à reação, importunando-os com interrupções, caretas, e coisas do tipo, estão nos oferecendo uma tessitura semiótica ampla aqui: estão colocando em xeque as suas próprias atuações nesses filmes, comparando-as, fazendo com que nós vejamos - no choque entre a parte encenada da performance atoral com sua contrapartida espontânea e cotidiana dos corpos sociais - a maquinação, a maneira fabricada e não somente dos atores no filme, mas das pessoas nas ruas. Ao comparar campos de referência díspares entre atores e corpos sociais, nós nos colocamos, também, em exposição, para notarmos que os graus de teatralidade no mundo podem ser aplicados aos atores profissionais, mas também ao nosso grau de comportamento utilitário cotidiano.

## Referências

- AMIEL, V. et. al. *Dictinnaire critique de l'acteur*. Rennes: Presses Univ. de Rennes, 2012.
- BRENEZ, N. *De la figura en général e du corps en particulier - L'invention figurative au cinema*. Louvain-la-Neuve: De Boeck, 1998.
- FERREIRA, J. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.
- GARDNIER, R. As experiências da Belair: Exceção ou regra? In: *A invenção do cinema marginal*. (Catálogo). Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM - RJ, Associação Tela Brasilis, 2007. P. 34 - 38.
- GOFFMAN, E. *Frame analysis - An essay on the organization of experience*. New Hampshire: Northeastern University Press, 1986.
- GUIMARÃES, P. M; DE OLIVEIRA, S. *Helena Ignez - Atriz experimental*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.
- NAREMORE, J. *Acting in the cinema*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1988.
- RAMOS, F. *Cinema marginal (1968/1973) - a representação em seu limite*. São Paulo: Brasileira, 1987.
- SITNEY, P. A. (Ed.). *The avant-garde film. A reader of theory and criticism*. New York: Anthology Film Archives, 1987. (Anthology Film Archives Series n. 03).
- \_\_\_\_\_. *Visionary film - The american avant-garde*. (2ª. ed.) Nova York: Oxford University Press, 1979.
- TYLER, P. *Underground Film - a critical history*. Nova York: Da Capo Press, 1995.
- XAVIER, I. *Ocupação Rogério Sganzerla*. São Paulo: Itaú Cultural/ Cinemateca Brasileira, 2010. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/rogerio-sganzerla/radiogra>

[fia/](#). Acesso em: 07 de abril de 2017.

# Ensino remoto emergencial: uma experiência promissora no IFB<sup>632</sup>

Remote teaching: a promising experience at the IFB

Roberval de Jesus Leone dos Santos<sup>633</sup>

(Mestrando – Universidade Federal da Bahia)

**Resumo:** Este texto discute algumas ideias adotadas a respeito do ensino técnico no audiovisual, a partir da experiência encontrada no Instituto Federal de Brasília, diante do estado pandêmico, no âmbito da severa restrição orçamentária e financeira pela qual passam as instituições federais de ensino superior

**Palavras-chave:** Ensino remoto emergencial; pandemia; audiovisual.

**Abstract:** This paper discusses some conceptions regarding technical education in audiovisual, based on the experience found at the Instituto Federal de Brasília, in the face of the pandemic situation, within the scope of the severe budgetary and financial constraint through which the public institutions pass

**Keywords:** Remote teaching; pandemic; audio-visual.

Nos últimos cinco anos, o Brasil conheceu quatro catástrofes fabricadas e consentidas, em certo sentido similares às que já vivemos antes, como em 1918 (gripe espanhola), 1937 e 1964 (golpes de Estado): o golpe de 2016 (1ª), que apeou Dilma Rousseff da Presidência, permitindo a ascensão de Michel Temer (2ª), o qual pavimentou a eleição de Jair Bolsonaro (3ª) (MIGUEL, 2019), que promoveu (BRUM, 2021) a pandemia instalada, no Brasil, em 2020, viabilizando, então, o estado de coisas atual (4ª). Essas catástrofes fazem parte de um mesmo ciclo, condicionando a precariedade de vida e atuação de boa parte de profissionais, como no audiovisual: o ensino remoto vem sendo a alternativa mais apropriada, embora associada a importantes disfunções no aprendizado e no exercício técnico-artístico das disciplinas do audiovisual.

Moreira, Henrique e Barros (2020) designam o ensino não presencial das condições pandêmicas de “ensino remoto emergencial”. De fato, não se trata nem de ensino a distância (EAD) nem de ensino remoto, este, em geral, adotado eventualmente em aulas presenciais nas situações de normalidade sanitária. O meio-termo entre uma prática pedagógica e outra parece vir marcando todo o histórico recente de ensino-aprendizagem no Brasil, que é agravado pelas condições de precarização da rede federal a partir de 2016, com o golpe.

632 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: PAINEL.

633 - Mestrando em Comunicação e Cultura Contemporâneas na UFBA, na área de culturas da imagem e do som. Possui título de mestre e doutor pela UnB, na área de exatas.



Conforme explicitou relatório da Comissão Externa da Câmara dos Deputados para acompanhamento de ações do Ministério da Educação, apenas em relação ao ensino objeto deste texto (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2021):

Na Educação Profissional e Tecnológica (Anexo - Tabela 2), ações importantes como o apoio à expansão, reestruturação e funcionamento das instituições da rede federal de educação profissional e tecnológica tiveram cortes na dotação de até 67%. (...) Ainda sobre o PLN 30/2020, a educação profissional e tecnológica também foi alvo de expressivos cortes. As ações de apoio à expansão e reestruturação da rede federal de educação profissional e tecnológica e de fomento aos sistemas estaduais de ensino profissionalizante correspondem a 17% do valor total cancelado pelo PLN. (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2021)

Apesar das circunstâncias hostis, esse tipo de ensino vem sendo operado e discutido no Brasil com bastante destaque, a exemplo da Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica e do grupo Ensino Remoto Emergencial nos Estudos de Som no Cinema, da SOCINE<sup>634</sup>, por exemplo, inclusive em países com alguma similaridade estrutural à do Brasil (SANTOS GOMES, NETO e FRANCISCO, 2020). Certa lentidão no processo de vacinação, o advento de variante mais transmissível e o recrudescimento da pandemia no início de 2022 parecem inclinar o mundo para uma nova necessidade de medidas similares às da primeira e segunda onda da pandemia. O ensino remoto presencial, portanto, em 2022, parece que vai retornar à pauta, mesmo com a tendência anterior de se reiniciar o ensino presencial (DALCOLMO, 2022).

No caso específico do ensino em audiovisual, o qual requer a manipulação de ferramenta tecnológico para o desenvolvimento de atividades práticas, a necessidade de contorno das situações de indisponibilidade de equipamentos é maior do que em outras áreas do ensino. Entretanto, no âmbito da cadeia produtiva, alguns módulos podem ser fortalecidos em detrimento de outros, como, por exemplo, o da edição em relação à produção em set, a qual pode ser substituída pela produção de arquivos para utilização como material de trabalho. Evidentemente isso determina a temática e o escopo do produto audiovisual, mas estimula estudantes a um trabalho intelectual maior em termos de elaboração de roteiro e projeto. Por outro lado, a produção em set também pode ser substituída pela produção remota, na qual os próprios atores ou atrizes podem realizar, bem como personagens, no caso de documentários, segundo orientações prestadas pelo corpo docente em seus exercícios práticos, o que estimula a construção didática. Embora o momento teórico do ensino do audiovisual possa sofrer restrições, também, em situações não presenciais, sem sombra de dúvida o momento prático, como se vê, é o que mais aparenta enfrentar desafios.

Não é à-toa que militantes do ensino presencial rechacem com veemência e, até, certa hostilidade o ensino remoto emergencial. Há possivelmente um grande exagero nisso e certa má vontade, mas questões como a dificuldade de acesso à internet, por parte de estudantes

634 - <https://www.youtube.com/watch?v=l7NOW6fil3M>.

(geralmente o acesso é precário, pelo celular), o estresse físico e emocional diante da tela, bem como a intermitência de sinal por problemas tecnológicos corroboram, em parte, o posicionamento de tais militantes (ALVES, BORNAT e MARTINS, 2020).

A partir de uma experiência empreendida por um grupo de estudantes e profissionais do ensino no Instituto Federal de Brasília (IFB), consistente de prática profissional realizada, com êxito, da ideia até à distribuição de produtos audiovisuais integralmente remotos, discutimos os ganhos recepcionados pela prática, e verificamos que certas soluções podem tornar o ensino remoto emergencial exequível.

No caso em análise, a opção foi a de manter o projeto audiovisual, enquanto exercício prático, na sua inteireza, com todas as etapas usuais, desde a concepção até a finalização do produto, mantendo não apenas o isolamento individual de integrantes da equipe, como também de participantes do projeto. Para isso, a opção de eleição foi o desenvolvimento de um projeto audiovisual de baixíssimo orçamento, com máximo aproveitamento de ferramental que estivesse muito próximo de estudantes e participantes, especialmente em termos tecnológicos, como o próprio aparelho celular, fone de ouvido, gravação doméstica, quando houvesse, e luz ambiente, que poderia ser redesenhada conforme o caso.

No que se refere às etapas anteriores à produção, pouco muda em relação à prática tradicional, porque as pessoas podem realizar conferências remotamente para desenvolver a concepção, o roteiro e o planejamento. O fato de o exercício funcionar com base em matérias de arquivo ou materiais produzidos sem as rotinas de set, com o uso de dispositivos técnicos simples, especialmente o smartphone, permite maior certeza em relação ao plano e disponibilidade imediata por ocasião do uso. A questão crucial, portanto, resume-se em duas: no caso da produção sem as rotinas normais de set, optou-se pela autoprodução audiovisual por parte das personagens, por meio da direção remota, no caso de documentário, ou pela autoprodução por parte de atores ou atrizes, também com direção remota. Em ambos os casos, a importância reside no acréscimo de tempo de preparação e treinamento das pessoas, mas em uma potencialização do desenvolvimento técnico de estudantes, porque estarão exercendo em ato o próprio conhecimento desenvolvido, nas funções básicas: fotografia, áudio e direção.

Para facilitar, outra opção interessante foi a abordagem de temas vinculados à realidade pandêmica, em que o próprio audiovisual se faz enquanto a realidade é feita, sem explorar os aspectos negativos da pandemia, mas buscando o conhecimento crítico e as perspectivas futuras de um mundo pós-pandêmico. A metalinguagem fatalmente estimula o desenvolvimento criativo, como mostram os dois produtos realizados durante a experiência relatada: SUSpiro (Kleyton Figueiredo Donato, 2020) e Faces digitais (Kleyton Figueiredo Donato, 2021).

Trata-se de dois documentários realizados exatamente com base na metodologia exposta. Em ambos, todas as etapas até antes da produção e toda a parte de edição e finalização foram realizadas remotamente com cada estudante nas respectivas funções sem contato físico mútuo.

Em relação à produção, SUSpiro foi gravado com base em filmagens realizadas pela própria personagem, uma enfermeira que mostrava o paradoxo de ter de assistir a paciente com Covid e, ao mesmo tempo, com risco de levar o vírus para casa, que foi o que terminou acontecendo. A personagem foi devidamente capacitada no uso de seu próprio celular, iluminação disponível e microfone comum para a captação de imagem e som. Foram utilizadas, também, imagens de arquivo cedidas pela própria personagem e tratadas durante a edição. O roteiro de edição tratou de dar consistência e sentido à história, promovendo a feitura do produto audiovisual.

Em relação a Faces digitais, a produção foi totalmente remota, com base na gravação de personagens por meio de plataformas de conferência. Neste caso, o isolamento foi completo: não apenas da equipe de realização, como também por parte do corpo de personagens do documentário.

Nos dois casos, verifica-se que o trabalho de edição parece mais intenso e requer melhor técnica, pois empreende unir materiais de inúmeras saídas (áudio e vídeo), com parâmetros técnicos diferentes. Isso permite estudantes melhorar as habilidades referentes aos aspectos paramétricos de áudio e vídeo. Na situação presencial, um exercício desse tipo seria feito com uma única câmera e o mesmo par de equipamentos de áudio.

Concluimos, preliminarmente, que o ambiente pandêmico, embora limite a experimentação técnica em audiovisual, não limita a criatividade, categoria essencial para a aquisição de habilidades audiovisuais, de modo que o ambiente remoto ainda consegue promover a aquisição de saberes em relação ao assunto, ainda que limitados em relação ao ensino presencial, suscitando perspectivas estéticas, poéticas e semióticas completamente diferentes daquelas do audiovisual realizado de forma não remota.

## Referências

BRUM, E. Pesquisa revela que Bolsonaro executou uma “estratégia institucional de propagação do coronavírus”. *El País*, Madrid, 21 abr. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3mxagzl>. Acesso em: 8 abr. 2021.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. Comissão Externa. *Boletim de Análise dos Trabalhos do MEC Durante a Pandemia No 1/2021*. Brasília: Câmara dos Deputados, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3fZ5idJ>. Acesso em: 8 abr. 2021.

FACES Digitais. Kleyton Figueiredo. Brasília: Instituto Federal de Brasília (IFB), 2021 (3 min.).

GOMES, J.; FRANCISCO NETO, M.; FRANCISCO, M. Perspectivas transdisciplinares em tempos de pandemia. *Revista Observatório*, v. 6, n. 4, p. a14pt, 1 jul. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3fR7XWU>. Acesso em: 7 abr. 2021.

MOREIRA, J. A. M.; HENRIQUES, S.; BARROS, D. Transitando de um ensino remoto emergencial para uma educação digital em rede. *Dialogia*, São Paulo, n. 34, p. 351-364, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3dRgoyZ>. Acesso em: 7 abr. 2021.

SUSpiro. Kleyton Figueiredo. Brasília: Instituto Federal de Brasília (IFB), 2020 (3 min.).

MIGUEL, Luís Felipe. *O colapso da democracia no Brasil: da Constituição ao golpe de 2016*. São Paulo: Expressão Popular, 2019.

DALCOLMO, Margareth. Seria a Ômicron o começo do fim da pandemia? *O Globo*, A hora da ciência, 4 jan. 2022. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/a-hora-da-ciencia/post/seria-omicron-o-comeco-do-fim-da-pandemia.html>. Acesso em: 21 jan. 2022.

ALVES, Laislane de Lourdes; BORNAT, Mariza Adriana; MARTINS, Merielen Carvalho Ferreira. Do ensino presencial para o remoto: os novos desafios dos professores e das instituições de ensino superior. *In: VII Congresso Nacional de Educação, Anais*, 2020. Disponível em: [https://editorarealize.com.br/editora/anais/conedu/2020/TRABALHO\\_EV140\\_MD1\\_SA19\\_ID7287\\_30092020174813.pdf](https://editorarealize.com.br/editora/anais/conedu/2020/TRABALHO_EV140_MD1_SA19_ID7287_30092020174813.pdf). Acesso em: 21 jan. 2022.

# O sacrifício das bandeiras no **début do Estado Novo**<sup>635</sup>

The sacrifice of the flags in the debut of the Estado Novo

Sayd Mansur<sup>636</sup>

(Doutorando – ECO/UFRJ)

**Resumo:** Ao analisarmos o registro em cinejornal da solenidade que celebrou a queima das bandeiras estaduais pelo Estado Novo, discutiremos os mecanismos simbólicos agenciados pelo Golpe de 1937 para consolidar na vida pública o regime pretendido por Vargas. O evento que serviu como meio de divulgação de medidas impopulares como o fechamento do Congresso e o controle definitivo sobre a imprensa é exemplar para tencionarmos a relação entre um documento e a edificação de narrativas oficiais.

**Palavras-chave:** Estado Novo, Cinejornal, Getúlio Vargas.

**Abstract:** By analyzing the newsreel record of the ceremony that celebrated the burning of state flags by the Estado Novo, we will discuss the symbolic mechanisms used by the 1937 coup to consolidate the regime intended by Vargas in public life. The event that served as a means of publicizing unpopular measures such as the closing of Congress and the definitive control over the press, is an example for us to intend the relationship between a document and the construction of official narratives.

**Keywords:** Estado Novo, Newsreel, Getulio Vargas.

## Introdução

O uso de documentos fotográficos e arquivos audiovisuais no estudo do passado tem provocado um problema insistente no debate contemporâneo, em especial a partir da segunda metade do século XX, diante da autoridade das imagens técnicas para compreensão de narrativas do passado possivelmente vivas em nosso presente. As imagens técnicas, regularmente contestadas como representações, motivadas pela ilusão de seu referencial originário, tem provocado em seus artífices e pesquisadores uma persistente investigação sobre as operações possíveis de análise sobre seus modos de produção e sentido, tendo em vista o mimetismo compulsório das mesmas diante dos grandes públicos. Logo, o aprimoramento dos procedimentos que evidenciam os usos dessas imagens enquanto índices das ideias que mobilizaram nossa História se apresenta como um bom ponto de partida para observarmos mais detidamente algumas das contradições internas dessas imagens, e do desvelamento das práticas que consolidaram estas representações sobre nossa memória.

635 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: OUTROS FILMES.

636 - Mestre em Artes pela UFF e doutorando em Comunicação e Cultura – ECO/UFRJ. Diretor do curta documentário "Lacerda, O Corvo da Guanabara". E-mail: saydmansur@gmail.com

Neste contexto, o período do Estado Novo brasileiro (1930 a 1945) é um período rico para análises e interpretações seja do projeto político, como do projeto estético de nação elaborado por Vargas e levado à cabo por dois de seus ministros, Gustavo Capanema (Saúde e Educação), e Lourival Fontes (Propaganda). Cabe destacar, que o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) sob as ordens de Lourival, é certamente o órgão da burocracia estadonovista que expõe melhor que nenhum outro às aproximações entre o varguismo com os regimes nazifascistas europeus. O DIP foi encarregado de produzir, ao longo de seus quinze anos<sup>637</sup>, inúmeros cinejornais, programas de rádio difusão, fotografias e outras tantas de propaganda. Além de ter gerido outras atividades voltadas à manutenção do seu projeto de nação, como o turismo e a censura, mecanismos com o qual se obstruiu a penetração e disseminação de qualquer subtexto considerado perturbadora à unidade nacional.

O projeto de âmbito nacional dos cinejornais procurava a adesão popular sempre evitando temas ou representações polêmicas, apenas aquilo que pudesse aquiescer com a imagem do Estado promotor de justiça social e da harmonia entre as classes. Desenvolvendo seus temas em torno de símbolos como as festas cívicas em detrimento do folclore tradicional, a industrialização e sua maquinária como foco da imagem do Estado desenvolvimentista em oposição às representações dos trabalhadores, e até mesmo, quando do ingresso das nossas Forças Armadas junto aos aliados na Segunda Grande Guerra, jamais enviando cinegrafistas junto aos soldados para frente de batalha, mas, optando por reforçar a necessidade junto à população de um “esforço de guerra”, o trabalho do Cinejornal Brasileiro visava acima de tudo à construção de imagens idealizadas do país, a partir de uma lógica que encontrava em Vargas a consolidação dos esforços da nação, pois seria este o elemento redentor capaz de doar-se à nação, dar sentido e corporificá-la num *Todo uno* (TOMAIM, 2006).

Compreendemos que uma discussão mais ampla sobre a definição do período do Estado Novo como uma ditadura de perfil totalitário suscite questionamentos maiores quanto a efetiva instalação de um regime totalitário no Brasil das décadas de 30 e 40. Porém, sem dar as costas aos argumentos de que a ditadura varguista apenas marcou o aprimoramento de um regime enquadrado em nossa extensa tradição conservadora, que teria abraçado o autoritarismo como um forma de assegurar a soberania nacional, aqui iremos contornar esta discussão em torno de um fato pacífico, a propaganda estadonovista trabalhou pelo apagamento das diferenças e com ganas em legitimar a tutela de seu líder sobre as massas, usando dos artifícios e estratégias do nazifascismo europeu, como a manutenção da figura de seu líder como o agente unificador do nacional.

## Legitimação

Elemento indispensável na difusão de ideias e informações neste período, nosso cinejornal tem suas origens no cinema de cavação, período de produção considerado menor pelos intelectuais de sua época, que pleiteavam junto aos governos da República Velha a canalização de recursos sobre o dispendioso cinema de ficção. Esses filmes “naturais”,

<sup>637</sup> - Podemos lembrar que ainda em 1938, foi inaugurado o Cinejornal Brasileiro, que em função da falta de estrutura técnica de produção e distribuição, foi executado pela produtora Cinédia, de Adhemar Gonzaga, amigo pessoal de Vargas.

que posteriormente foram rebatizados como filmes de “atualidades”, permaneceram praticamente ignorados até algumas poucas décadas também pelos estudos acadêmicos. Para Paulo Emílio Sales Gomes, o “cinema de cavação” é o pai dos cinejornais produzidos durante o Estado Novo. Desde aí já havia a opção por um Brasil destituído de sua mestiçagem, ou então quando levamos em conta as inúmeras declarações de Mario Behring, diretor da Revista Cinearte, proeminente publicação do período, que advogava por um compromisso civilizador do cinema com o interior do Brasil diante de seu atraso monumental. Concepção que só trinta anos mais tarde, durante a expressão estética do Cinema Novo que, como observa Paulo Emílio Sales Gomes, essa lógica se inverteu, procurando “levar para o litoral a visão do atraso insuportável do interior” (GOMES; CALIL, 1986, p. 239).

Neste período, quando observamos a ampla variedade de peças de imagem, propaganda, rádio e audiovisual difundidas pelo DIP e pelo Ministério da Saúde e Educação, no período em que Vargas atuou como ditador, as ideias que sustentaram o regime de forças durante o varguismo se apresentavam por métodos que atuavam na neutralização sobre as manifestações de dissidência, sejam da imprensa, da cultura popular ou das artes. Analisando este legado, Maurício Lissovsky e Beatriz Jaguaribe apontam que:

Não há “povo”, depositário de uma alma, de uma tradição, ou de qualquer manifestação nativista da nacionalidade, mas brasileiros, cada um deles ocupando um lugar específico na ordem social, cumprindo zelosamente com sua responsabilidade. (JAGUARIBE; LISSOVSKY, 2007. p. 62)

Tendo isso em vista, quando analisamos o ritual de cremação das bandeiras na Esplanada do Russel em 1937, encontramos um bom exemplo dos métodos de celebração da república reinaugurada por Vargas. Esta solenidade, que se mostra uma síntese em diversos sentidos do condicionamento do regime estadonovista não apenas sobre seus cidadãos, mas sobre todas as demais forças políticas de então, se torna exemplar tendo em vista o sucesso na submissão plena dos estados e da população em geral frente ao poder central encarnado na figura de seu líder. Líder que segundo Capanema encontrou seu destino no poder, pois não existia antes de sua obra.

## **A Solenidade**

Após instituição do Estado Novo, em 10 de novembro de 1937, Vargas buscou explicitar com a solenidade da cremação das 22 bandeiras estaduais, seu gesto definitivo em direção à centralização de seus poderes e do enfraquecimento do federalismo. Na sequência de uma primeira investida contra as oligarquias, com a extinção dos partidos políticos em 2 de dezembro, Getúlio realizou a cerimônia de cremação, ou melhor, incineração das bandeiras estaduais, uma medida de teor exclusivamente simbólico, onde deixaria exposto do modo mais transparente possível sua ofensiva sobre as antigas oligarquias que controlavam economicamente cada região do país. Com efeito, a razão para o caráter emblemático deste

ensejo está tanto na diminuição da autonomia dos vinte e dois estados que compunham o Brasil de então, reforçando a imagem de Vargas enquanto adversário dos atrasos da herança caudilhista, como efetivamente diminuiu a autonomia de seus adversários regionais.

O forte simbolismo da incineração das bandeiras se confirma sobretudo, por ter sido esta a cerimônia escolhida para demarcar a transição entre o passado de “atrasos” rumo ao novo Estado que debutava apenas pouco mais de quinze dias após o golpe, em 27 de novembro do mesmo ano<sup>638</sup>. A legitimidade buscada por Vargas com a proibição de bandeiras, hinos, escudos ou armas, precisava ser nítida de modo que se fixasse na vida social da população. Realizada na Esplanada do Russel o evento fixou um altar onde foi erguida uma gigantesca bandeira do Brasil a ser reverenciada centralmente enquanto símbolo incontestado da nação. Deste dia em diante, a bandeira nacional seria reverenciada como estandarte de uma nação indivisível.

É curioso como esta comemoração reforça uma certa tradição nacional de *antropofagizar* fatos e elementos presentes em outras culturas, quando encontramos nesta cerimônia traços que nos remetem a dois dos principais acontecimentos que atuaram na publicização do regime nazista na Alemanha. Afinal, era notória a proximidade de toda a cúpula do Estado Novo com as nascentes agremiações totalitaristas: Francisco Campos inclinava-se para o fascismo, Lourival Fontes era admirador pessoal de Mussolini, Gustavo Capanema tinha tendências integralistas, Filinto Müller foi um nítido entusiasta do nazismo. Além disso, é de amplo conhecimento a carta de Luiz Simão Lopes, oficial do gabinete do governo Vargas, que em viagem de reconhecimento à Europa sugere uma miniatura do Ministério de Informação e Propaganda chefiado por Joseph Goebbels, “a organização do Ministério da Propaganda fascina tanto que eu me permito sugerir a criação de uma miniatura dele no Brasil” (ALMEIDA, 1999. p. 79).

Em todo caso, pensando em nossa tradição antropofágica que parece se manifestar compulsoriamente em gesto, não é difícil compreender a reprodução auriverde de uma cerimônia que é um amálgama de dois dos maiores eventos responsáveis por difundir a fama da Alemanha hitlerista: a queima de livros “subversivos” em universidades, em 10 de maio de 1933; assim como a queima da pira olímpica nos Jogos de 1936, evento que posteriormente seria eternizado na abertura de Olympia, documentário de Leni Riefenstahl lançado em 1938. Vale lembrar que queima de livros em praças públicas e universidades alemãs em 10 de maio de 1933 foi primeiro episódio onde os nazistas expuseram suas intenções de “limpar” tanto a vida pública, quanto a vida privada de seus cidadãos, iniciando à perseguição de diversos intelectuais considerados ameaças aos padrões estéticos e morais do nacional-socialismo. A busca pela destruição dos fundamentos intelectuais da degenerada República de Weimar recaiu, como sabemos, sobre autores como Thomas Mann, Stefan Zweig e Sigmund Freud.

---

638 - Vale destacar que a celebração estava marcada para o dia 19 de novembro, Dia da Bandeira onde também seriam homenageadas as vítimas da Intentona Comunista de 1935. Porém a data foi adiada em função das fortes chuvas.



O fato é que ao assistirmos este cinejornal, nos vemos diante de uma cerimônia que procurou se remeter ao simbolismo da purificação pelo fogo para eliminar da memória o passado. É do senso comum o entendimento do uso do fogo como um trabalho de transformação e purificação, assim da mesma forma que a Alemanha nazista buscou destruir os fundamentos intelectuais da República de Weimar, os ideólogos do Estado Novo se dedicaram ao início da transformação que propunham orientando de maneira clara e eficiente seu antagonismo frente às elites que representavam o atraso e a fragmentação de esforços no país.

Georges-Didi Huberman, afirma ao longo de sua obra e em diversas entrevistas a constatação de que as imagens não falam de modo isolado, mas em relação, conjectura que a ideia de montagem seria não apenas o objeto do conhecimento histórico, como também seria operação desse mesmo conhecimento. Compreendemos que este aspecto da montagem tem seus melhores resultados quando da intersecção de referências anacrônicas, todo caso, a compreensão de determinado fenômeno em relação com acontecimentos de seu presente trás uma compreensão mais detalhada da profundidade com que determinadas ideias ampararam certos eventos históricos. Compreendemos com Huberman de que as imagens não estão prontas a nos dizer nada, não mentem ou emitem qualquer verdade, não são obscuras, mas estão sempre disponíveis para que nos debrucemos sobre elas, “quer dizer, de analisá-las, descompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciá-las fora dos clichês linguísticos que suscitam os clichês visuais”<sup>639</sup>. Todo caso, mais do que pensar a montagem como método rotineiro de encadeamento de lógicas, Didi-Huberman nos convida a desmontar imagens, afinal elas também se desmontam nas mãos do artista, de seus criadores. Afinal, compreendemos que as imagens, ainda quando arquivadas, serão sempre fragmentárias, repletas de lacunas, cabendo a nós um exercício crítico que se detenha diante da indagação sobre os sentidos já encerrados em si mesmo. Acreditamos que as imagens de hoje e de ontem, estão aí para serem desmontadas e dissociadas de seu ambiente originário, analisadas em relação, para que daí sejam abertas novas percepções, e a partir de seu reagrupamento, consigamos elaborar novos testemunhos sobre o passado e dirigir um olhar mais assertivo sobre o presente.

## Referências

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O cinema como “agitador de almas”*: Argila uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume; Fapesp, 1999.

DIDI HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

DIDI HUBERMAN, Georges. *Quando as Imagens Tomam Posição* – o olho da história vol. I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

FRAGA, André Barbosa. *O Brasil tem asas: a construção de uma mentalidade aeronáutica no governo Vargas*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

GALVÃO, Maria Rita. (org.). *Cine Jornal Brasileiro*, Departamento de Imprensa e Propaganda 1938-1946. São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira/Imprensa Oficial do Estado, 1982.

639 - DIDI HUBERMAN, Georges. *Quando as Imagens Tomam Posição* – o olho da história vol. I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. P. 68

GOMES, Angela de Castro. *A Invenção do Trabalhismo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

JAGUARIBE, Beatriz, LISSOVSKY, Mauricio. *O visível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social*. (in) *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LACERDA, Aline Lopes de. A obra getuliana ou como as imagens comemoram o regime. *Estudos históricos*, v.7, n.14, p.241-263. Rio de Janeiro, 1994.

LISSOVSKY, Mauricio, JAGUARIBE, Beatriz. *Imagem fotográfica e imaginário social: a invenção do olhar moderno na Era Vargas*. (in) *XV COMPÓS*, 2005, Bauru, 2006.

PARANHOS, Adalberto. *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930). (in): CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense, 1986, pp. 323-30.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996

TOMAIM, Cássio dos Santos. *“Janela da alma”*: cinejornal e estado novo - fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

## ANEXO



Reprodução Cinejornal

**DESAFIAR A GRAVIDADE**  
incertezas, trânsitos e rumos para quedas.

O sacrifício das bandeiras no début do Estado Novo

# A figura da ruína no cinema brasileiro contemporâneo<sup>640</sup>

The ruin figure in the Brazilian contemporary cinema

Tainá Xavier<sup>641</sup>

(Mestre – UFF / ESPM Rio)

**Resumo:** O presente texto propõe um olhar para o espaço cênico do cinema brasileiro contemporâneo a partir da ruína nos filmes *Açúcar*, *Todos os Mortos*, *O Prefeito* e *Mormaço*. As concepções de Marc Augé e Gustavo Verdesio auxiliam na busca pela significação dos espaços em ruínas e, na relação entre espaços e personagens, são notados reflexos das dinâmicas históricas, políticas, econômicas e sociais derivantes da inserção do Brasil no sistema-mundo colonial e imperialista.

**Palavras-chave:** Ruína, Espaço, Direção de arte, Colonialidade, Cinema brasileiro contemporâneo.

**Abstract:** The present text proposes a look at the scenic space of contemporary Brazilian cinema from the ruin in the feature films *Açúcar*, *Todos os Mortos*, *O Prefeito* and *Mormaço*. The conceptions of Marc Augé and Gustavo Verdesio help in the search for the meaning of spaces in ruins. The relationship between spaces and characters points to reflexes of the historical, political, economic and social dynamics resulting from the insertion of Brazil in the colonial and imperialist world-system.

**Keywords:** Ruin, Space, Production design, Coloniality, Brazilian contemporary cinema

Surgida como marco e inserida, inclusive materialmente, no processo de desenvolvimento e financiamento da modernidade, a América não pode ser entendida fora do binômio modernidade/colonialidade, apontado por Walter Mignolo, que nos lembra que “não se pode ser moderno sem ser colonial, e quem se encontra no extremo colonial do espectro, deve negociar com a modernidade, pois é impossível superá-la” (MIGNOLO, 2007, p. 32). Tais negociações permeiam os filmes aqui examinados e parecem figurar, em espaços em ruínas, as contradições que marcam o território brasileiro, marcado pela colonialidade como condição que permanece após o processo de descolonização.

A primeira parte do texto aborda filmes que explicitam as implicações, no presente, de dinâmicas extrativas e escravistas que remontam à colonização do Brasil. *Açúcar* (2017), de Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira remete à produção açucareira de Pernambuco e *Todos os Mortos* (2020), de Caetano Gotardo e Marco Dutra, à produção cafeeira de São Paulo. A segunda, analisa os filmes *O Prefeito* (2015), de Bruno Safadi e *Mormaço* (2018), de Marina Meliande, que abordam as reformas a que o Rio de Janeiro foi submetido por ocasião da

640 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: PERSPECTIVAS DA DIREÇÃO DE ARTE NA ANÁLISE FÍLMICA 2.

641 - Tainá Xavier é doutoranda do PPGCine da UFF. Graduada em Cinema pela UFF e mestre em Artes Visuais pela EBA/UFRI. Diretora de arte e professora de cinema e audiovisual.

Copa e das Olimpíadas, em meados da primeira década do século XXI. Neste contexto a ruína surge como destroço, imagem de disputas pelo território e atualização da relação violenta impingida à esta terra e suas gentes.

A ruína apresenta-se como tal a partir de alguns pressupostos. O etnólogo Marc Augé (AUGÉ, 2003) nota um paralelo da figura da ruína com o método etnográfico e a memória, onde, num jogo de alteridade, faz-se necessário o distanciamento, seja do “eu” com o “outro”, seja do “eu que se encontra perto do outro” com o “eu que precisa afastar-se para descrever o outro” (AUGÉ, 2003, p. 13). Augé reconhece na ruína um processo de aproximação indireto, que só se faz ver com a distância, que só “se mostra” como vestígio. A esta perspectiva, Gustavo Verdesio reconhece que na atribuição do valor de ruína a um espaço há em jogo uma perspectiva de olhares, onde um determinado olhar ressignifica, e, portanto, se apropria de um espaço, uma vez que os habitantes do passado daquele espaço não mais se encontram ali. Neste caso, o contexto histórico e o domínio de observação é que tornam o espaço uma ruína (VERDESIO, 2010, p. 346).

## **Ruína como passado no presente em *Açúcar* e *Todos os Mortos***

Em *Açúcar* e *Todos os Mortos*, a relação entre personagens e espaços será a chave de leitura que aponta para as relações sociais e raciais que se desdobram dos contextos coloniais e escravistas que permeiam os filmes. Tal relação é vista aqui como um recurso de adição de camadas de significado à obra cinematográfica, que excedem elementos textuais expostos pela ação de personagens e/ou através de diálogos.

As perguntas chaves que lanço aos filmes são: O que faz um espaço ser ruína? Quem vive nas ruínas?

A figura do engenho açucareiro como ruína aparece logo no início de *Açúcar*, em um plano-sequência que parece relacionar-se com o movimento/olhar da protagonista Bethânia (Maeve Jinkings) que navega em uma jangada sobre um canavial. A melancolia pela perda de sentido daquele espaço será um contraponto ao fascínio pela recente ocupação do território por novos proprietários, que a personagem demonstrará adiante. Em *Açúcar*, é o olhar distanciado, tanto de Bethânia, quanto da própria câmera, que significa os espaços do antigo engenho Wanderley como ruína.

O grupo remanescente de negros escravizados, representado por Zé Neguinho (Zé Maria), é apresentado como a antítese da ruína. O Centro Cultural Cabo Verde, sede de suas atividades, se situa numa casa colonial de menor escala, que parece datar da mesma época, mas apresenta-se bem conservada e com atividade em seu interior. O sentido de arruinamento do espaço, portanto, não se dá pela datação de sua materialidade, mas por seu uso e inserção produtiva na dinâmica de um grupo social. Por outro lado, os familiares brancos de Bethânia tampouco significam o engenho como ruína, uma vez que vislumbram a possibilidade de retorno de um passado de glória (e opressão) àquele espaço (e, diferentemente de Bethânia, parecem ter recursos financeiros para tanto).

Por se situar num espaço conformado pelo modo de produção colonial, *Açúcar* lida com a organização da paisagem pelas camadas temporais de uso/extração dos recursos da terra e da mão de obra de negros escravizados ali empregada. É neste sentido que se criam, nas ruínas, atmosferas assombradas pelos ecos de um passado de horror para corpos negros, figurado nos vultos que assombram a protagonista. Neste procedimento, é erigido um véu de separação entre Bethânia e os grupos sociais ali representados. Bethânia, que não se reconhece nem negra, nem branca, ao mesmo tempo que perpetua a violência, assombra-se com ela.

Para a aproximação com o segundo filme, será interessante recorrer às imagens do Novo Mundo construídas por Claude Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos*. O etnólogo observa que no Brasil a exploração extrativista “violenta” a terra, diferentemente do que ocorre em sua terra natal. Ele observa, na São Paulo de 1935, que a exploração deteriorante se apresenta sobreposta em um mesmo território. Deste olhar advém a imagem que inspirou Caetano Veloso na escrita do famoso verso da canção *Fora da Ordem*: “Aqui tudo parece ainda construção e já é ruína”, que resume a dinâmica da eterna construção/destruição a que são condenadas as cidades do Novo Mundo, cuja “falta de vestígios” é vista como “elemento de seus significados” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 91).

Em *Todos os Mortos*, os espaços cênicos antecipam uma leitura de borramento temporal entre passado e presente, através da ocorrência crescente de espaços e estruturas construtivas posteriores à época diegética (o ano de 1889, apresentado em diversas cartelas). O que, num primeiro momento, poderia ser lido como um erro de produção, se evidencia ao longo da narrativa.

Aos poucos se constrói, tanto através da obsessão de Ana (Carolina Bianchi) pelos mortos, quanto pelo despreparo das mulheres brancas para viver sem Josefina (Alaíde Costa), o entendimento de que os remanescentes da Casa Grande, ainda que despossuídos dos seus bens, não abrirão mão de seus privilégios, levando o Outro negro a habitar as ruínas de sua decadência. As mulheres Soares permanecem enclausuradas em seu lar do século XIX. Ainda que precária perto do que já foi a vida da família, a casa oferece o conforto de espaços bem conservados. Diferentemente dos aposentos de Josefina, de paredes descascadas (porém muito bem cuidado por sua moradora) e do desamparo de Iná (Mawusi Tulani) e seu filho João (Agyei Augusto) que peregrinam pelas ruas de São Paulo, pelas ruínas de uma modernidade que nunca chegou para muitos.

O trânsito entre espaços contemporâneos e representações históricas de ambientes de 1889 apresenta-se como uma marca estilística forte que desestabiliza pressupostos de transparência e verossimilhança do cinema narrativo de ficção. Ao negar a premissa básica de não perturbação dos códigos intrínsecos ao mundo diegético, incorpora à forma do filme reflexões acerca das implicações ideológicas da transparência e problematiza uma suposta neutralidade no acesso à história e na construção de suas representações.

O recurso aponta desigualdades de acesso à cidade para a população negra, já que são elas que transitam pelos espaços modernos (inadequados à diegese histórica). As edificações, deterioradas, são marcadas pela insurgência urbana que materializa, nas pichações, a marca do desejo/impossibilidade de acesso igualitário aos espaços.

A única personagem branca que habita um espaço cênico de construções modernas é Ana, que caminha na paisagem urbana moderna na sequência final. Esta imagem inverte o anacronismo da intrusão de espaços do presente na narrativa filmica do passado, apontado para o real anacronismo de nossa sociedade: a presença da exploração do povo negro. Assim como o tecido vermelho que escapa da barra do vestido de Ana, esta presença segue deixando seu rastro, de sangue.

## **Ruína como *modus operandi* da colonialidade neoliberal em *O Prefeito e Mormaço***

As modificações do espaço, no segundo grupo de filmes, ocorrem na chave do apagamento dos vestígios, notada por Lévi-Strauss, tensionando os grupos sociais que os habitam pela pressão do “desenvolvimento” e da valorização/desvalorização econômica. A proximidade dos eventos esportivos internacionais na segunda década do século XXI no Rio de Janeiro, constitui-se como fundo narrativo dos filmes *O Prefeito* (Bruno Safadi, 2015) e *Mormaço* (Marina Meliande, 2018). Nos filmes do segundo grupo, também interessa entender quem produz as ruínas.

Em *O Prefeito*, os destroços da demolição do elevador da perimetral<sup>642</sup> se tornam cenário para os delírios de um prefeito com mania de grandeza. Em sua rotina, registrada em fotos em outros cenários, o prefeito (Nizo Neto) dialoga com assessores; donos das redes de TV, rádios, jornais; empresários de obras e transportes; industriais e líderes religiosos. O filme explicita as forças motrizes de transformação do espaço urbano, no filme e fora dele, pois seu contexto de realização coincide com os preparativos de eventos esportivos.

O imbricamento entre política e economia relaciona-se a um diagnóstico dos impactos do neoliberalismo no contexto contemporâneo, marcado pelo que estudiosos vêm se referindo como pós-democracia. Segundo Luciana Ballestrin “o conceito de pós-democracia conecta profundamente política e economia, observando o esvaziamento da primeira e a ampliação/colonização da segunda em múltiplas direções.” (BALLESTRIN, 2018, p. 153). A mesma autora assinala, no entanto, que tal processo apenas atualiza, em sociedades pós-coloniais, como o Brasil, algo que não é novo, quando relembra “o fato de a América Latina ser o lugar de nascimento do neoliberalismo e experimentar as contradições do liberalismo desde sua fundação moderna/colonial.” (Op.cit., p. 158).

Embora utilize-se de espaços reais da cidade, o contexto narrativo converte a matéria plástica do real em artifício, adicionando um tom paródico que remonta às estratégias do primeiro cinema marginal. A forma como a figura do prefeito é construída, caricata, demarca

642 - via expressa suspensa inaugurada em 1960 e demolida totalmente em 2014, que atravessava área central da cidade do Rio de Janeiro.

a alteridade da enunciação. Neste filme, tanto a ruína, quanto quem a produz são figuras que se constroem a partir do distanciamento, que rejeita as dinâmicas instauradas por agentes reais, alegorizados na obra fílmica.

De proposta assumidamente não mimética, o cenário do gabinete em meio a destroços de demolição<sup>643</sup> instaura a ruína como base da gestão pública. A personagem-título é uma hipérbole de gestores anteriores e seus projetos que, desde Pereira Passos conformam a cidade à sua maneira. A imagem da maquete da nova cidade reitera a canção de Caetano Veloso. Constitui-se de pedaços disformes de demolição. O prefeito concretiza ao fim, de forma literal, a monumentalização de si. Seu corpo convertido em estátua torna-se marco de sua existência.

Por outro lado, em *Mormaço* a ruína apresenta-se sob uma dupla perspectiva. A da população da comunidade Vila Autódromo, diretamente afetada pelo remodelamento urbano e a da defensora pública Ana (Marina Provenzano). Esta segunda, atua juridicamente em prol dos cidadãos da comunidade, ao mesmo tempo em que experimenta a pressão gerada por um grande grupo imobiliário que quer adquirir todos os apartamentos do edifício em que vive, com o propósito de o converter em hotel de luxo e lucrar com sua remodelação.

Segundo Ballestrin, “A disputa entre democracia e neoliberalismo também é uma disputa entre política e economia, povo (soberania popular) e elite (governo), o nacional e o global.”(BALLESTRIN, 2018, p. 153). Estas disputas estão figuradas em *Mormaço*, tanto através da luta dos moradores da Vila Autódromo, quanto em Ana, que vive no próprio corpo um processo de arruinamento, uma espécie de somatização pelas pressões vividas, tanto em sua vida profissional, quanto na sua vida pessoal.

Ao analisar filmes pernambucanos que figuram a ruína, Ângela Prysthon nota como traço comum em obras contemporâneas “o envolvimento de vários realizadores em questões relativas ao ativismo urbano e ao debate público sobre a cidade.”(PRYSTHON, 2017, p. 8). A proximidade de *Mormaço* com o movimento da Vila Autódromo se expressa na presença de sua líder (Sandra Maria) como a personagem (de si mesma) Domingas.

O olhar que denota, tanto a Vila Autódromo, quanto o edifício de Ana como ruínas, é externo aos seus moradores, pressionados a abandonar seus lares ou a viver cercados dos escombros da destruição. Em contraponto com o filme anterior, a instância enunciativa de *Mormaço* coincide com a perspectiva da protagonista. Ana e Marina pertencem ao mesmo grupo socioeconômico e são afetadas da mesma forma pelas transformações, como relatado abaixo:

Ela [a personagem Ana] passa, então a somatizar no corpo as tensões que a própria diretora, que mora em Botafogo, diz ter sentido na pele antes e depois dos Jogos: o alto custo de vida, o preço do aluguel, a crise econômica, a sensação de não pertencimento, o excesso de trabalho para bancar o novo padrão. (PICHONELLI, 2019).

643 - O conjunto de mobiliário e objetos representativos do gabinete do prefeito se desloca por diversas áreas do canteiro de obras que remodelou o espaço onde outrora se localizava o trajeto do viaduto da perimetral.



Fica clara, no entanto, a diferença entre Ana e os moradores que ela defende, assim como é notável a maior proximidade da instância enunciativa com o espaço de Ana, cujos interiores são muito mais elaborados e explorados pela câmera, que registra a Vila Autódromo majoritariamente em espaços externos.

*Mormaço* e *O Prefeito*, assim como outros filmes do período criticam a aceleração das transformações urbanas que marcou o país a na segunda década do século XXI, assinalando preocupação e engajamento de uma geração nas disputas pelas formas de uso e direitos à cidade e moradia. Não à toa, o cerne das questões levantadas pelas obras se manifesta nas relações entre personagens e ambientes, como busquei indicar neste texto. Seja na produção constante de arruinamento/transformação das cidades pelas pressões econômicas no presente, na conformação do desamparo e impossibilidade de acesso à cidade, como em *Todos os Mortos*, ou como imagem da decadência da burguesia, que continua a impingir marcadores da diferença a corpos negros, visto em *Açúcar*, a ruína aparece como figura da condição de colonialidade que segue conformando os modos de habitar o espaço no Brasil.

## Referências

AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa, 2003.

BALLESTRIN, Luciana. O Debate Pós-democrático no Século XXI. *Revista Sul-Americana de Ciência Política*, [S. l.], v. 4, número 2, p. 149-164, 2018. DOI: [HTTPS://DOI.ORG/10.15210/RSULACP.V4I2.14824.G9146](https://doi.org/10.15210/rsulacp.v4i2.14824.g9146).

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PICHONELLI, Matheus. Terror urbano sob olhares femininos. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 2, 2019.

PRYSTHON, Ângela Freire. Paisagens em desaparecimento. *Cinema em Pernambuco e a relação com o espaço*. *E-compós*, [S. l.], v. 20, n.1, n. jan/abr, 2017.

VERDESIO, Gustavo. Invisible at a glance: Indigenous cultures of the past, ruins, archeological sites, and our regimes of visibility. *In: Ruins of Modernity*. Hell, Julia; Schönle (eds.). Durham; London: Duke University Press, 2010.

# A vila do documentário: uma dinâmica econômica para o documentário<sup>644</sup>

The documentary village: an economic  
dynamics for documentary

Teresa Noll Trindade<sup>645</sup>  
(Doutora – UNICAMP)

**Resumo:** O presente trabalho busca analisar a Vila do Documentário que existe na cidade de Lussas na França. As várias estruturas que lá existem buscam aglutinar em um mesmo local exposições, seminários, ateliês, encontros profissionais; e englobam produtoras, distribuidoras, plataformas de streaming, biblioteca e escola. Nosso objetivo é avaliar a importância econômica do evento, assim como dos agentes do setor audiovisual, para o mercado do documentário.

**Palavras-chave:** Documentário, exibição, audiovisual, mercado.

**Abstract:** The present work seeks to analyze the Documentary Village that exists in the city of Lussas in France. The various structures that exist there seek to bring together exhibitions, seminars, workshops, professional meetings in the same place; and encompass producers, distributors, streaming platforms, library and school. Our objective is to evaluate the economic importance of the event, as well as of the agents of the audiovisual sector, for the documentary market.

**Keywords:** Documentary, exhibition, audiovisual, market.

Este trabalho é resultado de uma pesquisa mais ampla desenvolvida na minha tese de doutorado que aborda, entre outras coisas, eventos e atividades focados no mercado para o documentário no Brasil e na França<sup>646</sup>.

Na cidade de Lussas, além do Estados Gerais do Filme Documentário, encontramos mais um conjunto de 16 estruturas que hoje compõem o que é chamado de a Vila do Documentário: são associações, produtoras, distribuidoras, plataformas de streaming, entre outras. Nesta apresentação, escolhemos falar de quatro delas: o Estados Gerais do Filme Documentário – já mencionado; a Escola do Documentário; a Casa do Documentário; e o Telas do Documentário.

644 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Documentário: institucionalidade, economia e modos de produção.

645 - Doutora e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Mídias (UNICAMP), com pesquisa sobre mercado do documentário. Autora do livro: Documentário e mercado no Brasil: da produção à sala de cinema.

646 - TRINDADE NOLL, Teresa. *O documentário contemporâneo no Brasil e na França*: políticas e estratégias de expansão do mercado. 2018. Tese. (Doutorado em Mídias) Universidade Estadual de Campinas.

Nosso objetivo aqui é avaliar como esta estrutura, suas atividades, e os agentes econômicos do setor audiovisual envolvidos, funcionam de forma integrada, a fim de contribuir para o desenvolvimento de um polo para o documentário de autor. Focado no documentário, este festival promove exposições de filmes, seminários, ateliês, encontros profissionais, entre outras atividades.

Inicialmente abordaremos o Estados Gerais do Filme Documentário, que nasceu na cidade de Lussas, localizada na Região Auvergne-Rhône-Alpes, dentro do departamento de Ardèche. Fica fora dos grandes centros urbanos franceses – uma tentativa de rompimento com essa prática comum de sediar a maior parte dos eventos destinados a cultura em grandes cidades. Além disso, busca fortalecer a economia local, uma vez que os interessados devem deslocar-se até a cidade de Lussas para participar das atividades.

A iniciativa partiu de Jean Marie Barbe, que nasceu na cidade e teve contato desde jovem com cineclubes, o que lhe trouxe um interesse particular pelo audiovisual e mais especificamente pelo documentário. Ele e alguns amigos que realizavam e produziam documentários no local criaram, em 1979, a Associação Ardèche, cujo objetivo era de estabelecer um lugar para se pensar, criar e debater o documentário, sendo que o foco, desde o início, eram produções independentes e autorais. Dez anos depois, foi criada a primeira edição do Estados Gerais do Filme Documentário, que se tornou uma referência para o gênero. O evento é realizado anualmente, sempre em Lussas, cidade rural com uma população de pouco mais de 1 mil habitantes e uma economia baseada fundamentalmente na agricultura e na vinicultura. Em 2017, segundo a organização, o evento chegou a reunir 6 mil pessoas. Esse afluxo massivo muda completamente o cenário da cidade, e os inscritos do festival ocupam praticamente todos os espaços de Lussas e utilizam toda a infraestrutura comercial: uma única padaria, um armazém e três pequenos restaurantes.

O festival traz para a economia da cidade e arredores em torno de 300 000<sup>647</sup> - decorrentes da inscrição e do consumo de alimentação e estadia – embora estes valores em Lussas sejam muito abaixo dos cobrados na capital francesa.

Ao longo de uma semana, sempre no mês de agosto, o evento reúne profissionais do setor audiovisual, diretores, produtores, distribuidores, associações e grupos ligados ao documentário, estudantes de cinema e audiovisual, acadêmicos e interessados, além da população local e dos arredores.

O evento realiza exposições de filmes, sendo que a maioria delas ocorre com a presença da equipe técnica para um debate com o público. Para isso contam com locais de exibição, sendo uma sala de cinema fixa da cidade e os demais montados para as projeções durante o festival. Dentro das atividades de formação, há seminários e cursos realizados por teóricos ou críticos convidados, sobre uma temática escolhida a cada ano, que são acompanhados de exposições comentadas de filmografias selecionadas.

---

647 - Informação de Jean-Marie-Barbe entrevista concedida em 2017.

Um aspecto importante de pontuar é que o festival é frequentado fielmente por instituições e empresas do setor audiovisual, dentre as quais produtoras, distribuidoras, canais de televisão públicos e privados, assim como associações ligadas ao documentário. O Estado francês também se faz presente através da participação do CNC (Centro Nacional do Cinema e da Imagem Animada), que participa de debates sobre o mercado audiovisual propostos pelas associações participantes, assim como de mesas e seminários sobre suas diversas linhas de recursos e mecanismos de financiamento destinados ao documentário.

A segunda estrutura da Vila do Documentário que vamos analisar é a Casa do Documentário. Idealizada no mesmo local poucos anos após a criação do festival como um local de acervo para os documentários da região que circulavam no evento, é hoje um lugar de pesquisa sobre documentários autorais. Possui um banco de dados de aproximadamente 40 mil títulos que incluem produções antigas e recentes, assim como um acervo de livros, revistas e catálogos especializados no documentário. Durante o ano, a Casa também organiza mostras, projeções públicas, assim como debates e discussões sobre o gênero.

Na sequência foi desenvolvida a Escola do Documentário, criada para uma formação destinada ao documentário de autor, com foco em roteiro e produção. Assim que a escola foi sendo ampliada, firmou uma cooperação com a Universidade de Grenoble Alpes e passou a oferecer mestrado em documentário de autor, com foco em direção, produção e distribuição.

A última estrutura listada neste texto é o Telas do Documentário, uma rede de exibição criada para desenvolver e ampliar a circulação de documentários na região. As sessões ocorrem em cineclubes, cafés, associações, midatecas, e são organizadas com base em um catálogo de filmes realizado pela sua equipe. Para que uma sessão ocorra, a equipe exige que o local disponha de algumas condições técnicas apropriadas à exibição como uma sala capaz de acolher o público, uma tela de projeção digital, um sistema de áudio, etc. O objetivo das sessões é a realização de exhibições com a presença de membros da equipe técnica do filme, para que haja uma troca entre eles e o público. Essas exhibições focam em documentários que tenham sido realizados por uma equipe local ou com recursos da região.

No ano de 2018 foi inaugurado no local uma nova estrutura totalmente dedicada à ampliação da Vila do Documentário. Foram construídos prédios e espaços exclusivos para a consolidação do local com um espaço de referência do gênero, onde existem salas para pós-produção, edição de imagem, som, estúdio de mixagem, além de espaços de co-working e salas de reunião. Essas novas estruturas contaram com recursos do Estado francês e da Região de Auvergne-Rhône-Alpes.

## **CONCLUSÃO**

Um dos aspectos que podemos inferir da análise da Vila do Documentário é que há ali uma estrutura que viabiliza a existência de um mercado para o documentário autoral. A Escola, o Festival, o Telas e a Casa do Documentário formam uma rede que incorpora todas

as etapas do processo da criação, reflexão e realização do documentário, incluindo posteriormente a circulação, exibição e análise das obras, até chegar na conservação, valorização e memória desses filmes. Pode-se ver como essas instituições foram estrategicamente concebidas para terem uma dinâmica de funcionamento integrada, interligando estruturas e atividades de forma a contribuir efetivamente com a frágil cadeia econômica do documentário do início ao fim.

Existe também na proposta de criação da Vila do Documentário uma preocupação com a descentralização da cultura, uma vez que a maioria das empresas e eventos culturais estão majoritariamente em Paris.

As várias estruturas que hoje compõem a Vila do Documentário foram desenvolvidas ao longo de mais de 40 anos, e pouco a pouco foram mostrando seu potencial econômico, não só para o documentário, como para a cidade e para a região. Dessa maneira, ao longo dos anos o Estado francês, e principalmente o Departamento de Ardechè, passaram a investir no local, uma vez que viram neste projeto uma iniciativa que traz não só um retorno cultural, mas também econômico. Atualmente a Vila do Documentário também conta com recursos próprios, oriundos das suas atividades exercidas ao longo do ano. Vemos, portanto, que ela conseguiu se viabilizar reunindo gradual e cumulativamente agentes sociais, políticos e econômicos.

## Referências

CRETON, Laurent. *Économie du cinéma: perspectives stratégiques*. Paris: Armand Colin, 2009.

DEPÉTRIS, Frédéric. *L'Etat et le cinéma en France: le moment de l'exception culturelle*. Paris: L'Harmattan, 2008.

DUBET, Éric. *Économie du Cinéma Européen: de l'interventionnisme à l'action entrepreneuriale*. Paris: L'Harmattan, 2000.

FOREST, Claude. *L'argent du cinéma: Introduction à l'économie du septième art*. Paris: Belin, 2002.

JEANNEAU, Yves. *Filmer le réel: De la production documentaire en France*. Paris: La Bande à Lumière, 1987.

\_\_\_\_\_. *La production documentaire*. Paris: Dixit, 1997.

MOULINIER, Pierre. *Les politiques publiques de la culture en France*. Paris: PUF, 2010.

POIRRIER, Geneviève Philippe. *L'État et la Culture en France au XXe siècle*. Paris: Librairie Générale Française, 2000.

TRINDADE, Teresa Noll. *Documentário e mercado no Brasil: da produção à sala de cinema*. São Paulo: Alameda, 2014.

VEZYROGLOU, Dimitri (org.). *Le cinéma: une affaire d'État (1945-1970)*. Paris: La Documentation Française, 2014.

# Práticas culturais de públicos em festivais de cinema<sup>648</sup>

Cultural practices of audiences in film festivals

Tetê Mattos<sup>649</sup>  
(Doutora – UFF)

**Resumo:** Este artigo pretende refletir acerca da experiência de participação dos frequentadores de festivais de cinema no que tange às suas práticas culturais, aos comportamentos, à recepção das obras e experiências de espectadorialidade, tendo como objeto dois eventos de natureza distinta. Um de caráter generalista e histórico, o XII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (1979) e outro de caráter especializado, o CineFoot (2015). As fontes para este artigo são de natureza fílmica.

**Palavras-chave:** Festivais de cinema, públicos, Festival de Brasília, CineFoot.

**Abstract:**

This article intends to reflect on the experience of participation of film festival goers in terms of their cultural practices, behaviors, reception of works and experiences of spectatorship, having as object two events of different nature. The Brasilia Film Festival (1979) and The CineFoot (2015). The sources for this article are from filmic images.

**Keywords:** Film festival, audiences, Brasilia Film Festival, CineFoot.

Ao estudarmos os festivais de cinema, nos deparamos com inúmeros desafios de ordem teórica, metodológica e de acesso às fontes de pesquisa. Acreditamos que em parte isso deve-se à natureza efêmera, heterogênea e complexa desses eventos. Nos últimos anos assistimos ao ainda tímido crescimento de pesquisas sobre o campo em estudos de pós-graduação aqui no Brasil. Apesar de tímido, esse aumento pode ser evidenciado na participação de trabalhos apresentados nos últimos encontros da Socine<sup>650</sup>. A pluralidade de abordagens nos diversos campos de conhecimento - artes, comunicação, cinema e audiovisual, história, ciências sociais e produção cultural - se por um lado dificulta a delimitação de marcos teóricos-conceituais, por outro, caracteriza a riqueza deste campo de estudo com um forte caráter interdisciplinar.

No que tange os estudos de públicos, objeto deste artigo, observamos uma predominância das pesquisas sobre festivais de cinema no campo das ciências sociais, especialmente as que utilizam a etnografia como método de investigação.

648 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão 6 do Seminário Temático Exibição cinematográfica, espectadorialidades e artes da projeção no Brasil.

649 - Doutora pelo PPGCom da UERJ e professora do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense, desde 1998. Diretora de curtas-metragens premiados e curadora em diversos festivais de cinema.

650 - O número de trabalhos apresentados na Socine em 2021 focados na temática de festivais de cinema, praticamente dobrou em relação à edição de 2019.

Neste artigo, investigaremos as práticas culturais de frequentadores dos festivais de cinema, a partir de material fílmico, tendo como objeto dois eventos de natureza distinta. Um de caráter generalista – o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (1979) –, e o outro de caráter especializado – o CineFoot – Festival de Cinema de Futebol (Anos 2010). Os materiais fílmicos utilizados como fonte desta pesquisa se distinguem nos contextos de suas produções e na sua temporalidade. Não pretendemos traçar aqui conexões entre os dois festivais. Mas sim, numa primeira mirada, nos debruçar em preciosos documentos, que por nós interpelados podem se configurar, com o aprofundamento da pesquisa, em documentos repletos de significados para os estudos de festivais de cinema.

Quando nos referimos aos festivais de cinema, partimos do entendimento de que esses eventos, de natureza pública, são importantes espaços sociais. Além de sua dimensão festiva, são importantes espaços de encontro, de interação e de sociabilidade. A experiência de assistir a um filme coletivamente, a presença de artistas que participam das obras exibidas nas sessões, os debates seguidos das exibições, são experiências repletas de significados.

A antropóloga Ana Rosas Mantecón, especialista em estudos de públicos, afirma que ir ao cinema é muito mais do que assistir a um filme. Ir ao cinema é uma prática de acesso cultural através da qual nos relacionamos com o filme, com outras pessoas e com o espaço que nos rodeia. (MANTECÓN, 2017, p.20). Ir ao cinema é uma forma de estar juntos, de participar de uma experiência coletiva. Para a autora, esta prática cultural, além das atividades de interpretação e desfrute artístico, também supõe múltiplas tarefas “como la identificación, el desciframiento y la apropiación” (MANTECÓN, 2017, p.21).

A pesquisadora Bianca Salles Pires, por meio da etnografia, investigou os públicos cinéfilos do Festival do Rio e da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo entre os anos de 2015 e 2017. Para Pires,

*As cinefilias de festivais contemporâneas são marcadas por suas ritualidades e espacialidades, mudanças podem significar rupturas com um conjunto de deslocamentos, pertencimentos e afetos que incluem as salas de cinemas e os equipamentos disponíveis ao redor delas. A cultura cinéfila se expressa nas filas, nos encontros durante as trocas de ingressos, na pausa para uma sopa ou um café, uma pizza compartilhada, no chopp depois do filme. Para os cinéfilos, é menos importante o fato de acompanharem o filme juntos, dentro da sala exibição, do que todas as trocas que ocorrem antes e depois das sessões. (PIRES, 2019, p. 290-291).*

O material que iremos analisar referente ao XII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, de 1979 trata da coleção do Setor de Rádio e Televisão da Embrafilme (SRTV) que faz parte do acervo do Centro Técnico Audiovisual, órgão do Governo Federal.

Criado em 1965 com o nome de Semana do Cinema Brasileiro, por Paulo Emílio Salles Gomes, só em 1967 que passa a se chamar Festival de Brasília de Cinema Brasileiro. É o festival mais longo do Brasil que em 2021 realizou a sua 54ª edição<sup>651</sup>. A inexistência<sup>652</sup> de estudos mais panorâmicos sobre festivais de cinema no Brasil no contexto de realização do evento estudado – 1979 – dificulta na precisão das informações, porém as publicações memorialistas sobre o Festival de Brasília (Bahia, 1998; Caetano, 2007) nos auxiliaram na coleta de informações mais factuais. O estudo seminal de Miriam Alencar *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil* faz menção a existência de pelos menos quase 20 festivais realizados neste período com o patrocínio da Embrafilme.

As imagens as quais nos debruçamos foram produzidas em formato 16mm. Provavelmente, como aponta Igor Andrade Pontes, responsável pela catalogação deste acervo, trata de sobras dos programas de televisão *Cinemateca Rio* ou *Cinemateca Brasília* veiculados nos anos 1970 na TVE. (PONTES, 2013). Por se tratar de sobras, os 19 planos que tivemos acesso, não estão organizados na ordem cronológica da filmagem. Nos quase 19 minutos do material, observamos uma equipe do programa *Cinemateca* entrevistando o público no hall de entrada do Cine Brasília, provavelmente no último dia da mostra competitiva do XII Festival de Brasília realizado entre os dias 24 e 30 de setembro de 1979, no Cine Brasília. A abordagem do público se dá de duas maneiras: antes do início da sessão – seja na fila para a aquisição do ingresso, seja na porta da entrada da sala de cinema –, ou na saída da exibição do filme. Os espectadores são convocados a dar respostas sobre os filmes exibidos e o festival.

As imagens revelam o ambiente e a atmosfera próprias dos festivais de cinema. Observamos uma grande quantidade de público, que se posiciona em fila para a retirada do ingresso, se aglomera na estreita saída da sala após o término da projeção, ou que permanece no hall do cinema em prováveis conversas sobre os filmes exibidos. Na paisagem festivaireira colados na parede há vários cartazes dos filmes que estão participando do Festival. *O País de São Saruê*, de Vladimir Carvalho é um deles. A câmera, em alguns momentos, em movimento panorâmico, se desloca do entrevistado para percorrer o ambiente e revelar os letreiros da sala de cinema – que localizam a XII edição do festival – e cartazes de divulgação do próprio evento. Em vários planos, misturados ao público participante, observamos a presença de policiais militares devidamente uniformizados, evidenciando o momento da ditadura militar<sup>653</sup>.

Com microfone na mão, o entrevistador interpela o público com desenvoltura, se mete no meio das conversas e dá comandos de posicionamento ao operador de câmera. “Está acompanhando o festival?” “O que tem achado dos filmes?” “Como você sentiu o Festival em termos culturais e a qualidade do cinema brasileiro neste momento?” são algumas das perguntas colocadas para o público responder. Fazendo jus ao imaginário de ser reconhe-

651 - Entre os anos de 1972 e 1974 o festival não foi realizado devido às questões referentes à censura durante o nefasto período de ditadura militar.

652 - A dissertação de Paulo Vitor Luz Corrêa intitulada *Sol, praia, badalação e filmes: o envolvimento do Instituto Nacional de Cinema com os festivais de cinema a partir de um estudo de caso dos eventos da Baixada Santista (1970-1974)* defendida em 2021 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, em São Paulo, traz uma importante contribuição para o estudo dos festivais de cinema.

653 - Nesta edição do Festival de Brasília, três filmes que haviam sido interditados anteriormente pela censura, são liberados e exibidos na mostra competitiva. *Prata Palomares*, de André Faria, *O País de São Saruê*, de Vladimir Carvalho e *Contos Eróticos*, longa de episódios de Roberto Santos, Roberto Palmari, Eduardo Escorel e Joaquim Pedro de Andrade.



cido como um público engajado, o material analisado evidencia um público participativo e descontraído, que ao ser interpelado opina com desenvoltura sobre os diversos aspectos aos quais foi solicitado a responder.

Após declarar a sua preferência pelos filmes *O País de São Saruê* e *Prata Palomares*, um dos espectadores responde ao entrevistador o porquê da sua preferência: “No caso do São Saruê, é um retrato da realidade sócio econômica do Nordeste. No caso do Prata Palomares, é uma metáfora muito violenta contra toda forma de ditadura. E mesmo contra toda forma de exploração que existe hoje na América Latina”. Já um outro espectador critica boa parte dos filmes por não apresentarem uma busca pela linguagem estética. Estes dois exemplos demonstram um engajamento de parte do público com a cultura *cinéfila* ao opinarem sobre aspectos artísticos das obras exibidas. Revela uma prévia aquisição de competências culturais específicas, no caso aqui da cultura cinematográfica.

Em relação aos aspectos da estruturação do festival, também observamos uma manifestação do público. Críticas em relação à comissão de seleção dos filmes, ao restrito número de filmes exibidos, a estrutura do festival (“este negócio de premiação está furado, não tem sentido”), e a qualidade dos filmes (“Poderia estar melhor. Não estou gostando muito dos filmes, não”) revelam um engajamento e um participação de fundo político por parte do público.

Sobre a recorrência da presença do público, entre os entrevistados alguns afirmavam estar vindo pela primeira vez no festival, mas outros elencavam os seus filmes preferidos, e demonstravam um engajamento em toda a programação do festival. Esta característica é muito representativa da fidelidade de públicos em festivais de cinema.

A sociabilidade é uma dimensão fundamental das práticas culturais de públicos em festivais de cinema. O comportamento dos espectadores supõe interação e provocam manifestações coletivas. Em um dos planos analisados, durante a saída da sala de exibição, o público ao perceber a presença da equipe do programa, começa em coro a gritar: “Levanta a melancia! Levanta a melancia!”. O entrevistador se dirige então, aos risos, ao espectador que carregava uma melancia, referência ao episódio *Vereda Tropical*, de Joaquim Pedro de Andrade, curta integrante do longa *Contos Eróticos*, em exibição no Festival. Há toda uma ritualidade performativa de participação no festival.

Ana Rosa Mantecón, citando Nestor Garcia Canclini, afirma que das práticas de ir ao cinema, além do entretenimento, da informação, da conexão e da experiência estética, talvez mais significativo seja encontrar com outros, ritualizar nossos vínculos, e integrar uma comunidade (MANTECÓN, 2017, p.21).

Este aspecto da ritualização e do pertencimento a uma comunidade fica bastante evidenciado no CineFoot – Festival de Cinema de Futebol, criado no ano de 2010, no Rio de Janeiro. Ao contrário do Festival de Brasília, que exhibe uma programação mais abrangente, o CineFoot é caracterizado como festival especializado, com foco em uma programação específica. Como o próprio nome diz, o festival é dedicado às obras cuja temática se relaciona

diretamente com o futebol – filmes sobre torcidas, clubes, jogadores, estádios, entre outros – ou temas atravessados pelo futebol – racismo, homofobia, questões políticas, urbanas entre outros.

O contexto de surgimento do CineFoot é bastante distinto do contexto do Festival de Brasília. Observa-se uma proliferação de festivais no Brasil, onde a segmentação dos eventos passa a predominar na paisagem dos festivais audiovisuais. O material por nós aqui analisado<sup>654</sup>, também de natureza fílmica, foi produzido pelos organizadores do festival com o intuito de convocar o público para participar da 6ª edição do evento, realizada no ano de 2015. São 19 planos, que ao todo totalizam 38 segundos de duração. Todas as imagens, com exceção dos créditos finais, tratam de sessões do CineFoot realizados no espaço de exibição do festival, o Espaço Itaú de Cinema, Rio de Janeiro. As imagens, na sua maioria, são do interior da sala de exibição. Nos interessa aqui as imagens que retratam a participação do público.

Percebemos um forte caráter participativo do público, que convocados pelo CineFoot participam de forma lúdica das performances promovidas nas sessões especiais e homenagens. O sentido de comunidade se evidencia nas práticas rituais que se assemelham às práticas dos estádios de futebol, facilitadas pela arquitetura da sala de cinema. Nas imagens revelam a montagem de mosaicos, espectadores com bandeiras e vestidos com camisas de seus clubes, torcem pelo futebol como se estivessem num estádio de futebol. A forma de prazer muitas vezes reside no afeto pelo futebol, na familiarização com as imagens, na rememoração de um passado - temas estes recorrentes em muitas das obras exibidas.

## **Considerações finais**

Nos dois festivais abordados, observamos o engajamento da participação dos públicos. O sentido de comunidade e de pertencimento visto no caso do Festival de Brasília possui uma forte identificação com a cultura cinéfila. Já no caso do CineFoot, as imagens revelam um forte engajamento com as práticas relacionadas à cultura do futebol. As diversas formas de participação dos públicos em festivais de cinema, evidenciam a rica e complexa natureza destes eventos.

Com as necessidades de isolamento trazidas pela pandemia de Covid-19, as práticas de sociabilidade nos festivais de cinema foram bastante modificadas. Quando houver o retorno às salas de cinema de forma presencial, será que os festivais de cinema serão os agentes mobilizadores?

Esta é uma pesquisa que encontra-se em fase inicial. Acreditamos que uma investigação mais aprofundada suscitará novos desdobramentos e contribuições para o campo dos estudos dos festivais de cinema.

## Referências

- ALENCAR, M. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.
- BAHIA, Berê. *30 anos de cinema e festival: a história do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*. Brasília: Fundação Cultural do Distrito Federal, 1998.
- CAETANO, Maria do Rosário. *Festival 40 anos: a hora e vez do filme brasileiro*. Brasília: s.ed., 2007.
- DE VALCK, M.; KREDELL, B. e LOIST, S. (orgs). *Film festivals: history, theory, method, practice*. London; New York: Routledge, 2016.
- JULLIER, L. e LEVERATTO, J. *Cinéphiles et cinéphilies*. Paris: Armand Colin, 2010.
- MANTECÓN, A. R.. *Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. Ciudad de Mexico: Universidad Autónoma Metropolitana; Barcelona: Gedisa Editorial, 2017.
- MATTOS, Tetê e MUYLAERT, Juliana. "Festivais audiovisuais no Brasil: um debate a partir de duas trajetórias de pesquisa,.". In: AMÂNCIO, Cardes et al. (Orgs). *Cinema: afetos e territórios*. Belo Horizonte: LED, 2021. p. 96-118.
- MEIRELES, L. *Candango: memórias do festival*. Brasília: Metropolis, 2017.
- PIRES, B. S.. *A formação de públicos cinéfilos: circuitos paralelos, museus e festivais internacionais*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- PONTES, I. A. "Investigação e catalogação da coleção SRTV do acervo Centro Técnico Audiovisual do Ministério da Cultura". *Recine: Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*. Ano 10, n.10, nov. 2013.

# Da Sinfonia ao Réquiem: atualizações das imagens de um gênero urbano

From the Symphony to the Requiem:  
Image updates of an urban genre

Thaís Itaboraí Vasconcelos<sup>655</sup> -  
(Mestranda no PPG – ACL – UFJF)

**Resumo:** Se nos anos de 1920 as sinfonias urbanas representavam a cidade moderna pulsada e orquestrada pelo ritmo de máquinas e relógios, questiona-se quais das atualizações da imagem da cidade poderiam ser notadas em reverberações contemporâneas do gênero. Dentre outros caminhos possíveis, observa-se neste trabalho a representação da cidade em escombros, como no filme *U: réquiem para uma cidade em ruínas* (2016).

**Palavras-chave:** cidade, cinemática, sinfonias urbanas, gênero.

**Abstract:** If in the 1920s the city symphonies would represent a modern city pulsed and orchestrated by the rhythm of machines and clocks; it is questioned which of the urban image updates could be perceived in contemporary reverberations of the genre. Among other possible paths, it has been observed in this study the representation of the city in rubble, as in the film *U: réquiem para uma cidade em ruínas* (2016).

**Keywords:** city, cinematic, city symphonies, genre.

## Introdução

O surgimento das cidades modernas está intrinsecamente ligado com as primeiras experimentações cinematográficas. Ao longo desses mais de cem anos, o cinema registrou as constantes mutações do espaço urbano e também ele mesmo, o cinema, vivenciou inúmeras transformações, sejam novas tecnologias, novas formas de espetatorialidade, novas linguagens e influências estéticas.

As sinfonias urbanas da década de 1920 são especialmente importantes ao se pensar a relação entre cinema e modernidade. Há uma exaltação, em conjunto, tanto do cinema quanto das cidades. A nova arte cinematográfica era vista como a melhor forma de expressar a exaltação do movimento característico das cidades da época, num cinema de vanguarda com montagem rítmica e experimental. Nas sinfonias, a cidade e o seu cotidiano é o principal tema, e a montagem fragmentada apresenta a cidade como um caleidoscópio de sensações.

Todavia, a visão de uma cidade moderna exaltada por seu movimento e tecnologia se extingue muito brevemente, com o início da Segunda Guerra Mundial, a grande depressão e os escombros de grandes metrópoles destruídas. Nesse sentido, muitas vezes, as sinfonias urbanas são pensadas como um fenômeno associado exclusivamente ao período entreguerras.

## **Sinfonias urbanas: um gênero em/sobre ruínas?**

As sinfonias urbanas do entreguerras conjugam um olhar documental com uma abordagem experimental e vanguardista da estética visual. Em narrativas que expõem a modernidade como fragmentada e abstrata, evoca ritmos, paralelos e contrastes. Na montagem, a energia da cidade é expressa com a convicção de que a cidade moderna era o emblema definitivo da modernidade.

As sinfonias urbanas fizeram parte de um momento importante de transformação urbana. No entanto, nos anos 1930, no contexto do pós-guerra e da Grande Depressão, as Sinfonias Urbanas perdem a sua força, não só pelas alterações econômicas e sociais das cidades, mas também pelas alterações da própria linguagem do cinema com o advento do cinema falado. Pensando especificamente o campo do documentário, há uma maior valorização do modo expositivo, que enfatiza o comentário verbal em uma linguagem argumentativa em detrimento de uma linguagem visual e poética (ÁLVAREZ, 2015a).

No livro *The City Symphony Phenomenon*, os autores nos indicam que, apesar da estrutura do gênero sinfônico ainda estar viva, as condições e visões que o fizeram florescer estão em ruínas (HIELSCHER; JACOBS; KINIK, 2018, p. 36).

É relevante a pontuação dos autores, no entanto se forem consideradas as transformações tanto na linguagem cinematográfica quanto nas visões das cidades – as quais passam por inúmeras alterações, seja por suas variadas crises<sup>656</sup> que reduzem as razões para exaltá-las, seja por mudanças na sociabilidade e percepções do urbano – é possível associar filmes contemporâneos à corrente.

Assim, é importante compreender a dinâmica do gênero sinfônico e se o mesmo de alguma forma reverbera até a contemporaneidade, ou seja, se há algo que se prolonga e persiste que pode ser identificado nas características semântico-sintáticas do gênero (ALTMAN, 1999).

Ivan Álvarez no artigo “Koyaanisqatsi: An Anti-Modernist Urban Syphony” considera o filme uma (espécie) de sinfonia antimodernista, um retrato do colapso da metrópole moderna. Álvarez levanta para essa discussão o conceito de Guillermo Barrios de “pós-sinfonias”. Na visão de Barrios (apud Álvarez, 2015b), às pós-sinfonias ao invés de celebrar a metrópole como o epítome do progresso moderno, a denunciam como a materialização final da irracionalidade. Neste contexto, a cidade expressa um amálgama de efeitos genéricos e universais,

656 - Crises de mobilidade urbana, especulação imobiliária, gentrificação, contraste entre áreas de luxo e pobreza, degradação de áreas de uso coletivo etc.

que não são exclusivos de uma cidade específica, mas remetem ao fenômeno metropolitano em geral. Não é celebração de uma cidade em especial, e sim uma crítica aos problemas da urbanização desenfreada.

O ponto de Barros é interessante, evidenciando outras possibilidades no leque de sinfonias. Observo, no entanto, que continuam a surgir filmes que celebram a metrópole e que se identificam com o gênero, como por exemplo, o filme *Berlim, Sinfonia da Metrópole* de Thomas Schad (2002). Assim como a *Berlim* de Ruttmann o filme apresenta imagens gráficas e montagem ritmada. De qualquer forma essa ode à cidade apresenta-se diferente. Carlos Alberto Mattos define o filme como “um *remake* melancólico, onde o entusiasmo foi substituído por uma estranha sensação de solidão e incomunicabilidade, apesar de todo progresso material” (MATTOS, 2012, p.1). Há, portanto, filmes nos dois sentidos, de celebração e denúncia, e variadas matizes de ambos.

Outro ponto interessante do conceito de pós-sinfonias de Barrios é a ideia de uma representação de uma cidade universal e não uma cidade em específico, pode-se perceber uma tendência nesse sentido e isso ocorre, por exemplo, em *Koyaanisqatsi*. Contudo, já havia nos primeiros filmes sinfônicos alguns casos referidos a uma cidade universal, como em *Um Homem com uma câmera* no qual temos a construção de uma cidade cinematográfica unida pela geografia criativa. No caso de Vertov, as cidades de Moscou, Kiev e Odessa.

As cidades ali unidas na tela buscavam a criação de uma ideia de cidade perfeita construída através da linguagem cinematográfica. No filme o cinema e a cidade estão sendo exaltados<sup>657</sup>. Nesse sentido, a sinfonia da cidade alcançou sua expressão mais radical em *Um Homem com uma câmera*, pois este filme não só trata da cidade, mas também da sua representação cinematográfica (HIELSCHER; JACOBS; KINIK, 2018, p. 29). Vertov proclama o poder manipulativo do cinema:

A sinfonia de Vertov é o paradigma desta cinemática urbana. A cidade dorme, o homem com a câmera vem acordá-lo, realizando a conjunção, a conjunção do movimento urbano e do movimento do filme, movimento de movimentos. Composições, luzes, velocidades, sinais. A cidade é um sistema de correspondências. Ela se concentra em um certo número de efeitos da cinegrafia urbana. Ela se resume a um florilégio de intensidades significantes. Ela inventa signos. (COMOLLI, 1995, p. 154).

Nas sinfonias do entreguerras algumas imagens se repetem como ícones dos espaços urbanos da época como os novos meios de locomoção (os trilhos e o trem, o carro, o bonde) e a indústria com as suas engrenagens, chaminés e massa de operários. Se os elementos das sinfonias dos anos 1920 são bem conhecidos, para pensarmos as sinfonias contemporâneas, precisamos indagar: quais seriam os elementos que configuram hoje a geografia do século XXI e quais as imagens de sua cidade cinematográfica?

657 - Essa concepção pode ser observada em um trecho dos escritos de Vertov em ele discorre acerca da montagem no seu manifesto ao cine-olho, na criação através da montagem de um homem perfeito: “De um eu pego os braços, mais fortes e mais destros, do outro eu tomo as pernas, mais bem-feitas e mais velozes, do terceiro a cabeça, mais bela e expressiva e, pela montagem, crio um novo homem, um homem perfeito.” (VERTOV, 2003, p. 256).

Nesse questionamento o principal elemento que surge como ícone é o da ruína. Elemento esse que está presente no escopo cinemático desde o primeiro cinema. O filme *Démolition d'un mur* (1986) dos irmãos Lumière é destacado dentro da história dos primórdios por ser o primeiro filme a utilizar a técnica de reverse. O muro no filme é construído e reconstruído num truque de edição que «nega a irreversibilidade da temporalidade» (HUYSSSEN; HELL; SCHÖNLE, 2010, p.198) é bem revelador essa utilização contextualizando o momento histórico e os pensamentos em voga na época do processo de acelerada urbanização.

Nas cidades destruídas<sup>658</sup> durante a Segunda-Guerra as ruínas aparecem com uma percepção completamente distinta, no qual se questiona a própria possibilidade de se filmar as cidades em escombros. Para Comolli é um ponto irremediável da relação da cidade com o cinema (COMOLLI, 2008, p.184-185), um Ano Zero como nos aponta Rossellini.

O longa-metragem *Koyaanisqatsi* em 1982 já aponta indícios de novas ruínas contemporâneas além das cidades destruídas por guerras, temos em uma cena, por exemplo, a destruição de um complexo habitacional. O filme documenta o colapso da cidade industrial e se situa no ponto de viragem entre a modernidade e a pós-modernidade.



Figura 1: Sequência de fotogramas de *Koyaanisqatsi: Life Out of Balance* (Godfrey Reggio, 1982)

No segundo fotograma da imagem acima, temos a demolição de um conjunto habitacional da cidade de St. Louis construído nos anos 1940 em uma sequência com imagens de uma série de destruições de complexos habitacionais, “ruínas modernas” (HELL; SCHÖNLE, 2010), que fazem parte de um passado recente e trazem reflexões sobre a própria modernidade. Cabe ressaltar, que independente do contexto em que uma imagem de ruína é produzida, “a própria imagem evoca a história de destroços e mais destroços e que existe uma iconografia trans-histórica de decadência e catástrofe” (HELL; SCHÖNLE, 2010, p.16).

Ainda no contexto das crises urbanas e da estética das ruínas, temos alguns outros elementos iconográficos catalogados. Ao pensar a recessão dos anos de 2008- 2014 no contexto ibérico, Álvarez levanta dois ícones: as fábricas fechadas e as obras abandonadas (ÁLVAREZ, 2019).

658 - É importante notar que essas ruínas vão além das cidades européias. Cecília Mello ao falar sobre o cinema do cineasta chinês Jia Zhangke, nos lembra que as representações imagéticas das ruínas vão além das referências das cidade destruídas no contexto da Segunda-Guerra mundial europeu. A pesquisadora volta um pouco a essa arqueologia das imagens em ruínas tanto no cinema quanto na imagem fotografica lembrando, por exemplo, que a segunda-guerra começou na China anos antes e que a representações filmicas dessas cidades, como o filme *The Big Road* (1934) que revela as ruínas da China sob crescente agressão de os invasores japoneses na década de 1930. (MELLO, 2019, p. 53)

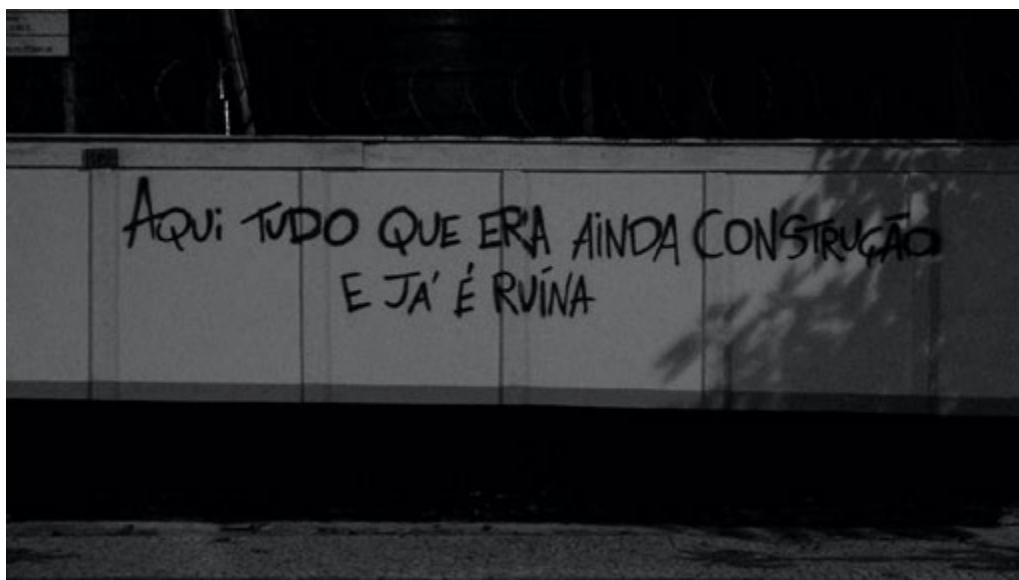


Figura 2: Fotograma do filme *U: réquiem para uma cidade em ruínas*

Próximo a esse período no Brasil vivemos um período de grandes transformações em algumas cidades brasileiras, em 2014 o país sediou a Copa do Mundo e teve doze cidades-sede. Além das percepções e crises do espaço urbano anteriormente citadas, as cidades-sede viveram um processo de transformação e vivenciaram grandes obras um tanto quanto controversas. É nesse cenário que o filme *U: réquiem para uma cidade em ruínas*<sup>659</sup> (2016), de Pedro Veneroso, realizado em Belo Horizonte se insere, numa cidade em constante mutação onde “tudo parece que é ainda construção e já é ruína”<sup>660</sup>.

## U: réquiem para uma cidade em ruína

O filme começa numa cena noturna, um homem pula um muro e ocupa uma casa. Uma lanterna percorre o espaço desocupado e encontra vestígios de que já houve algum dia vida por ali. Amanhece e temos uma cidade ambientada num universo quase pós-apocalíptico<sup>661</sup>. A criação de outros espaços e futuros possíveis ocorre através do espaço da casa ocupada que vai se transformando ao longo do filme.

No campo sonoro também temos essa dimensão da criação de futuras geografias alternativas através de uma narração que está presente em boa parte do filme ali: “uma nova ordem se faz ouvir. O sussurro dos cidadãos passa a ecoar sobre as ruínas de uma cidade cujo desenvolvimento sobrepuja os indivíduos e as memórias”<sup>662</sup>.

Ainda no amanhecer, imagens de nuvens no céu, são seguidas por imagens de arquivo de um barco pegando fogo, essa fumaça segue em outros planos. A utilização da imagem de arquivo chama a atenção para uma arqueologia das imagens na qual uma “imagem evoca a

659 - Trailer disponível em <https://vimeo.com/148190360>

660 - Frase da canção “Fora de ordem” de Caetano Veloso e que é citada no filme.

661 - Nesse sentido o filme dialoga com alguns outros filmes brasileiros contemporâneos como *Branco sai, Preto fica* (2014) de Adirley Queirós, *Mormaço* (2018) de Marina Meliande, *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, dentre outros.

662 - Trecho da sinopse do filme.



história de destroços e mais destroços” (HELL; SCHÖNLE, 2010, pp.16), assim como o ferro retorcido que aparece em seguida pode trazer a memória os registros das cidades destruídas das bombas atômicas, aos planos, por exemplo, de *Hiroshima Mon Amour* (1959).



Figura 3: Montagem de fotograma do filme *U: réquiem para uma cidade em ruínas*

Durante quase quatro minutos vemos essa névoa de fumaça em diversos planos, até que o elemento da fumaça-nuvem é substituído pelo elemento terra. A proporção do canteiro de obras vai aumentando como pode ser observado nos últimos fotogramas *Figura 3*, até que a terra ocupa todo o quadro.

As imagens da terra nos levam a uma sequência de canteiros de obras. Em meio a ruídos a narração nos coloca em um espaço e tempo “Belo Horizonte, 2014. O contexto é “fictício”, um terremoto ocorreu alterando os epicentros da terra. O canteiro de obra não está associado a uma possível reconstrução da cidade destruída, pelo contrário a obra é filmada como se fosse o próprio “terremoto”. Nesse sentido, o ano citado “2014”, ano da Copa no Brasil, parece também ser um indício desse contexto pós-apocalíptico.

## Considerações finais

Sinfonia vem do grego e significa “reunião de vozes”, no gênero cinematográfico podemos pensar que essa união ocorreria também entre as imagens da cidade, seu ritmo e a linguagem cinematográfica que seria capaz de a reproduzir em toda a sua efervescência. Já réquiem é a música do ofício dos mortos, uma homenagem a uma pessoa falecida. O cinema segue refletindo sobre as alterações do espaço urbano e buscando novos caminhos de representação.

Em *U: réquiem para uma cidade em ruínas* a cidade antes exaltada nas sinfonias urbanas está morta, da sinfonia ao réquiem é possível traçar um percurso da representação da cidade cinemática, um caminho dentre outros vislumbráveis que segue da cidade ícone da modernidade a uma representação da cidade em ruína.

## Referências bibliográficas

ALTMAN, Rick. *Film Genre*. Londres: BFI Publishing, 1999.

ÁLVAREZ, Iván Villarrea. Paisagens Vividas, Trabalhadas, Truncadas. Iconografia da Periferia Urbana no Cinema Ibérico da Austeridade. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 8, n. 2, p. 15-34, 2019.

\_\_\_\_\_. Koyaanisqatsi: An Anti-Modernist Urban Symphony. *English and American Studies in Spain: New Developments and Trends*, p. 151, 2015a.

\_\_\_\_\_. Blinking Spaces: Koyaanisqatsi's Cinematic City et al. *Culture, Space, and Power: Blurred Lines*. Lexington Books, 2015b.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *A arte do cinema: uma introdução*. Editora Unicamp/Edusp, 2013.

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COMOLLI, Jean L. *A cidade filmada*. Cadernos de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, ano, v. 3, 1995.

HELL, Julia; SCHÖNLE, Andreas. *Ruins of Modernity*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

HIELSCHER, Eva; JACOBS, Steven; KINIK, Anthony. Introduction: the city symphony phenomenon 1920-40. In: *The city symphony phenomenon: cinema, art, and urban modernity between the wars*. Routledge, 2018. p. 3-42.

MATTOS, Carlos Alberto. *Sinfonia de Berlim*. 7 out. 2012. Disponível em: <<http://criticos.com.br/?p=134&cat=8>>. Acesso em: 6 jan. 2022.

MELLO, Cecília. *The cinema of jia zhangke: realism and memory in chinese film*. Bloomsbury Publishing, 2019.

VERTOV, Resolução do conselho dos três. In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2003, p. 252 - 259 (Antologia).

# A experimentação sonora de Alejandro González Iñárritu em *11'09''01-September 11* (2002)<sup>663</sup>

The sound experimentation of Alejandro González Iñárritu at *11'09''01-September 11* (2002)

Thais Rodrigues Oliveira<sup>664</sup>  
(Doutorado - UEG)

**Resumo:** Apresenta-se, neste artigo, uma apreciação sobre o uso do som como elemento prioritário na construção da narrativa do filme dirigido por Alejandro González Iñárritu *11'09''01-September 11* (2002). A análise foi realizada com uma abordagem descritiva, ancorada na metodologia de decomposição dos sons indicada por Martin W. Bauer (2008), Michel Chion (2011), Luiza Alvim e Rodrigo Carreiro (2016) e nas contribuições sobre análise fílmica de Vanoye e Golliot-Lété (1994).

**Palavras-chave:** Sonoridades, estilo sonoro, som no cinema.

**Abstract:** This article intends to assess the use of this as a priority element in the construction of the narrative of the film directed by Alejandro González Iñárritu *11'09''01-September 11* (2002). The analysis will be carried out descriptively, anchored in the decomposition methodology indicated by Martin W. Bauer (2008), Michel Chion (2011), Luiza Alvim and Rodrigo Carreiro (2016) and in the contributions on film analysis by Vanoye and Golliot-Lété (1994).

**Keywords:** Sounds, sound style, sound in cinema.

O filme *11'09''01-September 11*, de 2002<sup>665</sup>, traz uma coletânea composta por 11 curtas-metragens. Para a criação do filme foram eleitos 11 diretores de diferentes nacionalidades, que tiveram liberdade artística para retratar, por meio de um curta-metragem com 11 minutos de duração aproximada, seu ponto de vista sobre o atentado ocorrido no dia 11 de setembro de 2001, na cidade de Nova York, nos Estados Unidos.

No citado atentado houve a colisão de dois aviões nas torres do famoso complexo de prédios do World Trade Center, em Nova York, que levou as duas maiores torres ao chão. Na época as imagens do fato foram inseridas na programação diária de muitos telejornais e o evento causou pânico global. Imagens das torres pegando fogo, de pessoas se jogando

663 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE, na sessão: CI poéticas e estilos sonoros.

664 - Docente efetiva do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Pós-doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal do Pernambuco (UFPE). Doutora em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre em Arte e Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da UFG.

665 - Filme exibido pela primeira vez na Mostra de Veneza, no dia 5 de setembro de 2002.

pelas janelas, de fumaça saindo das torres, bem como imagens dos dois aviões acertando cada uma delas, ainda estão presentes na memória daqueles que acompanharam o acontecimento pela televisão.

Um dos curtas-metragens dessa coletânea é dirigido pelo mexicano Alejandro González Iñárritu. Seu curta-metragem é o sétimo filme exibido na ordem de apresentação de *11'09''01-September 11*, contendo, aproximadamente, 11 minutos de duração. Neste trabalho apresenta-se a análise descritiva do som desta obra audiovisual.

Entende-se, assim como Alvim e Carreiro (2016, p. 176), que “[...] explicar a metodologia de análise da banda sonora de um produto audiovisual é uma tarefa complexa, sujeita a ambiguidades que podem gerar a impressão de falta de rigor”. Nesse sentido, realiza-se a descrição de alguns sons do filme a partir das contribuições de Chion (2011) para a análise audiovisual: identificar os elementos sonoros, pontos de sincronia importantes e uma análise narrativa a respeito do que escuto e do que vejo (CHION, 2011).

## **Descrevendo sons de uma poética fragmentada**

Considerando que “[...] o impulso experimental é fundamental para a condição humana” (BARHAM, 2017, p. 4, tradução nossa), o diretor mexicano faz uma experimentação no seu curta-metragem com o uso do elemento sonoro. Sua intenção tem como finalidade ativar a percepção individual sobre o incidente a partir da memória dos espectadores/ouvintes, pois cada espectador cria, na sua mente, a melhor imagem para interpretar o som que está sendo escutado (IAZZETTA, 2015). O filme é um experimento sonoro.

Ao analisar um filme é preciso, em um primeiro momento, fazer a sua descrição, entender os elementos do filme e depois interpretá-lo (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 1994). O curta-metragem dirigido por Iñárritu não possui muitas imagens ao longo de sua duração. Apresenta os fatos ao espectador principalmente a partir da sonoridade. O diretor é conhecido pelo uso da referência da técnica de fragmentação com base no pontilhismo para a realização de suas obras audiovisuais.

A narrativa lembra a pintura técnica chamada pontilhismo em que o uso de pequenos pontos de cores primárias são usados para gerar cores secundárias. A técnica se baseia na habilidade perceptiva dos olhos e da mente do visualizador para misturar os pontos de cor em uma gama mais completa de tons. Iñárritu usa a mesma técnica, oferecendo apenas pequenos pedaços de ação, que parecem ser desconectado um do outro e apenas quando o visualizador é capaz de se distanciar e ver o todo, ele ou ela pode ver a conexão entre cada ponto, que está relacionado àquele ao lado dele e juntos compõem toda a história. (MIHOC, 2011, p. 110).

A narrativa do filme é recomendada com o som. Em entrevista disponível no material extra do DVD do filme o diretor comenta que ele quis criar 11 minutos do que denominou como silêncio visual. Segundo o diretor, o uso do som sem imagem em tantos minutos de

filme poderia fazer com que as pessoas criassem suas próprias imagens mentais, experimentando o evento de forma individual (11'09"01 - September 11). Neste sentido, seu filme se torna um processo/impulso experimental com sons e poucas imagens.

Bauer (2008) sugere um tipo de catalogação dos ruídos sonoros. Propõe que um som seja analisado a partir da quantidade de ciclos quantas vezes são reproduzidos; do que produz as sonoridades; e o tipo de som alta ou baixa fidelidade, grave, médio ou agudo. Neste artigo são descritos os sons escutados durante a narrativa.

Os ruídos iniciais que se ouve no filme são as orações pelos mortos cantadas pelos índios Chamulas de Chiapas, no México. Depois são apresentados sons que revelam, para o espectador, o cotidiano nova-iorquino, com o barulho das ruas da cidade e um programa de rádio ao fundo. Até que essa calma é abruptamente interrompida, quando se começa a ouvir o barulho de sirenes e o locutor do rádio anuncia os ataques.

Do início do filme até o primeiro minuto são ouvidas as preces cantadas pelos índios Chamulas de Chiapas. Esse canto é uma oferta dos vivos aos mortos, como forma de respeito pela passagem. No início do segundo minuto de filme uma camada musical é adicionada ao canto dos índios. Esses sons, juntos, são escutados até o final do segundo minuto, ainda com a tela preta oferecida na imagem. Apenas no terceiro minuto de filme é apresentado, ao espectador, o primeiro frame de imagem, com dois segundos de duração: uma pessoa que se joga da torre. Tela preta. Em seguida, outra imagem de pessoa se jogando da torre; 40 segundos depois ouve-se mais um som, que é adicionado ao canto dos índios e à música de fundo que parece ser um apresentador de TV ou radialista comentando que é um dia esplendido do mês de setembro.

Em seguida, ouve-se um som de avião que aproxima da escuta do espectador e bate em uma das torres. A partir de então muitas camadas de sons, de supostos repórteres anunciando o choque do primeiro avião, são escutadas simultaneamente. De repente o outro avião é anunciado pelo que se supõe serem gravações retiradas de noticiários da época. Vários sons, de repórteres falando em idiomas diferentes, são sobrepostos, formando uma densa camada sonora.

Um repórter anuncia, dois minutos depois, que há pessoas se jogando das torres em uma tentativa inútil de salvação. Alguns frames com essas imagens são apresentados, juntamente com um som médio/grave de impacto. Neste ponto se começa a ouvir relatos de transeuntes que descrevem como foi que viram as pessoas se jogando do prédio. Uma mulher fala: “[...] todos estavam pulando, era uma loucura” (11'09"01 - September 11). O filme abre uma possibilidade para a interpretação do espectador a partir da escuta dos sons oferecidos em sua montagem: “[...] ao espectador é dada a tarefa de reconstruir esse discurso” (FLORES, 2013, p. 97).

Há uma ausência de imagens, na maior parte do tempo o que se vê é uma tela preta. Ouve-se muito, escuta-se muito<sup>666</sup>, já que o filme não tem complemento visual aparente, mas a carga sonora é tão grande que o desejo é parar de ouvir. Como isso não é possível, a tentativa seguinte é parar de escutar. Mas o que já faz parte da escuta até o momento é suficiente para que o espectador construa uma narrativa visual das torres caindo, das pessoas saltando das torres, das torres em chamas, do desespero, do caos do dia 11 de setembro. É possível ver tudo isso a partir do que se escuta, mesmo que isso não seja mostrado na maior parte do tempo no filme. O barulho, para o espectador, pode ser, ao mesmo tempo, silencioso e ensurdecedor. É uma narrativa potente, talvez até mais do que se pode aguentar.

São apresentados, ao espectador, apenas 40 segundos de imagem, intercaladas entre frames da tragédia e tela preta que ocupa muitos minutos. Como o atentado de fato aconteceu, o som potencializa a credibilidade da narrativa. São imagens de pessoas se jogando das torres sendo que algumas são vistas ainda vivas, pois se mexem no ar, de fumaça no prédio e das duas torres desmoronando.

Colocar essas imagens diante dos olhos de cada espectador faz com que a interpretação e a associação de sons criem uma complementação imaginativa em quem as recebe. Dessa forma, o som prende a atenção do espectador.

As imagens da Figura 1 são apresentadas no filme da forma como indica a duração em segundos de cada um dos frames apresentados. São imagens em poucos segundos de pessoas se jogando livremente das torres com um, dois, três ou cinco segundos de duração, intercaladas com minutos de tela preta e o som da tragédia no filme.

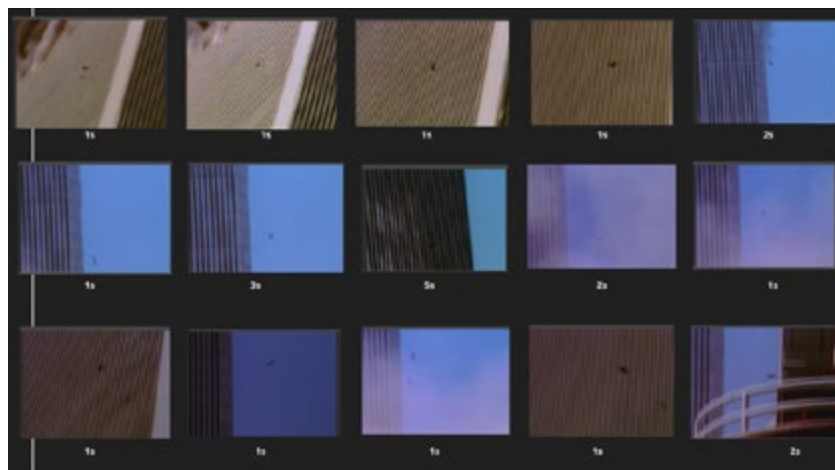


Figura 1 - 40 segundos de imagens de pessoas se jogando das torres utilizadas no filme  
Fonte: Frames extraídos do filme *11'09"01-September 11* (2002).

Tem-se, nessa proposta, o estilo de uso de som como arquivo. Geralmente estudos de filmes de arquivo têm a tendência de priorizar a imagem de arquivo em detrimento ao som. No filme ora analisado se tem o uso do som de arquivo potente, que traz um contexto histórico, em separação do som com a imagem.

Chama a atenção a referência que o diretor faz, no início e no fim do curta-metragem, a imigrantes que também morreram nessa tragédia: as orações cantadas pelos índios Chamulas de Chiapas fazem referência sonora à quantidade de imigrantes que povoam a cidade de Nova Iorque e também são uma homenagem àqueles imigrantes que se foram com esse evento.

A partir do quinto minuto de filme é possível ouvir pessoas enviando mensagens de telefone, despedindo-se dos seus familiares. Não se sabe se essas pessoas estão no avião ou em algumas das torres, mas elas já sabem que algo terrível está prestes a acontecer. Exatos 27 segundos depois da primeira mensagem de telefone ouve-se várias pessoas gritando, espantadas com o desmoronamento da primeira torre. Escuta-se um jornalista contando que a primeira torre caiu. Ouve-se um som grave: um misto de barulho de explosão e destruição. Logo após muitos ruídos são sobrepostos: sirene policial, ambulância, música, falas de repórteres, ruídos não identificados, uma frequência aguda de som, até atingir o momento no qual se vai para o silêncio total em tela preta. Na sequência, seis segundos depois são apresentadas imagens das torres desmoronando, em silêncio.

“O silêncio é uma forma especial de pontuação” (FLORES, 2013, p. 97). O momento de silêncio proposto no filme é o momento no qual imagens são oferecidas para o espectador com uma maior duração em segundos: são 16 segundos de silêncio com a imagem das torres caindo no chão, sem som na trilha sonora, como mostra a Figura 2.



Figura 2 – Imagens das torres caindo  
Fonte: Frames extraídos do filme *11'09'01-September 11* (2002).

Após esses segundos de silêncio, que proporcionam intensa dramatização, é ofertado, ao espectador, uma tela preta. As orações dos índios Chamulas são retomadas em *fade in* até o fim do curta, onde é adicionada a música que finaliza o filme. Nos minutos finais aparece uma tela branca com a frase “A luz de Deus nos guia ou nos cega?”. O filme acaba.

A partir da escuta visual desse filme não se pode deixar de considerar a força da memória coletiva da sociedade, que de forma simbólica é agregada pelo som. Há, na sonoridade, uma ligação com a memória sonora coletiva de um povo. O som nesse filme tem a potência de ativar uma memória coletiva experienciada por aqueles que viveram aquele momento e por aqueles que viram ou ouviram falar da tragédia do dia 11 de setembro. Nesse sentido, ao

proporcionar essa experiência sonora, o filme de Alejandro Iñárritu faz com que a memória do espectador acione “um repertório de referências de reações imediatas em interação com o mundo” (SILVA, 2015, p. 73). Somos imersos pelo som: o espectador pode fechar os olhos e continuar sendo tocado pelo filme, pois “[...] o som está intimamente ligado à presença e à memória, o que cria subjetividade. O que eu guardo do som, só eu posso guardar e resgatar a partir da minha própria memória” (IAZZETTA, 2015, p. 152). A imagem vai surgir de maneira indireta – o som faz, assim, contato direto com o espectador.

## Algumas considerações

A narrativa sonora/visual proposta por Alejandro Iñárritu se segura firmemente no som. Sai do comum na dicotomia imagem e som disposta na maioria dos filmes clássicos. A fragmentação do som e da imagem é uma possibilidade de exploração utilizada pelo diretor.

Ao ver e ouvir o filme se pode perceber que “[...] o som se desprende da imagem, nem sempre a segue mais, tornando-se matéria de expressão e de impressão manipuláveis pelo autor e pelo espectador” (FLORES, 2013, p. 87). Isso torna o som um recurso poderoso, mesmo no caso em que não aparece imagem na tela. Há nesse filme um uso não tradicional do áudio em sincronia com a imagem.

Com esse filme é possível ainda dizer que o uso do som pode fazer com que o espectador se situe física e emocionalmente no evento, transportado pela acústica proposta. Dessa forma, defende-se que o som toma posse de uma posição privilegiada nesse filme, pois o diretor extrapola os limites da clássica dicotomia entre som e imagem em um produto audiovisual.

## Referências

11'09"01 - September 11. Direção: Samira Makhmalbaf (Irã); Claude Lelouch (França); Youssef Chahine (Egito); Danis Tanovic (Bósnia-Herzegovina); Idrissa Ouedraogo (Burkina Fasso); Ken Loach (Reino Unido); Alejandro González Iñárritu (México); Amos Gitai (Israel); Mira Nair (Índia); Sean Penn (Estados Unidos); Shohei Imamura (Japão). [S. l.: s. n.], 2002. (135 min).

ALVIM, L.; CARREIRO, R. Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema. *Matrizes*, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 175-193, 2016. DOI 10.11606/issn.1982-8160.v10i2p175-193. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/120018/117277>. Acesso em: 2 jan. 2022.

BARHAM, J. Preface. In: BARHAM, J.; ROGERS, H. *The music and sound of experimental film*. New York: Oxford University Press, 2017.

BAUER, M. W. Análise de ruído e música como dados sociais. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. 7. ed. Tradução Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 365-390.

CHION, M. *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

FLORES, V. *O cinema: uma arte sonora*. São Paulo: Annablume, 2013.

IAZZETTA, F. Estudos do som: um campo em gestação. *Centro de Pesquisa e Formação do SESC-SP*, São Paulo, n. 1, nov. 2015. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/56abb05a-66fe-4415-9c74-4c1811d16f7d.pdf>. Acesso em: 2 jan. 2021.



MIHOC, A. Crazy narrative in film: analysing Alejandro González Iñárritu's film narrative technique. *International Journal of Communication Research*, [s. l.], v. 1, n. 2, p. 109-117, apr./jun. 2011. Disponível em: [https://www.ijcr.eu/articole/31\\_pdfsam\\_IJCR%202-2011.pdf](https://www.ijcr.eu/articole/31_pdfsam_IJCR%202-2011.pdf). Acesso em: 2 jan. 2021.

SILVA, E. G. da. Para além de toda forma de ciência, a experiência sensível. *Líbero*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 65-76, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/69/47>. Acesso em: 2 jan. 2021.

VANOYE, F.; GOLLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

# A película como recurso narrativo em Era Uma Vez Em Hollywood<sup>667</sup>

Analog film as a narrative discourse in  
Once Upon a Time...In Hollywood

Thalita Fernandes de Sales<sup>668</sup>  
(Mestranda – PPGC/UFPB)

**Resumo:** O trabalho busca investigar a articulação dos diferentes tipos de bitola de película cinematográfica em Era Uma Vez Em... Hollywood (Tarantino, 2019), que se situa em meio à crise da Era de Ouro do cinema na Los Angeles de 1969. A captação analógica da obra em 35mm, 16mm e Super8 não é motivada apenas devido a uma precisão histórica das condições produtivas da Hollywood dos anos 60, mas também como ferramenta de produção de efeitos distintos, de acordo com a especificidade de cada bitola utilizada.

**Palavras-chave:** Cinematografia, Era Uma Vez Em Hollywood, filme histórico, película, Quentin Tarantino.

**Abstract:** This work seeks to investigate the articulation between different types of film in the movie “Once Upon a Time...In Hollywood” (Tarantino, 2019), which is set amidst the Golden Age of cinema in Los Angeles in 1969. The use of 35mm, 16mm, and Super8 analog films is not only motivated due to historical accuracy of the productive conditions of the film industry of the 60s but as a tool producing distinct effects according to the specificity of each film gauge.

**Keywords:** Analog film, cinematography, historical film, Once Upon a Time... In Hollywood, Quentin Tarantino.

## Introdução

O cinema foi o “último meio de comunicação popular a se tornar completamente digital” (BORDWELL, 2012, p.24) e, apesar das etapas de pré-produção e edição já operarem através da lógica das novas tecnologias desde o fim dos anos 90, o número de produções filmadas em câmera digital só superou o de obras captadas em película a partir de 2013. No entanto, ao mesmo tempo em que a tecnologia digital conquista seu espaço em todos os estágios da produção cinematográfica e o filme fotoquímico perde o seu status hegemônico como mídia de captação, um caminho reverso irrompe: modelos de produção que privilegiam a filmagem em película se tornam mais uma vez atrativos a cineastas e diretores de fotografia.

667 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: A cinematografia e o desgaste (rasura) da imagem do ST Estética e Plástica da Direção de Fotografia.

668 - Bacharela em Cinema e Audiovisual pela UFPB e mestranda no Programa de Pós Graduação em Comunicação na mesma instituição.

Dentre a multiplicidade de gêneros e formatos audiovisuais nos quais o filme fotoquímico vem sendo empregado no contexto contemporâneo, uma categoria específica se destaca com maior frequência na manutenção do uso da película: os filmes de caráter histórico. Títulos como *Infiltrado na Klan* (Lee, 2018), *A Favorita* (Lanthimos, 2019), *Era Uma Vez Em... Hollywood* (Tarantino, 2019), *O Irlandês* (Scorsese, 2019), *Adoráveis Mulheres* (Gerwig, 2019), *Emma* (Wilde, 2020), *Verão de 85* (Ozon, 2020), *Seberg Contra Todos* (Andrews, 2020) e *Má Educação* (Finley, 2020), por exemplo, não apenas se utilizam de épocas anteriores ao presente, e em alguns casos de circunstâncias e fatos reais, para situar as suas narrativas, mas também partilham a película como principal mídia de captação.

Esse movimento em direção ao analógico pode estar ligado a fisicalidade do rolo de filme, que, enquanto objeto técnico obsoleto, evoca em sua própria materialidade o tempo passado. A ação do tempo pode estimular o interesse pela captação analógica em obras contemporâneas de gênero histórico, uma vez que seu efeito é facilmente observado na imagem analógica, que adquire manchas, pontos de queima e ruídos em seu processo de deterioração. Ao optar conscientemente por um modelo de captação que contrasta com as tecnologias contemporâneas, essas produções parecem querer alcançar, através das características desgastadas da imagem analógica, uma autenticidade que intensifique os efeitos da suspensão da descrença e que auxiliem na ilusão de que aquele registro foi realmente produzido na época abordada em questão.

Essa revisita a película em meio às facilidades técnicas, econômicas e ao imediatismo oferecido pelo digital, nos leva a questionar a intencionalidade que envolve a operação desse modelo de captação. Nossa pesquisa tem como objetivo se debruçar nessa direção, propondo investigar como a captação analógica pode contribuir para criar efeitos de passado em filmes históricos contemporâneos. Para isso, tomamos o longa-metragem *Era Uma Vez Em... Hollywood* (2019, Tarantino), como nosso objeto de estudo. Captado completamente em película, o filme utiliza bitolas de 35mm, 16mm e 8mm para representar as cenas do tempo presente diegético, como também para inserir na narrativa trechos de filmes e seriados fictícios e originais.

## A poética de Quentin Tarantino

Desde que fez a sua estreia como diretor de cinema com o longa-metragem *Cães de Aluguel* (1993), Tarantino já lançou outros nove filmes. Nesses trabalhos é possível perceber algumas marcas do cineasta que se repetem, identificam a sua autoria e sinalizam que todas as suas obras e personagens estão conectados, habitando um mesmo universo cinemático. Essas assinaturas tarantinescas são expressas por meio da repetição de planos cinematográficos, a exemplo do *contre-plongée* com a câmera posicionada geralmente dentro do porta-malas de um carro, a alusão a personagens ou seus entes familiares entre-filmes, as constantes referências a empresas fictícias como os cigarros Red Apple e a cerveja Old Chattanooga e a filmagem em película, uma vez que Tarantino é um crítico feroz da digitalização dos processos de produção e exibição do cinema.

Apesar de numerosas similaridades e conexões entre seus filmes, existe uma clara divisão de interesses estéticos e narrativos na trajetória do diretor, que no início da carreira ignorava “eventos históricos ‘reais’ para focar em um mundo puramente cinematográfico” (PAGELLO, 2020, p.23), centrando suas tramas no submundo do crime urbano e envolvendo assaltantes, mafiosos, quadrilhas, traficantes e matadores de aluguel, como acontece de *Cães de Aluguel* à *Death Proof* (2007). Já na segunda metade da sua produção, Tarantino permanece interessado em abordar a violência e a vingança, mas dessa vez joga com eventos e personagens da História Mundial e dos Estados Unidos como peões da dramaturgia, como em *Bastardos Inglórios* (2009), *Django Livre* (2012), *Os Oito Odiados* (2015) e *Era Uma Vez Em...Hollywood*. No entanto, nesses filmes os acontecimentos e sujeitos históricos não se apresentam de modo fiel aos fatos conhecidos e testemunhados pela sociedade, mas sim como recursos maleáveis, disponíveis para serem criticados, descaracterizados, parodiados, reversionados e desordenados.

Filmes históricos, mesmo aqueles assinados pela direção de Tarantino, dependem de uma série de artifícios para que a atmosfera da época retratada seja alcançada com êxito, ou melhor, seja facilmente identificada pelo público. Isso significa que a presença de figurinos, cenários, caracterização do elenco, paleta de cores e de músicas de acordo com o estilo e a moda do período atuam como “pontos de reconhecimento, sinais que acionam memórias coletivas do passado” (COOK, 2005, p.183). No entanto, para representar e reconstruir a Los Angeles do fim dos anos 60 em *Era Uma Vez Em... Hollywood*, Tarantino não se contenta em evocar o passado unicamente através dos símbolos visuais e sonoros destacados acima, mas também por meio da materialidade dos seus instrumentos de captação. A escolha pelos suportes de 35mm, 16mm e Super 8 e o uso de equipamentos como câmeras, lentes e filtros dos anos 50 e 60 valem para estabelecer a compreensão do espectador acerca dos diferentes tipos de produtos audiovisuais explorados na obra, assim como traduzem as imagens do filme em contextos e formatos específicos que produzem efeitos distintos.

## **A película em Era Uma Vez em... Hollywood**

*Era Uma Vez Em... Hollywood* se passa na Los Angeles de 1969 e acompanha Rick Dalton (Leonardo DiCaprio) e Cliff Booth (Brad Pitt), alguns anos após o cancelamento do seriado de faroeste *Lei da Recompensa*, em que eram ator e dublê, respectivamente, enquanto enfrentam uma fase de incertezas sobre o seu lugar na indústria do cinema norte-americano, diante do fim da Era de Ouro dos estúdios e o início da Nova Hollywood. Podemos considerar o longa-metragem como uma obra atravessada por uma “nostalgia analógica”, conceito que Niemeyer (2015, p.95) atribui à manipulação de tecnologias obsoletas na criação produtos novos, mas que aparentam ser antigos, já que o filme foi captado em película de 35mm, 16mm e Super8, escolha cada vez mais complexa diante do domínio da produção digital na última década. As mudanças no tipo de bitola ao longo da *Era Uma Vez Em... Hollywood* ocorrem de forma a se aproximar dos padrões de filmagem da época na qual o filme deseja se apoiar, uma vez que é inserido em sua narrativa uma série de trechos de programas televisivos, longas-metragens, imagens de *making of* e filmagens caseiras.

As mudanças dos formatos e bitolas também servem como um guia que auxilia na compreensão do espectador sobre a natureza de cada sequência apresentada. O 35mm em janela 2.39:1, por exemplo, é escolhido para a parte majoritária da obra, como as cenas em que assistimos Rick e Cliff no seu dia a dia em Los Angeles como pessoas reais e não como ator e dublê interpretando algum papel. Já nos momentos em que estamos diante de trechos de filmes e seriados nos quais esses personagens estão atuando, como Rick no papel de Sargento Mike Lewis no filme fictício *Os 14 Punhos de McCluskey*, por exemplo, Tarantino vai transitar entre o 16mm e o Super8, em janela de 1.33:1 ou de 1.85:1, a depender do formato do conteúdo.

A sequência inicial do longa, captada com filme *Eastman Double-X 5222* preto e branco (PANAVISION, 2019, online), apresenta um comercial do seriado fictício *Lei da Recompensa*. Na pós-produção a cena foi ajustada para a proporção de tela 1.33:1, conhecida como “janela clássica” e passou por uma compressão de áudio para criar a sensação de que o trecho estava sendo projetado em 16mm (PENNINGTON, 2019, online). Essas escolhas técnicas replicam os moldes de filmagem e exibição das produções televisivas de faroeste dos anos 50 e 60 as quais *Lei da Recompensa* faz referência, como *Procurado Vivo ou Morto* (CBS, 1958-1961).

A iluminação em *Lei da Recompensa* também contribui para criar um paralelo entre a obra fictícia e os seriados do gênero faroeste presentes na grade de programação do fim dos anos 50 e início dos anos 60. O uso da luz dura e direta no rosto dos sujeitos filmados projeta sombras bem marcadas que, em conjunto com as paisagens desérticas da fronteira dos Estados Unidos, intensificam a sensação de que os personagens estão sob o sol forte. O contraste das imagens é acentuado por essa iluminação, que vai do preto intenso nas sombras e nos figurinos até o branco superexposto do céu sem nuvens.

As cenas captadas em Super8 aparecem em dois momentos distintos no filme e bebem da compreensão acerca desse tipo de registro presente no imaginário do espectador. Devido a sua popularização como mídia de captação de filmagens domésticas, a aparência das imagens captadas em Super8 se tornaram muito comuns na tecnocultura, o que influenciou o repertório imagético da sociedade acerca das características da imagem analógica. O primeiro momento em que o Super8 é utilizado na obra acontece na sequência que nos revela a trajetória de Rick na Europa para atuar em filmes de faroeste italianos. Enquanto uma voz *over* narra todos os detalhes desta expedição, vemos pedaços dos longas, seus cartazes, fotografias e um trecho curto dos bastidores do *set* de filmagens de uma dessas produções. A composição da imagem dos bastidores possui um contraste elevado, ruídos acentuados e iluminação precária, o que intensifica um efeito de registro caseiro sem grandes preocupações estéticas, que confronta os outros planos apresentados na sequência ou mesmo em todo o filme.

No último ato de *Era Uma Vez Em... Hollywood*, observamos mais uma referência à aparência dos filmes caseiros. A sequência, também filmada em Super8, mas desta vez com filme *Ektachrome*, mostra um momento de lazer na piscina entre Sharon Tate e seus amigos na tarde que antecedeu ao atentado da Família Manson na residência de Tate e Polanski. Na

cena, os planos que se aproximam do rosto de uma jovem, que olha e modela diretamente para a câmera, sugerem uma filmagem diegética realizada pelos próprios personagens. O processo de revelação deste filme teve uma alteração química que provocou o surgimento de algumas falhas e manchas na imagem (HAN, 2019, online). Desse modo, o trecho parece se distanciar da alusão à cinematografia de ficção dos anos 50 e 60, como ocorre em grande parte do filme, para se aproximar do registro da vida real e do cotidiano captado nas gravações caseiras tradicionais da família estadunidense da década de 60.

O filme também se aventura a regravar cenas originais de filmes e seriados lançados no período retratado, como o episódio *All the Streets are Silent* da série *The F.B.I* (ABC, 1965-1974), em que Leonardo DiCaprio substitui o ator Burt Reynolds. Tarantino maximiza essas experiências de espetatorialidade para a sua audiência, fazendo com que grande parte desses trechos sejam vistos emoldurados pela direção de arte. Não vemos essas regravações apenas em tela cheia, isolados da camada principal do filme, mas sim mediadas pela textura e materialidade do televisor ou do telão do cinema, com os seus mecanismos, configurações, características e limitações da época. Essa interação entre cenário e fotografia sintetiza que a atmosfera fílmica não depende unicamente de um departamento específico, mas só é alcançada a partir da união de todos os elementos, como atuação, figurino, arte, som, fotografia, iluminação e montagem.

## **Considerações finais**

*Era Uma Vez Em... Hollywood*, assim como um número considerável de produções de gênero histórico lançadas nos últimos anos, foi captado em película, operação que contrasta com a hegemonia do cinema digital da última década. Apesar disso, a escolha pela filmagem analógica na obra não foi uma experiência inédita na filmografia de Tarantino, figura que critica constantemente (SMITH, 2014, online) a captação e a distribuição digital no cinema e que, por isso, até hoje permanece sem ter realizado nenhum filme com câmeras digitais. No entanto, a escolha de utilizar as bitolas de 35mm, 16mm e Super8 em *Era Uma Vez Em... Hollywood* não parte apenas de uma posição política do diretor, mas também da tentativa de explorar o consciente tecnocultural quanto à aparência dos registros midiáticos do passado.

O cinema estabeleceu em sua linguagem certos padrões de representação do tempo passado por meio da aplicação de algumas técnicas como a vinheta, o desfoque, o sépia e a paleta de cores amarelada, assim como a emulação da aparência da imagem analógica com ranhuras, manchas, falhas, pontos de queima e grãos. A nossa exposição a esses padrões estéticos podem influenciar tanto as nossas lembranças, quanto as nossas próprias representações visuais e textuais do passado. Tarantino se beneficia dessas convenções para passear por diferentes formatos e suportes em *Era Uma Vez Em... Hollywood*. Suas escolhas de enquadramento, suporte, janela de exibição, iluminação e paletas de cores são jogadas conscientes que, em união aos objetos de cena, figurinos e trilha sonora estabelecem um espaço-tempo específico, a Hollywood do fim dos anos 60, assim como fazem alusão a uma série de produtos audiovisuais criados nesse período.

## Referências

- BORDWELL, D. *Pandora's digital box: films, files and the future of movies*. Madison: The Irving Way Institute Press, 2012.
- COOK, P. *Screening the past: memory and nostalgia in cinema*. 1a ed. New York: Taylor & Francis Inc. 2005.
- HAN, K. The tricks to making Quentin Tarantino's *Once Upon a Time in Hollywood* look vintage. *Polygon*. 3 de ago. de 2019. Disponível em: <[polygon.com/2019/8/3/20729701/once-upon-a-time-in-hollywood-1960s-robert-richardson](https://polygon.com/2019/8/3/20729701/once-upon-a-time-in-hollywood-1960s-robert-richardson)>. Acesso em: 10 de jan. de 2022.
- NIEMEYER, K. "A theoretical approach to vintage: From oenology to media". *NECSUS*. European Journal of Media Studies, 4 (2), p. 85-102, 2015.
- PAGELLO, F. *Quentin Tarantino and film theory: aesthetics and dialectics in late postmodernity*. London: Palgrave Macmillan, 2020.
- PENNINGTON, A. Behind the scenes: *Once Upon a Time in Hollywood*. *IBC*. 25 de maio de 2019. Disponível em: <[ibc.org/trends/behind-the-scenes-once-upon-a-time-in-hollywood/3881.article](https://ibc.org/trends/behind-the-scenes-once-upon-a-time-in-hollywood/3881.article)> Acesso em 10 de jan. de 2022.
- RICHARDSON creates a retro look with a twist for *Once Upon a Time In... Hollywood*. *Panavision*. 2019. Disponível em: <[panavision.com/richardson-creates-retro-look-twist-once-upon-time-inhollywood](https://panavision.com/richardson-creates-retro-look-twist-once-upon-time-inhollywood)>. Acesso em: 10 de jan. de 2022.
- SMITH, N. Quentin Tarantino blasts digital projection at Cannes: 'it's the death of cinema.'. *Indiewire*. 23 de maio de 2014. Disponível em: <[indiewire.com/2014/05/quentin-tarantino-blasts-digital-projection-at-cannes-its-the-death-of-cinema-26176/](https://indiewire.com/2014/05/quentin-tarantino-blasts-digital-projection-at-cannes-its-the-death-of-cinema-26176/)> Acesso em 10 de jan. de 2021.

# Exibidores ambulantes em Campos dos Goytacazes, de 1897 a 1905<sup>669</sup>

Travelling exhibitors in Campos dos Goytacazes, from 1897 to 1905

Tiago Bravo Pinheiro de Freitas Quintes<sup>670</sup>

(Mestrando em Cinema e Audiovisual – Universidade Federal Fluminense)

**Resumo:** Na virada do século XIX para o século XX, passaram pela cidade de Campos dos Goytacazes diversos exibidores ambulantes que fizeram uso do cinematógrafo em suas apresentações. Este artigo pretende investigar as características particulares de alguns desses exibidores com a finalidade de analisar os diferentes modos de trabalho e exibição.

**Palavras-chave:** Exibidores ambulantes, cinematógrafo, Campos dos Goytacazes.

**Abstract:** At the turn of the 19th to the 20th century, several travelling exhibitors passed through the city of Campos dos Goytacazes who made use of the cinematograph in their presentations. This article intends to investigate the particular characteristics of some of these exhibitors in order to analyze the different modes of work and exhibition.

**Keywords:** Travelling exhibitors, cinematograph, Campos dos Goytacazes.

Campos dos Goytacazes é um município de grande extensão territorial, localizado na região norte do estado do Rio de Janeiro. A cidade passou a apresentar uma área urbana de relativa pujança desde cerca de 1850 (SOUZA, 2014), e já contava com variados tipos de diversões de origem europeia desde o início do século XIX. Cosmoramas, dioramas, espetáculos de lanterna mágica, entre outras atrações visuais, fizeram-se presentes na planície goitacá. O Teatro São Salvador, construído ainda na primeira metade do século XIX, foi um palco que recebeu espetáculos teatrais, musicais, de ilusionismo e, a partir de 1897, exibições de cinematógrafo. Nesse cenário é que chegam os primeiros exibidores ambulantes em Campos.

O presente artigo busca examinar as exibições que ocorreram na cidade com base nas definições feitas por Deac Rossel em seu artigo sobre exibidores ambulantes nos primórdios do cinema, intitulado “*A Slippery Job: travelling exhibitors in early cinema*”<sup>671</sup> (2000). Rossel utiliza a abordagem sociológica sobre a flexibilidade interpretativa de um artefato tecnológico (BIJKER; HUGHES; PINCH, 1989), onde um artefato pode ter diferentes sentidos para diferentes grupos sociais. E procura definir, dentro do grupo social dos exibidores ambu-

669 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Exibição cinematográfica, espectadorialidades e artes da projeção no Brasil – Sessão 5.

670 - Pesquisador e Técnico em Audiovisual (Instituto Federal Fluminense). Possui graduação em Cinema (Universidade Estácio de Sá - RJ) e especialização em Artes Visuais: Cultura e Criação (Senac - RJ).

671 - “Um Ofício Escorregadio: Exibidores ambulantes nos primórdios do cinema.”



lantes, quatro tipos principais: Exibidores teatrais, exibidores independentes, exibidores de grandes feiras, e exibidores efêmeros, ou amadores. A partir de fontes originais da imprensa campista, são levantadas algumas das exibições que ocorreram entre 1897 e 1905, para uma análise sobre suas especificidades e as possíveis relações com os quatro diferentes tipos de exibidores definidos por Rossel (2000).

## **As exibições em Campos dos Goytacazes**

Os registros mais antigos encontrados sobre uma exibição de cinematógrafo em Campos datam de agosto de 1897, quando a Companhia de Variedades da Empresa Germano Alves chegou na cidade para realizar seus espetáculos no Teatro São Salvador. O espetáculo da Companhia era composto por um conjunto de variadas atrações, como zarzuelas, cães amestrados, operetas, e exibições de cinematógrafo. (*Gazeta do Povo*, 19.08.1897, p.3) Todas as variedades modificavam seus números a cada dia de apresentação. A temporada da Companhia de Germano Alves em Campos dos Goytacazes durou de 19 de agosto de 1897 a 12 de setembro de 1897. Anteriormente a trupe esteve na capital Rio de Janeiro, e de lá seguiu para Juiz de Fora (MG), ainda retornou ao estado do Rio, apresentando-se em Niterói, para só então seguir viagem para Campos. Em todos os locais apresentou-se em palcos teatrais: no Teatro Lucinda (Rio de Janeiro), no Teatro Juiz de Fora, e no Teatro Municipal de Niterói. (LEITE, 2011). A Companhia de Variedades da Empresa Germano Alves, portanto, possuía características do tipo exibidor viajante teatral, que Rossel (2000) define como:

um *show-man* autônomo, ou ocasionalmente *show-woman*, que usa um agente para os agendamentos em teatros fixos, com fins de realizar o tradicional show de variedades, ou '*music hall*', contendo exibição cinematográfica, e que viajava entre cidades e vilas como um ato profissional independente, totalmente dentro das práticas comuns de turnê de outros artistas de variedades. (ROSSEL, 2000, p. 3, tradução nossa)

Germano Alves e sua esposa, Apolônia Pinto, eram figuras conhecidas no meio teatral brasileiro. Não há menções à atriz nos anúncios e matérias de jornais campistas, mas Apolônia Pinto provavelmente integrava a empresa da Companhia de Variedades naquelas apresentações entre agosto e setembro em Campos. Logo após a temporada na planície goitacá, em outubro de 1897, na cidade de Curitiba (PR), a Companhia foi anunciada como pertencente a “Empresa Apollonia Pinto, dirigida por Germano Alves”, e em novembro de 1897, em Bagé (RS), como “Empresa Apollonia-Germano”. (LEITE, 2011)

A companhia teatral dirigida pela atriz Apolônia Pinto já visitara Campos dos Goytacazes, em turnê, no ano de 1883, alternando-se entre o Teatro São Salvador e o Teatro Emyreo. (TINOCO, 1975, p.53). Em 1897, a Companhia de Variedades pode ter seguido uma rota já conhecida das turnês teatrais de Apolônia, e negociado com pessoas dos locais anteriormente frequentados. Em 1908, Apolônia Pinto e Germano Alves retornaram novamente ao Teatro São Salvador, em Campos, desta vez apresentaram exclusivamente números teatrais sem a presença das variedades e do aparelho cinematógrafo. (*O Tempo*, 14.10.1908, p.3)

A segunda exibição de um cinematógrafo em Campos parece ter ocorrido na temporada de 12 a 21 de maio de 1899, sob responsabilidade de Arthur Rockert, que exibiu um Cinematographo Edison no Teatro São Salvador. Pelos comentários na imprensa, é possível notar que o aparelho inicialmente apresentou “problemas de trepidação”, que foram resolvidos “graças ao mecânico que o Sr. Rockert trouxe da Capital”. (*Monitor Campista*, 20.05.1899, p.1) Arthur Rockert, radicado em Campos, trabalhou como importador de jornais da Europa, tecidos, máquinas de costura, cartões-postais, entre outros produtos. Todos os seus empreendimentos eram anunciados constantemente em jornais campistas. O empresário também fez parte da diretoria de clubes carnavalescos e de recreação, mas não exerceu, anteriormente a 1899, espetáculos no ramo da exibição de cinematógrafo. Este fato poderia categorizá-lo como um exibidor amador, porém, como define Rossel (2000), este tipo de exibidor geralmente voltava aos seus afazeres anteriores após uma empreitada efêmera, o que não aconteceu no caso de Arthur Rockert. Outras apresentações de cinematógrafo sob sua responsabilidade foram encontradas.

Há um anúncio no *Gazeta do Povo*, de julho de 1899, sobre o último dia de exibição do “Cinematographo Edison [...] no salão em frente ao Teatro São Salvador” (*Gazeta do Povo*, 23.07.1899, p.3). O salão possivelmente era um casarão que alugava seu espaço para entretenimentos. Apesar de o anúncio não apresentar mais detalhes, nem o nome do exibidor, possivelmente aquela exibição também foi de responsabilidade de Rockert. Era comum que os exibidores, logo após o término de uma temporada em uma casa de renome, alterassem seu local de apresentação para uma casa de menor porte. (TRUSZ, 2010) Isso acontecia principalmente com o tipo definido como exibidor independente. Rossel (2000) faz uma diferenciação entre os exibidores independentes que vinham de uma longa tradição na exibição da lanterna mágica e os exibidores independentes que iniciaram sua carreira a partir do cinematógrafo. Rockert estaria dentro da segunda categoria.

O empresário realizou, pelo menos, mais duas exibições fora de Campos dos Goytacazes: Um “Cinematographo Edison W. Rochert [sic]”, foi exibido em Itapetininga (SP), em 27 de maio de 1900 (LEITE, 2011, p.137), e há relato sobre um “Cinematographo Edison” que estrearia em Juiz de Fora (MG), em junho de 1900. Em Minas, a imprensa relatou que “a machina desses maravilhosos quadros será posta em ação pelo electricista W. Rockert”. (*Jornal do Commercio (MG)*, 15.06.1900, p.2)<sup>672</sup>

Em julho de 1901, também no Teatro São Salvador, em Campos, foram exibidas imagens em movimento pela empresa sob direção de Mr. Garcia, em um aparelho anunciado como “Grande Biographo Lumière - Modelo 1901. O qual foi exibido no grande salão de festas da Exposição de Paris, tendo obtido o 1o prêmio, isso por ser o aparelho mais aperfeiçoado.” (*Gazeta do Povo*, 25.07.1901, p.3) Nota-se, no anúncio, também uma chancela do exibidor como “representante na América do Sul da *Societé Generale des Cinematographes e Biographes de Paris*”. Seguindo as definições de Rossel (2000), Mr. Garcia pode ser classi-

ficado como um exibidor independente, mais precisamente do tipo que procura demonstrar profissionalismo no ramo da exibição do aparelho cinematógrafo, sem buscar semelhanças com outros tipos de exibição, como a projeção em lanterna mágica.

Muitos exibidores independentes costumavam exaltar os possíveis avanços técnicos dos aparelhos sobre outros similares, como forma de obter do público uma maior confiança em meio a proliferação de diferentes nomes e patentes. O prêmio obtido por aquele aparelho na Exposição Universal de Paris em 1900 é utilizado no anúncio de Mr. Garcia como garantia de sua superioridade. A ideia é reforçada no fim do anúncio, onde lê-se: “Atenção, a direção previne o público que não confundam o Biographo Lumière com outros aparelhos chamados Cinematographos, e Animatographos, etc., pois além de ser o Biographo Lumière o mais aperfeiçoado, é o único que está no Brasil.” (*Gazeta do Povo*, 25.07.1901, p.3)

Em 1902 estreou na cidade a Companhia de Fantoques Automáticos. Segundo a imprensa campista, a Companhia era “organizada em Campos com todo o material necessário e preparada por artistas dessa cidade”, e prometia em seu espetáculo, além do teatro de bonecos, a exibição de um cinematógrafo: “Última exposição em Campos do famoso e extraordinário Cinematographo Edison. Com deslumbrantes e novos quadros animados.” (*Gazeta do Povo*, 12.07.1902). Após o anúncio, foi noticiado na imprensa que o espetáculo precisou ser reagendado: “não tendo ficado pronta a instalação elétrica do cinematographo, foi transferido para ‘hoje’ o espetáculo que devia realizar-se ‘hontem’. Será portanto ‘hoje’ a estreia da nova e bem organizada companhia sob a direção do Sr. Manoel Mendes.” (*Gazeta do Povo*, 13.07.1902, p.1) A Companhia de Fantoques Automáticos, pela pouca prática na instalação do aparelho, e por ser estreante no ramo, pode enquadrar-se no grupo dos exibidores amadores, que “eram ávidos ‘outsiders’, com pouca ou nenhuma experiência na indústria do entretenimento” (ROSSEL, 2000, p.3).

No dia 19 de julho de 1902 a Companhia partiu para Mineiros, localidade do distrito de Mussurepe, em Campos dos Goytacazes. Não há informação sobre uma possível exibição do Cinematógrafo Edison naquele local. De qualquer modo, pode-se concluir que o foco principal de seus espetáculos eram os fantoches, e não o aparelho de imagens em movimento. Talvez os artistas já contassem com experiências prévias no manejo dos bonecos, e não há indícios de que seguiram carreira como exibidores ambulantes.

Outro tipo de exibidor definido por Rossel (2000) são os exibidores de grandes feiras. Apesar de ser possivelmente o grupo mais abundante, é também o mais difícil de ser encontrado e analisado. Diversões de variadas modalidades participavam desses grandes eventos, e as próprias feiras eram a atração principal. Portanto, era incomum que o responsável por uma daquelas diversões publicasse anúncios em jornais.

Em 1905, o jornal niteroiense *A Capital* relatou, numa coluna sobre acontecimentos gerais em Campos, que era realizada na cidade “uma quermesse à Rua do Rosário, com representações de cinematographo” (*A Capital*, 21.07.1905, p.3). A Rua do Rosário é a atual Rua Carlos de Lacerda, centro da cidade. A quermesse pode ter ocorrido no Largo do Rosário. O Largo do Rosário era “enquadrado pelas ruas das Flores e do Rosario, pela travessa e

a igreja. [sic].” (SOUZA, 2014 p. 56) Não há mais detalhes sobre como aconteciam as exibições neste evento, nem sobre os responsáveis por aquela atração. Na quermesse, provavelmente as exibições cinematográficas eram ao ar livre, e competiam com variadas diversões.

Ressalta-se que outras exibições de cinematógrafo ocorreram entre 1897 e 1905 em Campos dos Goytacazes, mas o presente artigo buscou tratar somente de algumas das exibições encontradas, principalmente as que poderiam fornecer mais detalhes para serem relacionadas aos quatro tipos de exibidores ambulantes definidos por Rossel (2000).

## Conclusões

No início do século XX alguns exibidores ambulantes desistem deste ofício, como ocorreu com Germano Alves e Apolônia Pinto, exibidores teatrais que voltaram aos seus afazeres iniciais. O mesmo pode ter ocorrido com os artistas da Companhia de Fantoques Automáticos. Já Arthur Rockert, classificado como exibidor independente, se aperfeiçoou no ramo da exibição. Na imprensa campista, em 1899, é ressaltado que o “empresário” buscou um “mecânico” do Rio de Janeiro para ajustar o aparelho. Já na imprensa mineira, em 1900, Rockert foi chamado de “eletricista”. Nota-se a tentativa de classificar as funções de quem realizava a exibição do cinematógrafo, mas tanto o termo exibidor como o termo projecionista não estavam estabelecidos.

Os anúncios de Mr. Garcia em Campos, em 1901, demonstram que o exibidor procurava exaltar as especificidades do ofício e os progressos técnicos do aparelho, inclusive chamando atenção à premiação conquistada na Exposição Universal de Paris, em 1900. Parece ter início, nos primeiros anos do século XX, uma tentativa de especialização técnica no ramo da exibição do cinematógrafo, observada principalmente no tipo definido como exibidor independente. Mas isso não significa que todas as exibições ambulantes de cinematógrafo passaram a se isolar das outras formas de diversão. Ainda acontecia uma hibridização ou convivência entre diferentes atrações, como ocorreu na apresentação dos fantoches automáticos, em 1902, e na exibição do cinematógrafo na quermesse do Largo do Rosário, em 1905.

## Referências bibliográficas

BIJKER, W; HUGHES, T. P; PINCH, T. J. *The Social Construction of Technological Systems : New Directions in the Sociology and History of Technology*. Londres: MIT Press, 1989

LEITE, A. B. *Memória do cinema: os ambulantes no Brasil: (Cinema itinerante no Brasil 1895-1914)*. Fortaleza: Premium, 2011

ROSSEL, D. *A Slippery Job: Travelling Exhibitors in Early Cinema*. In *POPLE, S.; TOULMIN, V. (Org.). Visual delights: essays on the popular and projected image in the 19th century*. Trowbridge: Flick Books, 2000

SOUZA, H. *Cyclo Aureo: Historia do 1º centenário de Campos 1835 - 1935*. Campos dos Goytacazes: Essentia Editora, 2014

TINOCO, G. *Movimento teatral em Campos*. Campos dos Goytacazes: Edição do Autor, 1957

TRUSZ, A. D. *Entre Lanternas Mágicas e Cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre 1861-1908*. Terceiro nome / Iniciativa Cultural, 2010

## Referências hemerográficas

A CAPITAL. Niterói, 21 jul. 1905, p.3

GAZETA DO POVO. Campos dos Goytacazes, 19 ago. 1897, p. 3

\_\_\_\_\_. Campos dos Goytacazes, 23 jul. 1899, p. 3

\_\_\_\_\_. Campos dos Goytacazes, 25 jul. 1901, p. 3

\_\_\_\_\_. Campos dos Goytacazes, 12 jul. 1902, p. 1

\_\_\_\_\_. Campos dos Goytacazes, 13 jul. 1902, p. 1

JORNAL DO COMMERCIO (MG). Juiz de Fora, 15 jun. 1900, p.2

MONITOR CAMPISTA. Campos dos Goytacazes, 21 mai. 1899, p.3

O TEMPO. Campos dos Goytacazes, 14 out. 1908, p. 3

# 1975: o ano do lobisomem no Cone Sul<sup>673</sup>

1975: the year of the werewolf in a South American Way

Tiago José Lemos Monteiro<sup>674</sup>

(Doutor em Comunicação – Instituto Federal do Rio de Janeiro)

**Resumo:** Este trabalho explora as eventuais conexões entre o imaginário audiovisual insólito brasileiro dos anos 1970 e 1980 e a produção latinoamericana de língua hispânica desta mesma época. Partindo do lançamento, em 1975, de dois filmes em torno da licantropia – *Quem tem medo de lobisomem?*, de Reginaldo Farias, e *Nazareno Cruz y el lobo*, de Leonardo Favio – aqui proponho uma aproximação entre ambos, tendo como pano de fundo o turbulento contexto sociopolítico que Brasil e Argentina então vivenciavam.

**Palavras-chave:** Lobisomem; *Quem tem medo de lobisomem?*; *Nazareno Cruz y el lobo*; insólito audiovisual; horror & política.

**Abstract:** In the mid-70s, several South American countries were living under violent military dictatorships. This serves as a political background for two werewolf movies - one from Brazil and other from Argentina - released in 1975 and which this paper aims to discuss: Reginaldo Farias's *Quem tem medo de lobisomem?* and Leonardo Favio's *Nazareno Cruz y el lobo*.

**Keywords:** Werewolf; *Quem tem medo de lobisomem?*; *Nazareno Cruz y el lobo*; uncanny; horror & politics.

## Dos objetos – e a coincidência que os une

De todos os “monstros clássicos”, o lobisomem talvez seja aquele que mais tenha se infiltrado na ficção audiovisual latinoamericana do século XX, dada sua presença incontestante no repertório de mitos e lendas de matriz ibérica (BOZETTO JÚNIOR, 2011; FONDEBRIDER, 2004). Curiosamente, o ano de 1975 assinala o lançamento de dois longas-metragens em torno da temática da licantropia, sendo um deles no Brasil (*Quem tem medo de lobisomem?*, de Reginaldo Farias) e o outro na Argentina (*Nazareno Cruz y el lobo*, de Leonardo Favio).

Em que se pesem as muitas diferenças substanciais entre as obras, tanto em termos de estilo quanto da recepção obtida, aqui proponho uma aproximação entre ambas, tendo como pano de fundo o turbulento contexto sociopolítico que tanto Brasil (atravessando o período mais violento de sua Ditadura Militar, na transição entre os governos de Emílio Garrastazu Médici e Ernesto Geisel) quanto Argentina (na iminência do golpe que deporia Isabelita Perón e conduziria ao poder o General Jorge Videla) então vivenciavam – e que podem

673 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na SPC Perspectivas Transversais sobre o Insólito: horror e política.

674 - Investigador do insólito audiovisual, com ênfase no horror artístico e no *exploitation* brasileiro da Boca do Lixo, vinculado ao GP Estudos do Insólito e do Horror na Comunicação do CNPq.

ressoar, de uma forma menos ou mais premente, no texto das respectivas obras. Cada filme também articula, à sua maneira, traços característicos da produção artístico-cinematográfica hegemônica de seus países de origem, bem como a não-representatividade do horror e do insólito como gêneros ou modalidades narrativas canônicas (RUÉTALO & TIERNEY, 2011).

### **Quem tem medo de lobisomem?: entre risos e sustos**

As apropriações da gramática do horror/terror pelo cinema e televisão brasileiros não são pautadas pela regularidade (CÁNEPA, 2008), a ponto de jamais terem configurado um gênero reconhecível em âmbito internacional (da mesma forma que o *corpus* de títulos produzidos no decurso dos anos 1970 ensejou discursos em torno da existência de um “horror espanhol”, por exemplo). A despeito disso, podemos perceber uma considerável recorrência das representações do lobisomem em nossas telas, seja pelo viés da alegoria (*Lobisomem – o terror da meia-noite*; Elyseu Visconti, 1971), da paródia (*Um lobisomem na Amazônia*; Ivan Cardoso, 2005), da sátira (*O coronel e o lobisomem*; Maurício Farias, 2005) ou, de modo menos frequente, com finalidades propriamente horríficas (*O homem lobo*; Rafaelle Rossi, 1972). As intenções desta última categoria de títulos, contudo, tende a ser comprometida pelo fato de o lobisomem ser um monstro cuja credibilidade e consequente verossimilhança da representação depende da mobilização dos setores de efeitos especiais (RIVERO, 2010), algo que apenas recentemente atingiu algum grau de aperfeiçoamento técnico no campo audiovisual brasileiro – conforme atestado por obras como *As boas maneiras* (Juliana Rojas & Marco Dutra, 2017).

Neste sentido, parece sintomático que *Quem tem medo de lobisomem?* se construa, durante boa parte de sua duração, como uma comédia picaresca de aventuras. Isto não deixa de ser coerente com a trajetória do realizador de títulos seminais do gênero, como *Os paqueras* (1969), sendo o único título da filmografia de Reginaldo Faria a flertar com o terror sobrenatural. Na trama, rodada nos municípios de Nova Friburgo e Cordeiro, o debochado Neto (vivido pelo próprio realizador) e o neurótico Lula (Stepan Nercessian) saem em uma *road trip* pela região serrana fluminense, durante a qual enfrentam diversas peripécias. A leveza e o bom humor que caracterizam o primeiro terço da trama logo dão lugar a uma atmosfera surreal e delirante a partir do momento em que os personagens decidem pernoitar em uma fazenda abandonada e Lula encontra um livro sobre o Lobisomem das Sete Encruzilhadas, uma lenda local. A entrada em cena do Dr. Leão (Carlos Kroeber) e sua pitoresca família intensifica a presença dos elementos insólitos e horríficos, na medida em que o filme passa a lidar com uma lógica de universos paralelos e tangenciar temas como incesto, necrofilia e parricídio, culminando em um ato final no qual mortos-vivos irrompem das tumbas e o próprio Neto se metamorfoseia em licantropo.

A ambientação da trama em uma região do interior fluminense caracterizada pelos vestígios da era de ouro do ciclo cafeeiro reforça essa busca por uma espécie de equivalente tropical ao gótico europeu, patente no modo como a câmera de Reginaldo Faria filma a mansão abandonada e suas dependências. A emergência do passado no presente, um dos *leitmotifs* góticos por excelência, adquire um aspecto bastante insólito em *Quem tem medo*

de lobisomem?, na medida em que a “viagem no tempo” dos protagonistas e seu subsequente encontro com o clã do Dr. Leão não causa nenhum tipo de estranheza em ambas as partes: nem o aristocrata vivido por Carlos Kroeber demonstra qualquer perturbação frente aos modos contemporâneos Lula e, em particular, de Neto, e muito menos o trio questiona a existência de escravos em plena década de 1970 – o que pode sinalizar um sutil comentário do realizador acerca do cenário político brasileiro de então. A inserção de uma sequência bastante gráfica de tortura, por sua vez, se transforma em uma incômoda ressonância de acontecimentos nada fantasiosos do período em questão: quanto a isso, bastaria dizer que 1975 também assinala o ano da morte do jornalista Vladimir Herzog nos porões da ditadura.

Apenas em sua meia hora final, o longa recorre a expedientes horríficos mais explícitos. A câmera se torna errática, com amplo recurso a lentes que distorcem a perspectiva, e o elenco adota um estilo de interpretação semelhante ao de alguns títulos do cinema *udigrudi* brasileiro da década anterior, com os personagens se contorcendo pelo chão, soltando berros lancinantes ou deambulando desorientados pelos cenários. A trilha sonora, repleta de melodias do repertório tradicional popular rural (como sambas de roda, côcos e folias de Reis), contudo, faz questão de lembrar ao espectador que *Quem tem medo de lobisomem* é fundamentalmente pensado e endereçado como uma comédia, gênero sob o qual o longa está classificado no *Dicionário de filmes brasileiros* de Sousa Leão (2002, p. 682).

### **Nazareno Cruz y el lobo: entre uivos e lágrimas**

Concebido a partir de um livro de Juan Carlos Chiappe, *Nazareno Cruz y el lobo*, por sua vez, opta por ornamentar com tintas melodramáticas a jornada de descoberta do personagem-título, interpretado por Juan José Camero: seu subtítulo oficial, “*las palomas y los gritos*”, em certa medida, dá conta desta inspiração. A sina do protagonista, como a de muitos homens-lobo iberoamericanos, é ser o sétimo filho de uma família de camponeses e portanto sentenciado, desde o dia de seu nascimento, a ser o herdeiro desta maldição. Por mais que tente fugir deste fado, sua dívida de sangue com as forças do mal sempre acaba sendo cobrada de alguma forma, sobretudo a partir do aparecimento de uma figura misteriosa na aldeia onde vive Nazareno, em paralelo ao início dos ataques noturnos de um assustador lobo negro. Vivido por Alfredo Alcón, este “estranho sem nome” é uma nítida manifestação do Diabo, devidamente paramentado consoante os códigos de vestimenta da região dos pampas. É ele quem concede a Nazareno a possibilidade de renunciar à metamorfose iminente, desde que o camponês também abra mão de seu amor por Griselda (Marina Magali). Em sintonia com o tom dominante da narrativa, o desfecho trágico é banhado em sangue e lágrimas.

*Nazareno...* habita inúmeras fronteiras sobre as quais se sustenta o conceito de Insólito Audiovisual. O horror presente no longa-metragem não pode facilmente enquadrado pelas tradicionais categorias de classificação dos gêneros clássicos, muito embora sequências como a da perseguição ao lobisomem ou da visita ao Inferno pareçam traduzir uma apropriação consciente de muitos destes códigos. Às vezes, o filme se assemelha a um conto de fadas sombrio europeu filtrado pela tradição do realismo mágico/fantástico que caracteriza



uma fração expressiva da produção literária latinoamericana (LOPES, 2013); em outros momentos, remete a uma certa produção cinematográfica portuguesa situada entre meados dos anos 1960 e 1970, que deliberadamente mesclava registros ficcionais e do âmbito documental - como *Trás os Montes* de António Reis & Margarida Cordeiro, ou mesmo *Veredas*, de João César Monteiro - em que igualmente se torna nítido o legado do “cinema de poesia” de Pier Paolo Pasolini e sua quase obsessão com os rostos e corpos dos homens e mulheres das classes populares trabalhadoras e camponesas (AMANCIO, 2008). Neste sentido, não chega a ser uma surpresa que Pasolini tenha se manifestado como um entusiasta do trabalho de Leonardo Favio, sentenciando que “daria dez anos de vida para filmar um plano” como os do argentino (CRÓNICA, 2021).

Natural da província de Mendoza e falecido em 2012 aos 74 anos, Leonardo Favio possui uma trajetória singular: além de produtor, ator e diretor de cinema e teatro, também estabeleceu expressiva carreira em âmbito musical, obtendo diversos êxitos na seara romântica como os *singles* “Fueste mia un verano” e “Ella ya me olvidó”, ambos de 1968. Peronista convicto (a quem dedicou um extenso documentário na segunda metade dos anos 1990), exilou-se na vizinha Colômbia após o golpe militar de 1976, regressando ao país natal apenas em finais dos anos 1980 (REBOSSIO, 2012). Ao contrário do que se pode esperar, contudo, a marcante trilha sonora de *Nazareno...*, na qual se destaca o tema “Soleado”, foi integralmente composta por Juan José Garcia Caffi, sem qualquer participação do realizador.

## Apontamentos para futuras investigações

A maneira como cada filme repercutiu à época de sua estreia e, posteriormente, se inscreveu (ou não) na historiografia audiovisual de seu respectivo país é algo que também merece uma reflexão posterior. *Quem tem medo...* pode ser considerado, até certo ponto, como um título quase invisível no que diz respeito às narrativas da história do cinema brasileiro, ainda mais sob o prisma do horror e do insólito: a despeito de ser uma produção de médio porte e capitaneada por um diretor/produtor/ator egresso de alguns êxitos na seara da comédia de costumes, pode-se afirmar que seu desempenho na bilheteria não foi dos mais expressivos (menos de um milhão de espectadores, em uma época na qual o casamento entre o cinema brasileiro e seu público estava no auge). Já *Nazareno...*, em contrapartida, figurava como o maior recorde de público da história do cinema argentino (superando os 3 milhões de espectadores) até o lançamento de *Relatos salvajes*, em 2014, tendo pleiteado uma vaga entre os concorrentes ao prêmio de Melhor Filme Estrangeiro nos Academy Awards de 1976. A obra de Favio, entretanto, sequer é mencionada nos (escassos e pontuais) mapeamentos sobre cinema de horror na Argentina (RODRIGUEZ, 2014), que tendem a enfatizar nomes como Emilio Vieyra e Armando Bo, ou títulos como *La casa de las siete tumbas* (Pedro Stocki, 1982).

## Referências

AMANCIO, Tunico. Leonardo Favio: faces e interfaces de um certo cinema latino. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 35(30), 2008, p. 89-100. <https://doi.org/10.11606/>

BOZETTO JÚNIOR, André. "Do folclore para as telas: um olhar sobre o mito do lobisomem através das telenovelas brasileiras". *Especulo*. Revista de Estudos Literários, 46, 2011. In <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero46/lobisomen.html>. Acesso em 14. mar. 2019.

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2008.

CRÓNICA de um niñoso. Disponível em <<https://www.malba.org.ar/evento/201411301800/>>. Acesso em 04 dez. 2021.

FONDEBRIDER, Jorge. *Licantropía - historias de hombres lobo en occidente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

LOPES, Tania Mara Antonietti. Realismo mágico: uma problematização do conceito. In: *Vocabulo* - revista de Letras e Linguagens Midiáticas, v. 5, 2013. Disponível em: [http://www2.baraodemaua.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/tania\\_volumeV.pdf](http://www2.baraodemaua.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/tania_volumeV.pdf). Acesso em 14.mar.2019.

REBOSSIO, Alejandro. Muere Leonardo Favio, uno de los mejores cineastas de Argentina. *El País*, Buenos Aires, 05 nov. 2012. Disponível em <[https://elpais.com/cultura/2012/11/05/actualidad/1352146669\\_681523.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/05/actualidad/1352146669_681523.html)>. Acesso em 24 nov. 2021.

RIVERO, Ángel Gómez. *Cuando llora el lobo: crónica de los licantropos cinematográficos*. Madrid: Alberto Santos, 2010.

RODRÍGUEZ, Carina. *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado (2000-2010)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2014.

RUÉTALO, Victoria; TIERNEY, Dolores (org.). *Latsploitation, exploitation cinemas, and Latin America*. London: Routledge, 2011.

SILVA NETO, Antônio Leão. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.

# Desejo e desilusão - Melodramas romanescos na Hollywood dos anos 50<sup>675</sup>

Desire and delusion - Romanesque  
melodramas in 50's Hollywood

Victor Cardozo Barbosa<sup>676</sup>  
(Mestrando – UNICAMP)

**Resumo:** Este trabalho se propõe a identificar a sobreposição entre o romanesco (Girard, 2009) e o modo melodramático (Brooks) no cinema hollywoodiano dos anos 50. Será feita a análise fílmica comparativa dos filmes *Deus Sabe o Quanto Amei*, *Bom dia, tristeza* e *Imitação da Vida*, na qual serão investigadas tanto as recorrências nas estratégias estilísticas utilizadas por cada cineasta, bem como as suas particularidades individuais sob a luz dessa sobreposição.

**Palavras-chave:** Modo melodramático, romanesco, análise fílmica.

**Abstract:** This work aims to identify the overlapping between the *romanesque* (Girard, 2009) and the melodramatic modo (Brooks) in Hollywood films from the 50 's. It will develop a comparative film analysis of the films *Some Came Running*, *Bonjour tristesse* and *Imitation of Life*, in which it shall investigate both recurrences in the stylistic strategies employed by each filmmaker as well as their individual particularities under the light of such overlap.

**Keywords:** Melodramatic mode, romanesque, filmic analysis.

O modo melodramático (Brooks, 1995), é um sistema estético cuja influência pode ser sentida, desde o seu surgimento no século XIX, em volta do ato de dramatizar uma narrativa. A postura de um autor que crê na possibilidade de atingir um universo moral subjacente através da ênfase construída no excesso, no tensionamento e modulação do repertório estilístico, já é melodramática por si mesma, pois tal ponto de partida se encontra no cerne do modo melodramático. Da mesma forma, o que está fora desse posicionamento se define por sua divergência diante do modo imaginativo melodramático, que se faz dominante. Não é diferente na história do estilo cinematográfico, onde o melodrama é pervasivo desde os primórdios do cinema narrativo até a consolidação de seu classicismo no cinema hollywoodiano. O próprio conceito de *mise en scène* carrega algo da valorização melodramática de um modo de dispor completamente os elementos em cena com o objetivo de trazer à tona o inefável, o universo moral.

675 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: ENTRE LÁGRIMAS E RISOS: MELODRAMAS DE ONTEM, COMÉDIAS DE HOJE.

676 - Victor Cardozo Barbosa é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Multimeios, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Formado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Sergipe em 2019 com a monografia intitulada 'A Ironia Sacramental nos Melodramas de Douglas Sirk'.

Uma outra recorrência dentro desse classicismo, fortemente observável no cinema hollywoodiano, é o romanesco, dentro da definição proposta por Girard (2009). Romanesco, na definição atribuída pelo autor ao romance literário do século XIX, é o romance que trabalha sobre o estilo romântico para revelar a ilusão que é toda a fundação do romantismo: a ideia de um desejo autônomo, original. A obra romanescas trabalha com as ferramentas românticas (isto é, o poder transfigurador da realidade que emana do desejo romântico) para revelar nos seus personagens a estrutura de um desejo que é mimético por natureza, pois não se origina no sujeito desejante (que geralmente é o protagonista romântico em torno do qual a obra gravita) mas num mediador a quem este sujeito se limita a copiar. Todos os demais desejos que movem a intriga se revelam contidos dentro da estrutura do desejo mimético e todas as relações centrais entre os personagens são governadas pela mediação.

Assim como nos grandes romances do século XIX, as obras romanescas existem no cinema hollywoodiano lado a lado com outras que perpetuam as ilusões românticas. Em *Dom Quixote*, Cervantes recorre aos elementos dos romances de cavalaria na sua escrita para melhor revelar a sedução alienante de sua fantasia ao mesmo tempo em que nos oferece o desencanto de um personagem que confunde a fantasia romântica com sua própria realidade. De forma análoga, um processo de crítica do romantismo predominante no cinema narrativo convencional se torna observável com certos cineastas. Sua recorrência pode ser encontrada em diversos gêneros: faroeste, comédia, romance, aventura, noir. Mas é justamente nos melodramas que mais explicitamente abraçam o gênero que a dimensão romanescas parece atingir uma espécie de paroxismo: a superação das aparências e das falsas convenções pela revelação do universo moral se sobrepõe à superação das ilusões românticas pela revelação do desejo romanescos.

O desejo mimético joga uma nova luz sobre o jogo de cena do cinema melodramático hollywoodiano, sobre o princípio que alimenta a criação que seus autores encenam para a sua audiência. Uma mediação do desejo pelo olhar que tem ao mesmo tempo o papel de entreter, galvanizar e engajar tal audiência. Sabe-se que provocar o desejo e o espírito de imitação em relação aos astros e estrelas idealizados na tela é um elemento inevitável do cinema hollywoodiano. No entanto, esse mesmo cinema soube em algumas obras também reverter esse efeito e tornar esses deuses tão humanos e terrenos quanto o mais comum dos espectadores, revelando o que existe de mais prosaico em suas tramas heróicas. Pois o mesmo desejo que transfigura a realidade em espetáculo termina por, a despeito de suas pretensões, colocar em pé de igualdade todos os sujeitos desejantes: heróis, vilões e público. As estratégias estilísticas empregadas para conduzir e em alguma medida evidenciar esse desejo, por sua vez, revelam um sofisticado equilíbrio entre artifício e revelação íntima que é a um só tempo melodramático (articulação do drama levada ao limite pela palavra e pela narrativa, ao passo de que a modulação dos meios não-semânticos - cor, música, gestual e expressões do rosto, composição, movimento dos corpos em cena, ênfase dada pelo movimento da câmera e a decupagem - evoca o inefável) e romanescos (desejo romântico e transfigurador da realidade é revelado em sua natureza mimética e geral).

Na década de 50, depois de um longo processo de síntese das possibilidades expressivas da estética cinematográfica, a depuração do classicismo hollywoodiano chega a uma espécie de ápice auto-reflexivo, que logo encontraria seu curto-circuito na década seguinte. Mesmo buscando apenas os filmes de adesão completa ao modo melodramático, é possível identificar um grupo bastante vasto de filmes exemplares que também primam pela estrutura romanesca. Ficaremos com três exemplos do fim desta década: *Deus Sabe o Quanto Amei* (Minnelli, 1958), *Bom dia, tristeza* (Preminger, 1958) e *Imitação da Vida* (Sirk, 1959).

Nos três diretores, esse ponto de encontro do melodramático e do romanesco se dá em torno de dois eixos: o espelhamento e contraponto entre os desejos (a ilusão romântica é relativizável pela sua manifestação explícita entre todos os personagens, especialmente os protagonistas) e o excesso melodramático se presta a justificar uma estilização romântica nos momentos em que o desejo do personagem informa o ponto de vista da cena e termina por assumir momentaneamente o controle da encenação.

Minnelli concilia a revelação moral e a transfiguração da realidade do pelo desejo mimético por uma espécie de separação entre sujeito desejante (que performa a transfiguração a distorção do entorno de maneira assumida - pelo escape do sonho, da memória, do devaneio, do desejo ou da criação artística em plena ação da imaginação sobre a realidade) e o fundo (que evidencia a transfiguração, obedecendo a uma lógica da psicologia interna do personagem de forma mais ou menos explícita). Nos seus musicais a separação é realçada pelos momentos em que a performance acolhe por completo tal fundo estilizado e a mediação se resolve na própria criação implícita às performances musicais. O exemplo mais evidente dessa tendência talvez seja o clímax de *Sinfonia em Paris* (*An American in Paris*, 1951), em que a profusão de pintores do impressionismo francês homenageados serve de fundo aos números de balé entre o GI americano tornado pintor, interpretado por Gene Kelly, e sua amada, interpretada por Leslie Caron. A beleza delirante deste momento é reforçada a todo momento em seu caráter de fantasia romântica (Kelly olha para a câmera como que para reforçar que a partir daí a imaginação do personagem assumirá o domínio da encenação, pretexto bastante adequado para que Minnelli possa homenagear alguns de seus pintores impressionistas favoritos).

Nos filmes em que as “atrações” musicais não providenciam o elã necessário para conciliar os arroubos estilísticos que são a predileção de Minnelli ao próprio contraponto de destruição da ilusão romântica que lhes serve de combustível, o modo melodramático oferece seu pressuposto de revelação moral via excesso estilístico como abrigo. Os melodramas de Minnelli não deixam de ser, a seu modo, também romances de formação. *Deus Sabe o Quanto Amei* exemplifica bem essa vertente. O romancista frustrado Dave Hirsch (Frank Sinatra), não encontra o escape para seus desejos românticos no contato com seus ídolos literários (elencados de forma discreta mas inconfundivelmente deliberada numa pilha de coletâneas e edições portáteis tiradas da sua bolsa: Faulkner, Steinbeck, Wolfe, Fitzgerald, Hemingway). Seus desejos são explorados por meio de farras e bebedeiras (não por acaso Minnelli disse ter baseado o esquema visual do filme no interior de uma jukebox).

No mundo sóbrio e cheio de memórias amargas da sua cidade natal, Dave busca um romance com uma professora que se obriga a desprezá-lo como pretendente ao mesmo tempo em que se voluntaria como editora e entusiasta de seu último manuscrito literário (nada menos que um mediador atualizado que personifica hipocrisia repressora da pequena cidade). Nas cenas em que a repressão moralista predomina, tampouco temos uma estilização menor do que o mundo-jukebox das farras: o comportamento dos personagens vai da naturalidade à quase pantomima dependendo da voltagem emocional da cena e os interiores suburbanos podem a qualquer momento sair do idílico a um sombreado expressionista. No mundo feérico da boêmia, em contraponto, existe a amizade natural de Bama (Dean Martin) e o amor incondicional de Ginny (Shirley McLaine) - a despeito do entopercimento, a subjetividade de Dave não as distorce. Ao contrário dos demais personagens, Ginny tem uma relação altruísta e aberta com o objeto de seu desejo, Dave. Consciente da distância entre eles, ela não espera nada, pede nada, não o obriga a nada, apenas pede, com entrega comovente, sua companhia. Se o modo melodramático abriga o sacrifício final de Ginny como uma revelação de virtude, sua morte será também a morte das ilusões de Dave e o expurgo das iniquidades daquela comunidade.

Em *Bom dia, tristeza*, existe uma dialética entre a articulação melodramática e a gradual percepção do romanesco, que caminha para uma pulsão de auto-apagamento, obliteração (ilustrada pelas lembranças em cor ainda na iminência do evento trágico que desencadeia a revelação e o tempo presente de negação em preto em branco). Distintamente da multiplicidade de pontos de vista em seus filmes-painéis centrados em volta de um tema que se faz mais elusivo a cada nova incursão (como em *Anatomia de um Crime* e *Tempestade Sobre Washington*), em seus melodramas, Preminger dispõe a construção de mundo e a estilização em volta desse jogo entre fantasia romântica e desilusão, que sempre termina por multiplicar mistérios e lacunas voluntariamente criados pelos personagens em medida que eles não podem mais se refugiar na ilusão.

Tal é o caso de Cecile (Jean Seberg) que vive um verão sem fim com seu pai *bon vivant* (David Niven) na Riviera Francesa. No entanto paira um tempo presente de desolação na narração de Cecile desse paraíso perdido, evocado pela canção *Bonjour tristesse* (repetida em diferentes versões de forma quase onipresente ao longo do filme), pelo preto e branco e por uma atmosfera geral de decadência e *ennui* por detrás dos *happenings* e divertimentos frequentados pela protagonista. Paira sobre eles a morte de Anne (Deborah Kerr) que marca o fim da inocência de Cecile. Ao conquistar o pai (e substituir a mãe morta), Anne é vista não apenas como uma ameaça ao estilo de vida despreocupado que os dois levavam, mas também como um mediador inevitável capaz de controlar os próprios desejos de ambos caso sua influência perdure. Não é certo que as ações de Cecile (arquitetando a humilhação de Anne e o rompimento do noivado com o pai) e o acidente que causa a morte da futura madrasta tenham de fato a reação de causa e efeito que nos é apresentada pela narração: o filme é feito da perspectiva de Cecile, que acredita ter matado Anne indiretamente, e toda ambivalência a esse respeito cabe às lacunas deixadas por Preminger e ao espectador.

Sirk, por sua vez, busca uma ambivalência entre o melodrama e o romanesco, os fazendo convergir sempre que possível - os excessos estilísticos e as distorções do desejo mimético se retro-alimentam sem que haja introspecção da parte dos personagens, causando um efeito distanciador mesmo nos momentos de catarse emocional. Comum aos três filmes é a presença de uma violência psicológica que se converte em violência estética e marca a ruptura da vida interior acalentada pelos protagonistas.

O desenvolvimento das protagonistas de *Imitação da Vida* revela claramente essa diferença. Lora (Lana Turner) é apresentada como a protagonista (da mesma forma que Turner desfruta do status de estrela principal do filme pelo star system hollywoodiano). Uma visão superficial confirmaria sua centralidade: a trama acompanha sua ascensão como atriz em detrimento dos relacionamentos com a filha e com o homem que ama. Chegamos até a ver um esboço de renúncia melodramática da mãe altruísta em favor da filha perto do desfecho, quando ambas se vêem apaixonadas pelo mesmo homem (não por acaso, mesmo a dócil Susie não pode evitar em se constranger com a forma como o gesto já se projeta autoconsciente e ensaiado, indissociável do repertório melodramático de diva possuído por Lora). No entanto, o conflito que mora no centro do filme é o de outra relação entre mãe e filha: Annie (Juanita Moore) e Sarah Jane (Susan Kohner).

Lora e Susie jamais chegam a abandonar a imitação - não há distinção clara entre os maneirismos de Lora em sua vida pessoal ou nos momentos em que a vemos “atuando” e seu desejo é mesmo o de cristalizar uma existência idealizada de “grande atriz”. Susie, por sua vez, procura emular um comportamento “adulto” para se tornar semelhante à mãe, sua mediadora, e conquistar o objeto de seu desejo, Steve (John Archer). Sarah Jane escolhe imitar o comportamento de uma garota branca: primeiro iniciando um namoro casto com um rapaz branco que não conhece sua identidade, em seguida buscando a liberdade de uma nova persona no meio predatório do burlesco. Annie, ao longo do filme, desempenha a perfeita performance de gentileza para sobreviver na sociedade branca, mas também, de forma inconscientemente tirânica, para forçar a filha a aceitar sua identidade negra e mantê-la perto de si. É apenas após a separação forçada que Annie consegue perceber o lado cruel de sua imitação religiosa da virtude, e enfim abdicar da filha, paradoxalmente alcançando um estado de virtude verdadeira e rejeitando sua identidade romanesca anterior.

O “mundo” para o qual Annie desejava trazer a filha, só será visto ao final, em seu cortejo fúnebre. Sendo ao mesmo tempo o momento mais potente do filme, em que o artifício é invadido por um senso de concretude da vida daquela comunidade da qual Anie sempre fez parte, o cortejo fúnebre expressa um mundo de pesar e de dor interminável, do qual Sarah Jane já não pode mais fugir. Nesta catarse, temos o momento melodramático por excelência, a cerimônia catártica de tributo à “imolação da heroína”, nas palavras de Gallagher (2005). Mas também temos presente a revelação do desejo mimético: Sarah Jane se joga aos pés do caixão, grita seu amor pela mãe e sua culpa de tê-la matado. Lora a interrompe, quase como se Lora passasse de atriz a diretora para guiar a performance adequada do luto. Na verdade, ela meramente substitui Annie. As emoções se pacificam um tanto e temos os protagonistas

sobreviventes juntos dentro do carro fúnebre. Mesmo que Annie tenha renunciado à sua ilusão de bondade perfeita em vida, a ilusão persistirá eternizada pelo ritual depois de sua morte.

## Referências

SOBRENOME, Nome. *Título em itálico*: subtítulo sem itálico. Cidade: Editora, ano.

BORDWELL, David. *On the history of film style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

ELSAESSER, Thomas. *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama in LANDY, Marcia (Org.). Imitations of life: a reader on film & television melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991. (Contemporary film and television series).

GALLAGHER, Tag. *White Melodrama*. Senses of Cinema n° 36, julho de 2005.

GIRARD, René. *Mentira romântica, verdade romanesca*. São Paulo: Editora É Realizações, 2009.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.



# Aborto e direitos reprodutivos em *Grey's Anatomy*<sup>677</sup>

## Abortion and reproductive rights in *Grey's Anatomy*

Virgínia Jangrossi<sup>678</sup>  
(Mestra – UFSCar)

**Resumo:** Por meio de uma análise feminista de *Grey's Anatomy*, este artigo tem como intuito investigar o modo como o aborto tem sido representado na televisão nas duas primeiras décadas do século XXI. Por meio de um estudo comparativo entre duas personagens femininas que se deparam com duas gestações indesejadas, será observado como se dá a representação dessas personagens ao cogitarem realizar um aborto. Também será analisado o comportamento masculino em relação à suas parceiras e ao procedimento.

**Palavras-chave:** Direitos reprodutivos, aborto, maternidade, comportamento masculino tóxico, *Grey's Anatomy*.

**Abstract:** Through a feminist analysis of *Grey's Anatomy*, this article investigates how issues related to abortion have been portrayed on television in the first couple of decades of the 21st century. From a comparative analysis between two female characters facing accidental pregnancies, this paper scrutinizes how these women are portrayed when pondering over the possibility of terminating their pregnancies. It also investigates male behavior regarding their partners and the procedure.

**Keywords:** Reproductive rights, abortion, motherhood, male toxic behavior, *Grey's Anatomy*.

Mesmo que muitas pesquisas sobre representação das mulheres e maternidade em melodramas familiares já tenham sido desenvolvidas, existem poucos estudos sobre isso em séries de TV populares (FEASEY, 2012) e a temática da gravidez como foco narrativo é um fenômeno recente em obras audiovisuais (OLIVER, 2011). O que acontece quando séries contemporâneas apresentam personagens que não desejam se tornar mães? Quando as mulheres são apresentadas sem o “instinto e ternura maternos” ainda é possível retratá-las de modo complexo, ou elas são representadas como frias e ambiciosas? Quando elas fazem um aborto, quais consequências elas precisam enfrentar? Será que a narrativa pode eximir essas mulheres de punições ou culpa?

677 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão 4 do Seminário Temático Cinemas mundiais entre mulheres: feminismos contemporâneos em perspectiva

678 - Mestra pelo programa de pós-graduação em Imagem e Som - UFSCar (bolsista Capes). Graduada pela mesma instituição, realizou intercâmbio pelo Ciência sem Fronteiras na *California College of the Arts*

Para responder essas perguntas, este artigo analisará como os direitos reprodutivos foram debatidos na série *Grey's Anatomy* entre 2005 e 2019. Para isso, será feito um estudo comparativo entre duas personagens que se deparam com gestações não-planejadas: Cristina Yang e Amelia Shepherd. Para desenvolver essa análise, foram utilizadas teorias de estudo televisivo que, além de investigarem textos (diálogos), levam em conta a análise da *mise-en-scène*, arcos-narrativos, linguagem corporal, e também questões feministas.

#### “Children Should Have Parents Who Want Them”<sup>679</sup>: Gestação e aborto

Problemas relacionados aos direitos reprodutivos sempre estiveram presentes em *Grey's Anatomy*. No entanto, o modo como essas questões têm sido abordadas mudou drasticamente ao longo dos anos. Embora Shonda Rhimes – criadora da série – quisesse exibir uma cena de aborto em 2005, ela recuou por ser um assunto controverso a ser trabalhado em uma série que havia acabado de ser lançada. Assim, para resolver o dilema da gravidez indesejada de Cristina Yang – uma personagem extremamente competitiva e dedicada ao trabalho – a narrativa trouxe uma solução mágica que colocou um fim ao problema: Cristina tem uma gravidez ectópica, na qual ela perde o bebê e uma tuba de falópio.

Somente em 2011 a série dará continuidade ao enredo do aborto. Como Fiske (1986) notou, para que a televisão seja popular, ela deve ser *polissêmica*, isto é, deve representar e explorar contradições sem resolução para que os espectadores possam encontrar formas de se identificarem com a narrativa de acordo com a própria vivência. Para compreender melhor a polissemia em *Grey's Anatomy*, serão examinadas cenas em que o aborto é debatido na série.

Ao final da sétima temporada, já casada com o médico Owen Hunt, Cristina descobre estar grávida pela segunda vez. Embora não esteja mais no início da carreira, Cristina continua colocando as aspirações profissionais como prioridade. Assim, quando procura o marido para compartilhar a informação, pela expressão da personagem, bem como pela iluminação *low-key*, é possível perceber o pesar e preocupação dela diante da situação. Owen, no entanto, ignora os sinais corporais da esposa, e além de esboçar felicidade, tenta tocar a barriga dela, sendo repellido.

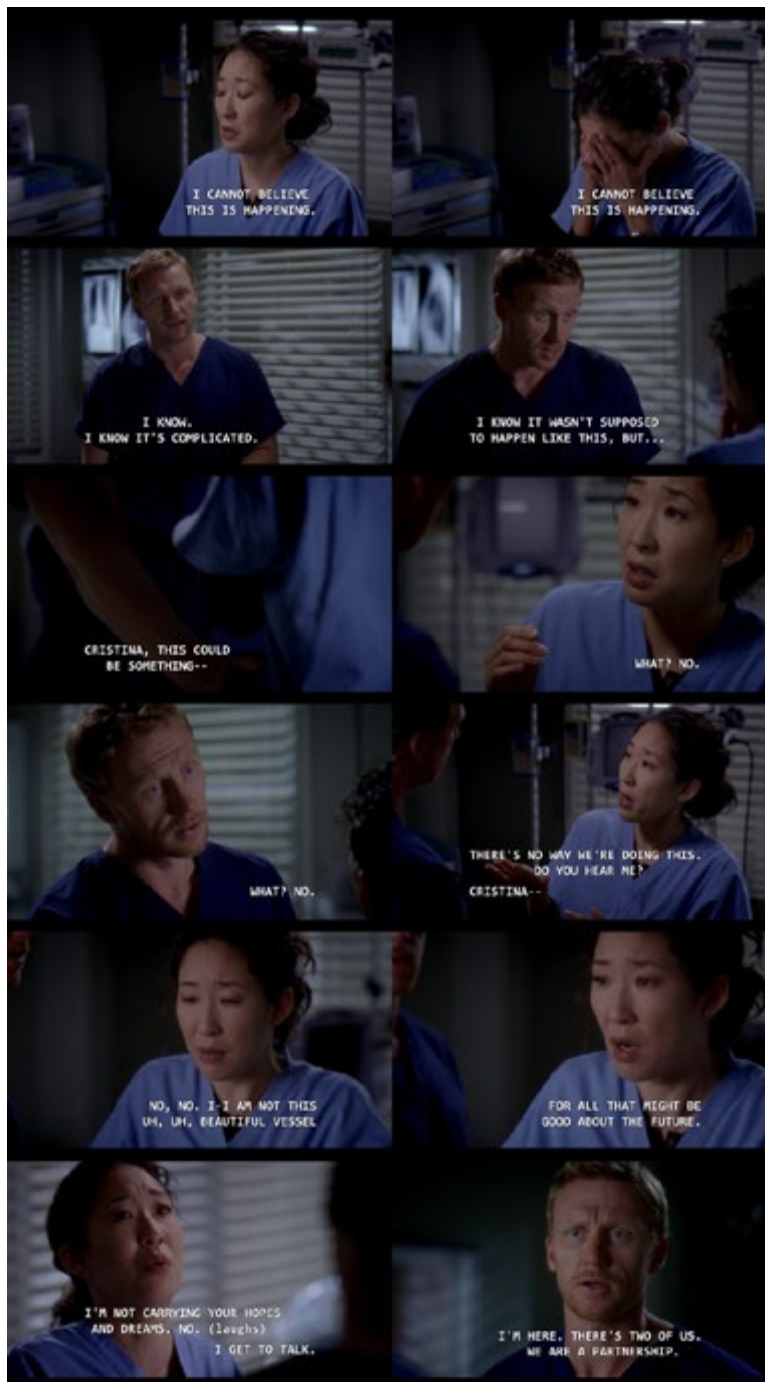


Figura 1: Cristina conta a Owen sobre gravidez acidental | Direitos reservados à ABC.

A tristeza e agonia de Cristina são enfatizados pelos *close-ups*. Por outro lado, com um sorriso no rosto, Owen tenta convencê-la de que esta gestação inesperada pode significar algo positivo, ao que ela responde “não sou um vaso bonito sobre o que pode ser bom no futuro. Não estou carregando sua esperança e sonhos” (7:22) (tradução da autora).

Por uma perspectiva feminista,<sup>680</sup> é possível interpretar a resposta de Cristina como uma crítica explícita ao patriarcado. A personagem vai contra o conceito dissipado de que as mulheres só colocarão um fim ao vazio existencial em suas vidas ao atingirem um propósito de vida de se tornarem mães. Por outro lado, os espectadores cujo ponto de vista se alinharem aos valores tradicionais da sociedade patriarcal podem se identificar com a perspectiva de Owen e considerarem o comportamento de Cristina como sendo egoísta e autocentrado.

680 - Feminismo é definido como a “dificuldade em colocar um fim à opressão sexista. Seu objetivo não é beneficiar somente um grupo de mulheres, ou uma raça ou classe de mulheres. [O feminismo] não privilegia mulheres sobre homens” (hooks, 2015, p.28).

Embora Cristina seja clara ao dizer: “Eu não quero ter um bebê [...] Não é sobre o trabalho. Não é um conflito na agenda. Eu não quero ser mãe” (7:22), Owen continua apontando possíveis soluções ao problema. Além disso, ele utiliza termos pró-vida – religiosos e conservadores – para tentar fazer valer seu argumento. No entanto, em nenhum momento anterior a este o personagem havia expressado uma crença religiosa. Além disso, cada religião possui perspectivas diferentes quanto a vida começar ou não no momento da concepção (SMITH,2005; WILLIS, 2012). Por ter sido criada sob os preceitos judaicos – religião que acredita que a vida começa após o nascimento – os argumentos de Owen para com Cristina falham duplamente.

Além de médico, Owen também é um veterano de guerra, de modo que valoriza duplamente o “salvar vidas”. Acrescido a isso, ele tem o desejo de se tornar pai. Como consequência, o personagem acaba depositando as aspirações pessoais em um corpo que não é dele. Assim, ao invés de oferecer suporte à esposa quanto a decisão, ele tenta encontrar um meio-termo, chegando até mesmo a se dispor a assumir todas as tarefas atreladas ao bebê.

No entanto, Cristina claramente expressa que não tem o desejo de se tornar mãe. De modo que não há como encontrar uma solução, visto que ela estabelece que o problema não está no dilema carreira *versus* maternidade. A personagem, de modo, objetivo expõe que não deseja se tornar mãe. E, como observado por Smith, nem ela, nem qualquer outra mulher “deveria ter que justificar porque escolheu fazer um aborto, como se alguns motivos fossem moralmente aceitáveis, enquanto outros não” (2005, p.90).



Figura 2: Cristina fala sobre não ter o desejo de se tornar mãe | Direitos reservados à ABC.

Sabendo que não haverá um consenso na discussão, Yang agenda um aborto. Desta vez, diferindo das outras conversas que ocorreram no ambiente de trabalho, Cristina decide comunicar ao marido sobre a decisão na casa em que habitam. Nesta cena, quando a per-

sonagem chega em casa, a iluminação *low-key* torna o ambiente menos acolhedor e mais sombrio. Tornando possível antecipar que a conversa entre eles também terá um tom mais sombrio que as anteriores.

Quando Cristina informa ao marido que agendou o aborto, o tom de Owen, que anteriormente fora terno, muda para um tom agressivo e raivoso. Em uma última tentativa, Owen usa o casamento entre eles como argumento, como se o matrimônio implicasse em sacrifícios e pede a ela que faça uma concessão. No entanto, Cristina é consciente das implicações que ter um bebê acarretaria.

Ao perceber que nem argumentação gentil, nem os privilégios do patriarcado conseguirão fazer com que Cristina mude de ideia, Owen expulsa a esposa para fora de casa. Ele só se reaproximará de Cristina após uma conversa em que Meredith, melhor amiga da personagem, vier interceder na relação. Após isso, Owen procura a esposa para acompanhá-la durante o procedimento.



Figura 3: Aborto de Cristina Yang | Direitos reservados à ABC.

Ao adentrar um espaço que é tão íntimo à Cristina, o espectador terá uma visão dicotômica sobre o aborto. Se por um lado, a personagem exerce o direito de tomar decisões sobre o próprio corpo; por outro, é visível o sofrimento acarretado pela situação, bem como o excesso de carga emocional vivenciado. Por ser uma escolha de Yang, é importante apresentar que esta decisão acarreta sim uma carga de tristeza. Nesta cena, a iluminação não é verossímil. O consultório também se mostra um local sombrio e, no plano aberto em *plongée*, Cristina não está com as pernas para cima, o que dá a impressão de que há uma tentativa em minimizar o impacto visual do plano.

Após o aborto, haverá uma briga do casal durante um aniversário infantil. Nesse momento, Owen humilhará a esposa publicamente ao gritar que ela matou o filho deles em frente a todos os colegas de trabalho de ambos. O impacto da cena pode ser ainda mais enfatizado pela montagem dos planos. Durante a discussão de Owen e Cristina há uma alternância de planos próximos que demarcam a raiva e a ironia apresentadas pelo personagem masculino. Além disso, por meio de *close-ups*, é possível observar a dor e sofrimento de Cristina, visto que os olhos da personagem lacrimejam. Em montagem paralela, exibe-se um plano aberto dos médicos comemorando o aniversário na sala na sala. No entanto, quando Owen diz que Cristina matou o filho deles, mostra-se uma cena dos médicos, parados como em um *tableau vivant*, olhando em direção ao lugar onde o casal está discutindo. Por meio desse olhar ocorre uma quebra da quarta parede que faz parecer como se os personagens estivessem olhando para os espectadores, aumentando ainda mais o desconforto da cena.

O atrito entre eles culminará na traição de Owen com outra mulher. Ao interrogar o marido sobre o ocorrido, Cristina percebe que a ação fora foi um impulso de vingança. Assim, tem-se que a traição masculina funciona como uma forma de punir a mulher por não ter seguido os moldes impostos pela sociedade patriarcal. Ao desejar que a esposa sentisse a mesma dor que ele sentira ao presenciar o aborto, a traição é utilizada pelo personagem masculino como mecanismo de vingança e punição, “o que corrobora a guerra da direita conservadora em relação às mulheres” (HAIR, 2018, p.5).

Após se separar de Cristina, Owen se casará com Amélia. Novamente, o personagem masculino comete o erro de acreditar que o *status* marital garante a ele que a esposa possui o desejo de ser mãe. Quando Amélia diz a ele não quer se tornar mãe, os conflitos entre o casal surgem, acarretando também em divórcio.



Figura 4: Conflitos entre Amélia e Owen | Direitos reservados à ABC.

Algumas temporadas depois, Amélia se envolverá com Link. E embora tenha o desejo de levar o relacionamento devagar, a personagem acidentalmente engravida. Apesar de serem pegos de surpresa, o assunto é abordado de modo a respeitar a mulher gestante em relação às decisões dela quanto ao próprio corpo.

A primeira conversa séria em relação ao assunto acontecerá no *Green Room*, que é uma sala cheia de plantas, que tem como objetivo acalmar os pacientes. Nesse momento a câmera, fora da sala, faz um *travelling-in*, como se estivesse adentrando um espaço pessoal deles. O restante da conversa se desenvolverá em médios *close-ups* e *close-ups*, que enfatizam o sofrimento de Amélia por ter vivenciado a experiência traumática de ter perdido o primeiro filho, e a reação empática de Link em relação a ela.

Mesmo que agora a personagem esteja livre do vício ao ópio, que saiba que tem condições financeiras para criar um bebê, o medo de reviver uma dor insuportável de perder um filho parece maior. Novamente, a série não apresenta a gravidez como algo idealizado. Amélia sabe que razões pragmáticas não são suficientes para decidir ter um bebê.

Embora a personagem tenha ciência que o direito de tomar decisões sobre o próprio corpo é dela, Amélia pede para ouvir a opinião de Link, que responde que, após ouvi-la, ele não quer que nada a machuque, e conclui dizendo que se ela quiser ter o filho, ele dará o suporte necessário, e se ela não quiser, ele a acompanhará até a clínica para realizar o aborto.

Por meio da resposta empática de Link, em 2019, *Grey's Anatomy* exibiu direitos reprodutivos respeitando as decisões das mulheres. Diferindo de Owen, a primeira preocupação de Link é com o bem-estar de Amélia. Os sentimentos e desejos dela são levados em consideração, e a vida dela foi colocada em primeiro lugar. Esse discurso marca uma mudança na mídia que já “fetichizou a degradação das mulheres” (ALSOP, 2019, p.9) e agora escolheu retratá-las de um modo menos punitivo em séries contemporâneas.

Por ter exibido de forma respeitosa e um comportamento masculino não tóxico, *Grey's Anatomy* parece estar alinhado a uma visão mais feminista agora do que quando ocorreu de fato o aborto de Cristina.

Além disso, é possível perceber que há uma polissemia na leitura desses casos, em que podemos ter tanto uma leitura feminista quanto uma leitura patriarcal. O aborto de Cristina pode ser interpretado de modo positivo no contexto feminista. No entanto, a reação de Owen e as punições atribuídas a ela podem ter agradado os espectadores mais conservadores. Já no caso da Amélia, a postura de Link, sempre colocando a parceira em primeiro lugar, além da própria consciência da personagem de que a decisão final é dela, demarcam uma postura feminista. No entanto, a escolha em prosseguir com a gestação e criar o bebê acabam sendo menos controversas e mais tradicionais, o que pode ter se alinhado às pessoas com perspectivas mais conservadoras. No entanto, a empatia e compreensão do personagem masculino, e a ausência de punição ou culpabilização da mulher em episódios mais recentes faz parecer que atualmente, o viés feminista é mais forte que o patriarcal.

## Referências

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art: an introduction*. 8th ed. New York: McGraw-Hill, 2008.

CHODOROW, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press, 1978.



FEASEY, Rebecca. *From happy homemakers to Desperate Housewives: Motherhood and Popular Television*. London: Anthem Press, 2012.

FISKE, John. "Television: Polysemy and popularity." *Critical Studies*, Mass Communication, 3 (4): 391-408, 1986.

HAIR, Melissa. "I'd like an abortion please": rethinking unplanned pregnancy narratives in contemporary American cinema, *Feminist Media Studies*, 2018.

hooks, bell. *Feminist Theory - From margin to center*. London: Routledge, 2015.

JANGROSSI, Virgínia. *Representação das mulheres no melodrama contemporâneo: uma análise feminista de Grey's Anatomy*. Dissertação de mestrado, São Carlos, SP (Brasil), Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), 2019.

OLIVER, Kelly. *Knock me up, Knock me down: images of pregnancy in Hollywood films*. New York: Columbia University Press, 2011.

SMITH, Sharon. *Women and Socialism - Essays on Women's Liberation*. Chicago, IL: Haymarket Books, 2005.

WILLIS, Ellen. "Abortion: Is a woman a person?" em WILLIS, Ellen (1982). *Beginning to see the light*, 205-211. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

WILLIS, Ellen. 2012. "Abortion: Overruling the Neo-Fascists" em WILLIS, Ellen (1982). *Beginning to see the light*, 212-218. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

# Provocar corpo, disparar diferenciações: relatos de um cinema de grupo<sup>681</sup>

Provoking bodies, triggering differentiations: reports of group cinema

Viviane de Carvalho Cid<sup>682</sup>  
(Doutorando – PPGCINE/UFF)

**Resumo:** Delineio reflexões sobre processo inventivo disparado pelo cinema de grupo mobilizado pela pedagogia do dispositivo, que se faz na indiscernibilidade entre cinema, clínica e educação. O cinema de grupo enquanto cinema que não exige saber técnico, nem tem pretensão formativa, é a construção de um território por onde é possível criar pelo encontro e provocar um corpo sensível em enlace com a alteridade.

**Palavras-chave:** Cinema, clínica, educação.

**Abstract:** It is outlined reflections about the inventive process triggered by group cinema brought by pedagogy of the dispositif, which is made in the indiscernibility between cinema, clinic and education. Group cinema as cinema that does not demand technical know-how, neither formative pretension, it is the construction of a territory by which is possible to create by gathering and to provoke a sensitive body linked with otherness.

**Keywords:** Cinema, clinic, education.

## Introdução

Algo fervilha coletivamente dentro do Laboratório de Pesquisa e Experimentação em Imagem e Som (Kumã/UFF) que se faz pela indiscernibilidade entre cinema, clínica e educação. Desde 2018, o projeto de extensão Cinema de Grupo do Laboratório Kumã volta-se aos docentes da educação básica, assim como membros diversos. O projeto não exige saber técnico em cinema, nem tem pretensão formativa, apenas a construção de um território por onde é possível criar pelo encontro.

Este projeto de extensão é mobilizado pela pedagogia do dispositivo que tem como caminho a proposições de dispositivos de imagens e sons como disparadores para o encontro. Um dispositivo é um exercício de regras básicas que mobiliza a linguagem mais simples cinematográfica e nos dá uma linha limite que possibilita que todos partam da mesma condição, ao mesmo tempo em que tira a imposição autoral de controle, abrindo brechas para

681 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Cinema de grupo e o ver junto no modo online.

682 - Doutoranda pelo PPGCine/UFF. Mestre em Antropologia pelo PPGSA-UFRJ. Graduada em Ciências Sociais (IFCS-UFRJ). Professora de Sociologia na rede básica de ensino.

afetação do encontro com o mundo (MIGLIORIN, 2020). O cinema de grupo é composto por dois movimentos: fazer e ver juntos os dispositivos sem autorias. Assim, um dispositivo é proposto para ser feito ao longo da semana ou na hora. Em seguida, as criações são exibidas sem revelar a autoria. Através desse momento de assistir junto, fervilham trocas que levam ao próximo gesto de criação.

Para cada encontro temos o que chamamos de relato que é importante tanto para o processo do grupo quanto para o da nossa pesquisa. O relato é um texto que enviamos por e-mail após cada encontro, que foge da tentativa de dar conta de narrar tudo o que aconteceu de forma linear, mas lança luz para os gestos inventivos do grupo. Assim, o relato ecoa de forma diversa nos participantes e serve como um pedaço do grupo para além dos encontros; ponte para os trampolins das experimentações. A cada encontro o relato alinha os participantes e constrói certa memória-repertório do grupo para além das impressões individuais, permitindo engajamentos singulares ao processo: como no caso das pessoas que não conseguem estar presente em todos os encontros, mas conseguem acompanhar e participar do processo a partir dos e-mails.

No ano de 2020, com a pandemia, tivemos o desafio de continuar o cinema de grupo via plataforma virtual. Em um primeiro momento começamos um grupo aberto à diversos membros e a partir dele passamos a explorar as possibilidades dos encontros virtuais. Vale ressaltar que, do ponto de vista da pesquisa coletiva, este momento não foi apenas marcado pela adaptação do projeto ao virtual, assumimos a noção *cinema e prática de cuidado* – inclusive incluindo no cartaz de divulgação. No segundo semestre de 2020, relançamos a empreitada de chamar professores para formarmos mais grupos virtuais. Devido à procura e às possibilidades do virtual, tivemos três grupos com professores de todo Brasil. Percebemos que era possível seguir o processo de experimentação em cinema de grupo de forma virtual e que outros elementos se somariam a este processo. No ano de 2021 seguimos com quatro grupos virtuais voltados aos professores, um grupo aberto à membros diversos e um grupo presencial que voltou a acontecer na Casa Jangada<sup>683</sup>.

Para este texto, trouxe algumas experiências do grupo de 2021 que coordeno junto com Daniela Siqueira, Iulik de Farias e Miguel Vieira. Grupo que se iniciou no começo do ano de forma virtual, se manteve no ano de 2022 e cuja maioria dos participantes são professores da rede básica. Acredito que assim poderemos sentir um pouco mais como são as dinâmicas dos grupos, a importância do fazer e ver junto para a construção de processos criativos em cinema de grupo e, mais ainda, sentir como os caminhos de cada grupo não podem ser previamente roteirizáveis.

### ***Metamorfose lagarta e dimensão estamira: um corpo para montagem coletiva***

Não sendo de ninguém e ao mesmo tempo de todos, esse repertório de inventividades não nos permite mais saber se a imagem/som escolhido foi de fato algum dia de uma única pessoa apenas. Assim,

683 - Coletivo clínico onde acontece o Cinema de Grupo chamado Cinemar.

nos perguntamos: é arte, é experimental, é político, é puro devaneio? É tudo isso que nos fez embarcar em uma dimensão estamira (Trecho do relato enviado por e-mail do encontro 26 do grupo de professores, 2021).

Final de agosto, era nossa vigésima sexta quarta-feira de encontros. Tínhamos vindo de um processo de criação de imagens e sons que nos fez perceber que, juntos, começávamos a flertar com o desvio. Com certo espanto pelo efeito que as experimentações estavam nos provocando, começamos a nos questionar: afinal, o que fazíamos ali? Nos perguntávamos sem qualquer tentativa de nos dar alguma resposta. Precisávamos apenas perguntar em voz alta, pois percebíamos que havíamos tomado desvios que não estavam mais sendo difíceis de habitar. Um professor, que havia se ausentado dos encontros por algumas semanas, retorna. Diante das imagens e sons que desencadearam os desvios em que entramos, ele sintetiza: *é dimensão estamira*.

Não soubemos ao certo o que era a *dimensão estamira*. Não buscamos classificá-la, mas sentíamos que a habitávamos a cada encontro com certa facilidade. Sabíamos também que chegamos nela durante o ver junto e pelos rastros deixados pelas experimentações. Em um segundo, basta qualquer afetação das imagens ou sons, o encontro toma um rumo inesperado e um certo devaneio comum transbordava em nossas conversas, desvios de nós mesmos.

Como sempre fazíamos, fomos seguindo nossas experimentações sem apego ao que já havia passado. Antes da *dimensão estamira* ser pronunciada em nossos encontros, uma outra afirmação interessante apareceu através das impressões de uma professora. Após muitas semanas de ausência, esta professora retorna no encontro 24. Logo que chegou ao encontro, ela nos conta que havia retornado pois acompanhava as criações do grupo por e-mail e que ficou extremamente afetada ao ponto de se sentir convocada a estar presente. Em um dado momento da conversa, durante o ouvir junto, afetada pelo som de um assobio, ela nos traz a lenda da Matinta Perera que é marcada pelo assobio da desorientação. A professora também nos entrega a expressão “mundiada”, condição de alguém que perde o caminho de casa por estar com excesso de mundo. Ganhamos ali, ou percebemos neste momento enquanto grupo, que tínhamos uma dimensão de desorientação, vestígios dos encontros anteriores em que brincávamos de cartografar nosso quarteirão. Resolvemos criar um dispositivo a partir dessa intervenção: saímos a procura de fazer um vídeo mobilizado pela ideia *encruzilhada-mundiada*. Não precisávamos explicar tal ideia mobilizadora, já estava em nosso repertório.

O encontro seguinte foi dinamizado pelos vídeos da *encruzilhada-mundiada*. De repente, quando ninguém esperava, durante o ver junto, a partir de uma imagem dos rastros de uma lagarta em uma folha, o *devir-lagarta* tomou toda a nossa conversa naquele dia e nos seguiu até a nossa montagem coletiva semanas depois. Diante das nossas imagens resolvemos nos debruçar em nosso próprio repertório de criações e tentarmos gestos de

montagens. Assim, chegamos ao que chamamos de *metamorfose da lagarta*. Termo que novamente virou repertório do grupo. O que se seguiu a isso, foram quatro encontros mobilizados apenas pelo montar junto.

Como caminho da montagem compartilhávamos a tela de um programa de edição e decidíamos ali as interferências nos materiais, ao mesmo tempo em que aprendíamos a operação técnica do programa. Isso não é nada comum nas experiências de grupo que acompanhamos, pois os encontros não têm como finalidade serem aulas expositivas e formativas. Porém, partiu de um processo de criação do grupo e potencializava tal processo.

Depois de debruçarmos em nossos repertórios, decidimos o que levaríamos ou não adiante. Usamos o som que gravamos de uma leitura-improvisação como norte inicial e fizemos duas rodadas de dispositivos de imagens. Basicamente cada um teria que escolher 30 segundos daquele som norteador e tirar uma sequência de três fotos. A linha de edição do programa nos dava uma visão geral de como as imagens e as escolhas de cada um se esbarravam, ocupando, às vezes, o mesmo espaço. Assim, provocamos uma situação em que o acaso interveio na montagem e, nos demandava uma decisão coletiva. Afetados pelos esbarrões das imagens, a criação de cada participante foi “bagunçada” virando uma criação diferente do que previa seu autor. O acaso é indispensável para todo o processo de criação nos grupos. Os dispositivos criam brechas para essas surpresas porque evitam que cada um de nós controle tudo. Foi preciso manter essas brechas também na montagem. Após um mês de montagem coletiva, nos desapegamos de tudo e seguimos novos trajetos de experimentações<sup>684</sup>.

## **Efeito colateral do cinema de grupo**

Percebemos que o lançar-se é risco, muitas vezes difícil de sustentar sozinho. O frio na barriga e o impacto de assumir a posição de romper os limites provoca efeitos colaterais em nosso próprio corpo. Conseguir se manter em metamorfose exige um corpo que não é, para ser muitos outros. (Trecho do relato enviado por e-mail do encontro 32, 2021).

O cinema de grupo convoca seus participantes a um encontro que tensiona, tira o automatismo e promove outras montagens de si e do mundo, movimento intrínseco a experiência estética do cinema (MIGLIORIN, 2020). O cinema aqui provoca a dissolução do corpo estruturado que chega, sem devolver um corpo especialista ou funcional ao final do processo.

Podemos perceber isso nos relatos que aproximam o que é vivido dentro do cinema de grupo com os efeitos sentidos ao se consumir algum tipo de substância capaz de afetar o funcionamento racionalizado do corpo. Estes relatos permeiam o processo desde o seu início. No final do encontro 5 do grupo de 2021, um professor que geralmente tecia pontes entre o grupo e a vivência que ele tinha em bares, compara o cinema de grupo com a possibilidade de ficar bêbado sem o efeito final no corpo, a ressaca. No encontro 32, uma par-

684 - O resultado desta montagem se encontra no link: <https://www.youtube.com/watch?v=khRpOQQyJGU>

ticipante recém-chegada descreve as experimentações dentro do cinema de grupo como a possibilidade de “viajar sóbria” e aproxima com a experiência das alucinações provocadas pelo LSD. Novamente um enfoque no corpo que delira sem sofrer certos efeitos colaterais. Ela ainda segue dizendo que nunca faria essas “viagens” sozinhas, o grupo daria coragem a ela para se entregar ao processo.

Não apenas o corpo sob efeito de alguma substância aparece nos relatos dos participantes. O corpo da criança também surge como diferença do corpo racionalizado. No encontro 6, uma professora nos compartilha em tom de surpresa que vivia no grupo uma experiência parecida com a que seu sobrinho a proporcionava: “pela primeira vez vivo isso com adultos”.

Um corpo que existe no delírio, desestabiliza os significantes, provoca rupturas de ordens e cria uma “linguagem poética” autônoma e subversiva ao sentido usual (POLACK; SIVADON, 2013). Quando lemos as palavras de Polack e Sivadon sobre o delírio e a monstruosidade nas vivências psicóticas, percebemos que o cinema de grupo pode esbarrar em certa dimensão desviante devido a sua potencialidade clínica. O cinema de grupo possibilita que algo aconteça que dispara a construção de um corpo que existe no ato de desviar-se e, por isso, produz qualquer coisa de inesperado. Corpo que, em gesto ininterrupto de inventividade, passeia pelos acúmulos que colocam em relação aquilo que nunca pertenceria a mesma categoria sem implodir a ordenação estabelecida. Tal corpo existe no ato de fabricar um corpo permeável aos afetos, sensível a sua condição de afetar-se/afetar, ou seja, que se faz em variação, que se singulariza em fluxo de produção através dos múltiplos agenciamentos com o mundo. Um corpo disfuncional, liberto das reproduções modalizadoras.

O primeiro impacto ao sujeito que chega estruturado ao cinema de grupo é provocado no fazer junto, momento em que cada participante se implica no fazer mobilizado por um dispositivo entregue pelo grupo. Os dispositivos propostos em grupo são desafios de criação que esses docentes assumem para si e retornam com a produção para o grupo. Os dispositivos são vitais para a construção da rede coletiva do cinema de grupo. Assim, é preciso lidar com o desconforto e a angústia da criação e com as surpresas que podem acontecer justamente por não se controlar tudo. O membro carrega de certa forma o grupo ao longo de toda semana enquanto tenta realizar ou não o que foi proposto. Essas criações disparadas pelo coletivo infiltram sua rotina, ao mesmo tempo em que funcionam como interação com o fora do grupo (MIGLIORIN, 2020).

O segundo impacto ao sujeito é no ver junto sem autoria. As materialidades das criações, por não terem autoria são apropriáveis e podem vagar esbarrando em participantes, imagens, sons, silêncios. Quando cada um devolve ao grupo, em anonimato, as imagens/sons realizadas que são vistas coletivamente, estas se juntam e se afetam à revelia de qualquer intenção individual. A ordem aleatória das projeções; os comentários ou silêncios que se tecem ao longo do ver junto; o que foi escolhido para ser enquadrado e até o que não aparece nas imagens ou sons; vão costurando possibilidades que, por escaparem de cada um, tecem um comum. O dispositivo lança cada participante a seus gestos de criações sin-

gulares, mas quando os participantes devolvem ao grupo criações sem autores, possibilita que o ver junto se faça pelo vagar e seja um dos momentos em que o acaso entre e se infiltre. O que acontecerá nos encontros não segue roteiro algum, por mais que o coordenador tenha uma alguma proposição inicial.

Pelos relatos do grupo de 2021, notamos que a força do acaso atravessa todo o processo de grupo: seja nas materialidades das criações do fazer, nas conversas entre os participantes no ver junto e, inclusive, nas elaborações dos dispositivos. Basta um som de assobio ou uma imagem de uma folha predada por uma lagarta para que uma nova camada chegue ao grupo e novos dispositivos sejam criados que irão gerar novas brechas para o vagar e para o acaso.

Aqui o cuidar passa a ser a possibilidade de agenciar-se com o outro e acolher toda sua singularidade em grupo (MIGLIORIN et al, 2020). Nota-se que o que chega ao grupo passa por cada participante, mas o que impele cada participante não parte simplesmente de um sujeito, são gestos criativos totalmente atravessados pelo grupo. Assim, uma dimensão indiscernível aflora: ao mesmo tempo em que as criações passam por cada um, não são de ninguém, escapam a todos, sendo apenas do grupo. Quando esta imagem ou som chega ao grupo, sem autoria, está livre para provocar afetações não previsíveis por ninguém. Daí emergem novos dispositivos que provocarão novas criações singulares que afetarão novamente o grupo de forma imprevisível.

Por esses movimentos, o cinema de grupo dispara a composição de um corpo sensível ao encontro, capaz de sustentar as desestabilizações que o caminhar através de passos outros nos provoca. Um cinema que possibilita a imprevisibilidade como adubo para o encontro, é por esta liberado para acontecer como prática clínica.

## **Referência:**

MIGLIORIN, C. "Cinema e clínica: notas com uma prática". Revista *Metamorfose*, v.4, n.4, p.31-46, 2020.

\_\_\_\_\_ et al. "Cinema de grupo: notas de uma prática entre educação e cuidado". Revista *GEMInIS*, v.11, n.2, p.159-164, dez, 2020.

POLACK, J.C. e SIVADON, D. *A íntima utopia: trabalho analítico e processos psicóticos*. São Paulo: n.1, 2013.

# A Terra e os *trances*: subjetividades políticas no cinema de Glauber<sup>685</sup>

The Earth and the *Trances*: Political  
Subjectivities in Glauber's Cinema

Vladimir Lacerda Santafé<sup>686</sup>  
(Pós-doutorado – UERJ)

Bruno Fabri<sup>687</sup>  
(Doutorando – UFRJ)

**Resumo:** Em *Terra em Transe* (1967) de Glauber, o “fascismo à brasileira” se encarna em Porfírio Diaz, um fascismo plural e sincrético, onde o conservadorismo aparece de forma híbrida: carnavalesco e *produtivo*. Diaz encarna esse enunciado, mas utiliza dos mesmos “métodos” de cooptação das elites que dominam Eldorado. O filme está sempre em transe, assim como as personagens, mas o transe de Diaz e de Paulo Martins é bem diferente do transe assumido no cenário político hoje, ou seja, o “transe *bolsonarista*”.

**Palavras-chave:** Cinema novo, Fascismo, Transe, Bolsonarismo, Carnaval.

**Abstract:** In Glauber's *Entranced Earth* (1967), “Brazilian fascism” is embodied in Porfírio Diaz, a plural and syncretic fascism, where conservatism appears in a hybrid form: carnivalesque and *productive*. Diaz embodies this statement, but uses the same “methods” of co-optation of the elites that dominate Eldorado. The film is always in a trance, as are the characters, but the trance of Diaz and Paulo Martins is quite different from the trance assumed in the political scenario today, that is, the “*bolsonarist* trance”.

**Keywords:** Brazilian New Cinema, Fascism, Trance, Bolsonarism, Carnival.

## Simulação e transe

Em “O indivíduo e sua gênese físico-biológica”, Gilbert Simondon distingue *singularidade* de *individualidade*, encontrando no princípio de individuação um estado metaestável que ele chamou de pré-individual, um primeiro momento do ser que ainda não é indivíduo e se define por intensidades incomunicáveis e imbricadas entre si – um mundo de singularidades discretas. Para tornar-se indivíduo, é preciso que as intensidades díspares atualizem a energia potencial que as constitui e se integrem, discretamente, formando vias de comunicação possíveis, através de *ressonâncias internas* e *informações*, só assim é possível integrar realidades diferentes. Simondon cria uma teoria do indivíduo que pressupõe a multiplici-

685 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: O BRASIL NUNCA EXISTIU: SUBJETIVIDADES E EXPERIÊNCIAS POLÍTICAS CONTEMPORÂNEAS NO CINEMA BRASILEIRO.

686 - Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ.

687 - Doutorando e mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ.



dade (sempre singular) e o caráter intensivo da criação, estabelecendo a importância de elementos exteriores e díspares na gênese do individual, uma ética do *fora* como condição de possibilidade do ser, “num movimento que vai do pré-individual ao trans-individual pela individuação”<sup>688</sup>, como os autorretratos de Turner ao se fundir com o sol num jogo de cores e luzes, gerando formas indiscerníveis, relação recíproca e heterogênea, onde não sabemos onde começa o sol e termina Turner, ou o corpo do artista como efeito da luz solar<sup>689</sup>. A produção de subjetividade ou o processo de individuação pressupõe a integração de elementos externos orgânicos ou inorgânicos (tecnológicos) em sua gênese e, mais importante, ela não se encerra em si mesma, mas “transcende” o individual. O homem irrompe da dicotomia sujeito-objeto (natureza-cultura) e passa a ser produto de um devir *monstruoso*: Frankenstein.

Em um ensaio ousado, Couchot analisa a invenção do *pixel* como a mutação mais radical na história do *automatismo da imagem*, processo que caracteriza a modernidade, descrito por Benjamin como próprio da obra de arte na “era da reprodutibilidade técnica”<sup>690</sup>, onde o olho se desterritorializa cada vez mais da mão na produção e reprodução das imagens, massificando-as. Para ele, o automatismo analógico das técnicas televisivas é substituído pelo automatismo numérico, rompendo com a lógica figurativa que dominava até então, e jogando a imagem no mundo da hibridação e da interatividade – “interatividade entre imagem e objeto, entre imagem e sujeito... ele (o artista) se mantém na interface entre o real e o virtual”<sup>691</sup>. Na lógica figurativa, a morfogênese da imagem se dá por projeção, “na câmera obscura a projeção se dá por meio de um raio luminoso que emana do objeto a ser figurado no fundo da caixa preta, através do orifício mínimo que desempenha a função de centro de projeção”<sup>692</sup>. A morfogênese da projeção implica sempre a existência de um objeto no qual o raio luminoso se projeta, ou seja, ela opera com uma lógica de *re(a)apresentação* do real, mantendo estáveis o sujeito, a imagem e o objeto, numa relação biunívoca entre aquilo que se vê e o que se projeta. A fotografia também se inscreveria nessa lógica, assim como o cinema: “À automatização do registro fotográfico ainda acrescentou-se, graças à invenção do negativo, a automatização da reprodução da imagem original”<sup>693</sup>. A fotografia adere ao real e ao tempo sucessivo das imagens, ela fixa, através dos fios invisíveis da luz, os pontos estáveis que reproduz em sua *projeção*. Para Couchot, as técnicas figurativas são modos de ver e interpretar o real, e seu modelo morfogenético decorre de suas propriedades lógicas, logo, o modelo numérico do *pixel* produziria uma ruptura nessa apreensão da realidade, “se alguma coisa preexiste ao *pixel* e à imagem é o *programa*, isto é, linguagens e números, e não mais o real”<sup>694</sup>. A imagem numérica não manteria mais nenhuma relação física ou energética com o real, ela o *simula*. É uma imagem *ejetada* e não mais *projetada*, sua única realidade é o virtual, assim como o tempo que a entrelaça. A lógica figurativa se dissolve em função de um conjunto de imagens que não mais representam, mas se entrecruzam, se hibridizam

688 - DELEUZE, G. *A ilha deserta*, p.120.

689 - CRARY, J. *Técnicas do observador*, p.138.

690 - BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, in *Walter Benjamin – Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, p.165.

691 - COUCHOT, E. *Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração*, in *Imagem-Máquina*, pp.46-47.

692 - *Idem*, pg. 39.

693 - *Idem*, pg. 40.

694 - *Idem*, pg. 42.

e se interpenetram em simulações do real, onde figura-se aquilo que é *modelizável* e não mais aquilo que é visível. A imagem se liberta do concreto e adentra no mundo criado pelas tecnociências.

A teoria de Couchot erra ao determinar uma única via de interpretação e relação com o real a partir da materialidade da nova imagem digital, mas acerta ao mostrar suas potencialidades e seu movimento tendencial com o novo regime de poder e produção de saber que articula a contemporaneidade: a sociedade de controle pós-industrial capitalista. Como escreveu Deleuze em seu *Pós-Scriptum*<sup>695</sup>, no lugar do molde das sociedades disciplinares, com sua matrícula e seu registro identitários retirados de uma massa amorfa e múltipla que deve se tornar produtiva e normatizada, a modulação dos sujeitos individuais que se caracterizam pela *cifra* (a emergência da linguagem *numérica*), constituindo um cenário onde o indivíduo tem permissão para entrar em certos lugares ou obter esta ou aquela informação de acordo com as suas “possibilidades” sociais e econômicas através de uma senha de acesso, tendo sua posição detectada pelos *controlatos* (celular, pulseira eletrônica, etc.) num espaço aberto, onde “o que conta não é a barreira, mas o computador que detecta a posição de cada um, lícita ou ilícita, e opera uma modulação universal”<sup>696</sup>. No lugar do homem dos confinamentos, o homem endividado, no lugar da vigilância hierárquica das fábricas e escolas, cujo modelo analógico é a prisão, as câmeras espalhadas pela cidade, o *ensino permanente*, os satélites que circundam o globo, os celulares que aprisionam duas vezes, como dados para o poder publicitário e sujeito para as redes sociais, as empresas cuja metaestabilidade é mantida por salários diversificados, metas de produção e empreendedorismo individual: “Se os jogos de televisão mais idiotas têm tanto sucesso é porque exprimem adequadamente a situação da empresa”<sup>697</sup> – os dispositivos empresariais amalgamaram os circuitos fechados da antiga disciplina e se converteram no regime discursivo dominante.

Hoje, até a família, espaço *par excellence* da edipianização social, para os “novos executivos” do capitalismo tardio tornou-se uma questão de gestão empresarial, e ela não está só, todos os espaços disciplinares que convergiam para um único proprietário, estatal ou privado, “são agora figuras cifradas, deformáveis ou transformáveis, de uma mesma empresa que só tem gerentes”<sup>698</sup>. Estamos diante da financeirização da vida, ações e serviços, no lugar da produção concentrada e da conquista do mercado por colonização, a sobreprodução incorporada à valorização do *imaterial* (linguagens, afetos, conhecimentos). O Império substitui os imperialismos e o estado-nação, torna-se o não-lugar do poder ascentrado dos organismos internacionais e das grandes corporações que concentram 48% das riquezas produzidas no mundo<sup>699</sup>, e o *controle* não terá que se preocupar somente com a dissipação

695 - DELEUZE, G. *Pós-Scriptum sobre as sociedades de controle*, in *Conversações*, p. 219.

696 - DELEUZE, G. *Pós-Scriptum sobre as sociedades de controle*, in *Conversações*, p. 225.

697 - Idem, p. 221.

698 - Idem, p. 224.

699 - Segundo a ONG Oxfam, em 2014, o grupo dos 1% mais ricos detinham 48% de toda a riqueza, enquanto os 99% mais pobres, 52%, e segundo estudos feitos pelo Credit Suisse, os mais ricos vão superar a casa dos 50% em 2016. A desigualdade aumenta quando constatamos que mesmo entre os 52%, a riqueza é concentrada nas mãos dos 20% mais ricos, enquanto 80% da população conta com apenas 5,5% da riqueza mundial. E entre os 1%, apenas 80 pessoas concentram 50% da riqueza. A distinção de gênero e etnia (europeus ou descendentes) também é marcante: “Os milionários são um coletivo composto por homens de idade madura: 85% superam os 50 anos e 90% são homens.” A Oxfam compreende uma base temporal que vai de 2010 a 2020. Fonte: Rede Brasil Atual, in matéria publicada em 19/01/2015: “Em 2016, grupo com 1% dos mais ricos do mundo vai superar os 99% mais pobres”, por redação RBA.

das fronteiras, com o terrorismo ou o tráfico internacional, mas principalmente com a explosão das favelas e dos levantes sociais na grande fábrica/metrópole global: “Em vez das cidades de ferro e vidro, sonhadas pelos arquitetos, o mundo está, na verdade, sendo dominado pelas favelas”<sup>700</sup>. Lacan já se instalava no cruzamento entre as duas sociedades quando deslocou a figura do pai (ou a *lei*), encerrada na estrutura familiar tradicional, para a *função paterna*, rebatida no conjunto infinito dos significantes espalhados no capitalismo atual, cujo modelo açambarca todo o globo através da suprassunção do real ao capital.

A prisão estendeu suas grades, mas os prisioneiros tornaram-se mais fluidos e intangíveis, tal como a virtualidade das redes que os conectam, e a multiplicidade que antes era reprimida pelos dispositivos disciplinares, agora é apropriada pelo capital, produzindo novas rebeliões e ressuscitando velhos fundamentalismos. O indivíduo em seu processo de individuação ou subjetivação constitui-se em sua relação com as novas tecnologias, com o tempo e os espaços por elas projetado, mas não se reduz às suas determinações morfogênicas, pois ele é devir e transborda em sua relação com o *fora*. Em outras palavras, o indivíduo é produto tanto do poder quanto das resistências e linhas de fuga que cria para constituir-se, numa relação não de *ex-istência* (o eu isolado que se abre ao mundo, mantendo sua individualidade), mas de *con-sistência* (o eu que com muitos, humanos e inumanos, se abre e se mistura ao mundo, conservando sua singularidade), e isso implica um agenciamento complexo que delinea a estrutura, mas não se atrela a ela como a imagem ao real na fotografia. É uma relação maquínica (política, cultura, social, espiritual), antes de ser uma questão unicamente material:

As antigas sociedades de soberania manejavam máquinas simples, alavancas, roldanas, relógios; mas as sociedades disciplinares recentes tinham por equipamento máquinas energéticas, com o perigo passivo da entropia e o perigo ativo da sabotagem; as sociedades de controle operam por máquinas de uma terceira espécie, máquinas de informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência, e, o ativo, a pirataria e a introdução de vírus. Não é uma evolução tecnológica sem ser, mais profundamente, uma mutação do capitalismo. (DELEUZE, Gilles. *Conversações*, p. 223).

A produção de subjetividade na atualidade está entrelaçada a uma *infinidade* de sistemas maquínicos, não que isto seja novo, pois como afirmamos anteriormente, o sujeito sempre esteve implicado em engrenagens corporais na formação de sua *individuação*, seja em seu estado pré-individual ou *transindividual*, rompendo tanto com o paradigma clássico da filosofia que separa o corpo da alma, quanto com o fenomenológico que remete o processo de subjetivação à intencionalidade da consciência na separação ou salto do ser (ontológico) no mundo (ôntico) e em seu movimento de diferenciação (ser-aí). Mas é preciso, como nos

700 - MARICATO, Ermínia. Posfácio para o livro *Planeta Favela* de Mike Davis, pg. 209. No Brasil, as favelas sofrem um processo misto de militarização via UPPs e valorização do solo para fins comerciais (locações, comércio e serviços, além de, em alguns raros casos, construção de shoppings, teleféricos e centros culturais), o que gera, concomitantemente, o aprofundamento da desigualdade social e econômica e a violência (um verdadeiro genocídio em números) contra os seus moradores, em sua maioria jovens e negros. A autora lembra que, além disso, ou independentemente desse processo, a regularização fundiária e/ou o tratamento do Estado *continua* desigual e discriminatório, desigual no que concerne aos investimentos sociais e econômicos nas favelas em comparação com os investimentos em outros espaços cuja renda da população ultrapassa, em muito, a dos moradores de favela, e discriminatório do ponto de vista jurídico: “No Estado de São Paulo, loteamentos fechados, que constituem flagrante ilegalidade até o momento, quando a revisão da lei federal de parcelamento do solo – n. 6766/79 – ainda não foi aprovada no Congresso Nacional, têm recebido aprovação dos órgãos responsáveis; já a regularização de favelas, que conta com base legal, tem sido praticamente impossível”, Idem, p. 219.

lembra Guattari, analisar esses *territórios existenciais* e separar as vozes que o agenciam: as vozes do poder que delimitam os indivíduos aos seus espaços e funções e as vozes do saber que se articulam à produção tecnológica. Guattari também identifica uma outra voz, ainda mais difícil de ser detectada, são as vozes de autorreferência, “que desenvolvem uma subjetividade processual autofundadora de suas próprias coordenadas”<sup>701</sup>. Para nos inserirmos na proposta do autor e permitir que suas ideias sejam apropriadas (*roubadas*<sup>702</sup>) por nossa análise, vamos segui-lo passo a passo: a primeira voz, do poder, é entendida como territorial, a voz do saber pertence ao capital como princípio de desterritorialização e a última, autorreferencial, é a voz da *processualidade*, segundo o autor, a mais rica em Universos de virtualidade. Guattari concebe a criação de suas vozes a partir de períodos históricos determinados: a cristandade ocidental europeia para a voz do poder, onde estabeleceu-se uma nova relação entre a terra e o território; a desterritorialização capitalista dos saberes e das técnicas; e a informatização planetária, que abre espaço para processos de singularização a partir da voz autorreferencial.

Na Idade Média europeia, o Cristo desterritorializado integrou os processos de subjetivação e foi o *corpo sem órgãos* para a produção de processos econômicos e políticos autônomos, como a “revolução tecnológica do século XI”, a expansão de rotas comerciais, a criação estética intensiva (nos mosteiros, nas cortes e também nas cidades em ascensão), a invenção de novas formas de organização urbana e a vitalidade das cismas religiosas, constituindo polos de subjetivação em torno das figuras do aristocrata, do religioso e do camponês, além disso, este período também gerou um tipo de reterritorialização que perdura até os dias de hoje: “Trabalho, Família, Pátria” -*slogan* que mobiliza a turba bolsonarista em diferentes segmentos e lugares.

A desterritorialização capitalista das técnicas e dos saberes é construída a partir do século XVIII e produz um desnível na relação entre o homem e a máquina. É a época das descodificações territoriais e culturais, onde “tudo que é sólido se desmancha no ar”<sup>703</sup>, e o Capital passa a ser o marco da reterritorialização semiótica da produção humana a partir de uma equivalência geral entre os bens produzidos e seus modos de valorização e as atividades humanas (com o trabalho assalariado como motor econômico e social da nova sociedade), criando um novo monoteísmo, o capitalismo, *cujo deus é o dinheiro*. Na idade informática planetária, há uma inversão no regime, onde a máquina ocupa o lugar da subjetividade e não o homem.

Para o filósofo italiano Antônio Negri, atualmente, é a partir da comunicação e das novas tecnologias digitais que se organiza o mundo da vida, e a produção de subjetividade se entrelaça e se forma com base nessa relação maquínica, num processo de autovalorização do trabalho imaterial cooperativo (afetos, linguagens e ideais) e expansão do horizonte de virtualidades: “a comunicação nos aparece agora como máquina que domina toda a socieda-

701 - GUATTARI, F. “Da produção de subjetividade”, in *Imagem-Máquina*, p. 179.

702 - Aqui, nos referimos a Deleuze in *Diálogos*, que concebe a história da filosofia, recorrendo a Bob Dylan, como um “roubo violento de conceitos”, pois aquele que rouba abandona a autoridade e torna-se um produtor, simplesmente. O *roubo* não é uma cópia, mas uma reapropriação inventiva e atual dos conceitos. Citando Bob Dylan: “Sim, sou um ladrão de pensamentos, não um caçador de almas, juro-vos...”, p. 17.

703 - Citação de Karl Marx.

de, mas dentro da qual a cooperação das consciências e das práticas individuais atingem seu mais alto nível de produtividade”<sup>704</sup>, abrindo espaço para a construção de um poder constituinte alicerçado na democracia radical através da reapropriação das mídias pela multidão num sistema de comunicação que ultrapasse tanto o público quanto o privado, constituindo o *comum*. Tanto Negri quanto Guattari *vislumbram* potencialidades na nova dinâmica do capital, horizontal e em *rede*, e absolutamente desterritorializada, onde o desejo da multidão é, ao mesmo tempo, produtor e reproduzidor, e instaura uma nova terra, um novo *começo*. Um desejo híbrido, estranho e inevitável. Mas o que Guattari chamou de voz autorreferencial, “rica em Universos de virtualidade”, Negri chama de *multitude*, um conjunto de forças heterogêneas e irredutíveis entre si que se afirmam a partir de sua singularidade e não se unificam mais em unidades representativas, mas deslizam na conectividade das redes. E a carne dessa multidão é a *pobreza*.

No cinema moderno, o povo é o que *falta*, ele está subtendido, mas presente, diferente do cinema clássico onde o povo se afirma nas grandes imagens de Eisenstein ou de Gance conduzindo a greve ou levantando-se contra as forças do Czar, conclamando o retorno de Napoleão; em Vertov, com o povo preenchendo as lacunas da película em profusão na superfície do filme, no cinema de Ford, entrelaçado nas tramas de uma terra sem lei: “no cinema americano, no cinema soviético, o povo está dado em sua presença, real antes de ser atual, ideal sem ser abstrato”<sup>705</sup>. Os cineastas do terceiro mundo, no entanto, transmudam essa relação com o povo, falando em sua língua, explorando suas nuances a partir do discurso indireto livre<sup>706</sup>. Eles se instauram num constante *estado de crise*, transe contínuo, na condição de inventar um povo ao mergulhar em suas raízes e recriar suas falas. “No momento em que o senhor, o colonizador proclama ‘nunca houve povo aqui’, o povo que falta é um devir”<sup>707</sup>, um precipitar das forças do caos: “O transe dos místicos... Olhe bem nossos olhos, nossa pele, se começarmos a ver as coisas com clareza... Somente a violência das mãos”<sup>708</sup> (rosto sobre rosto, a afecção dos poros ressalta a angústia da criação). Além disso, para a *literatura menor*, não há separação entre o público e o privado, e o privado é imediatamente político, “é desse modo que, na obra de Glauber Rocha, os mitos do povo, o profetismo e o banditismo, são o avesso da violência capitalista”<sup>709</sup>, tudo está em transe, as linhas se misturam, os mitos populares são retidos e usados como armas contra a violência dos senhores, e o político se confunde com a própria vida – biopolítica. O que está em jogo é que a *consciência da revolução*, antes agregada ao sujeito histórico das fábricas, se multiplicou em *minorias*, expressando uma micropolítica dos desejos. A grande consciência do cinema clássico “morre” com o totalitarismo moderno: o stalinismo, o “sonho americano” e o fascismo, e a luta passa a incidir nos próprios meios de comunicação e na comunidade (dos *black panthers* ao movimento das Ligas Camponesas), antecipando as mudanças qualitativas na produção capitalista a partir das linhas de fuga efetivadas na luta dos movimentos

704 - NEGRI, A. “Infinidade da comunicação, finitude do desejo”, in *Imagem-Máquina*, pg. 175.

705 - DELEUZE, G. *Imagem-Tempo: Cinema 2*, p. 258.

706 - Tanto Glauber quanto Pasolini pertencem a esses últimos, Glauber, cineasta brasileiro, Pasolini, que exprime o terceiro mundo das periferias italianas, dos migrantes e imigrantes, dos camponeses e operários, o terceiro mundo que existe na maioria dos países capitalistas desenvolvidos.

707 - DELEUZE, G. *Imagem-Tempo: Cinema 2*, p. 260.

708 - Fala de Paulo, personagem interpretado por Jardel Filho em *Terra em Transe*, de Glauber Rocha.

709 - *Imagem-Tempo: Cinema 2*, p. 261.

sociais e na percepção do artista engajado em seu tempo, o cineasta-movimento que sorve as percepções e faz do povo a sua memória, um *duplo devir*, desdobrando as forças do fora e do dentro, é Kafka: “A memória de uma pequena nação é mais curta que a de uma grande nação, por isso ela trabalha mais a fundo o material existente”<sup>710</sup>, perde em extensão, mas ganha em cumplicidade: o “povo de minhas artérias”<sup>711</sup>. Em Glauber, as histórias pessoais e os mitos impessoais são caminhos de volta ao colonizador, é por isso que cada partícula pequeno-burguesa ou mítica, em seus filmes, é colocada em transe, o eu é uma ficção fraca e enfadonha, é preciso dissolvê-lo na pele de um cangaceiro (discurso indireto livre) ou ridicularizá-lo, fazendo com que sua fala seja um *trala-lá*.

Os autores fabulam, produzem um enunciado coletivo a partir do intolerável, trazem do fundo da miséria mais perturbadora um ato de fala libertador ou delimitam a pobreza real no jogo de forças que compõem a política: - Paulo (em transe): “Um candidato popular!”. Vieira (José Lewgoy), o governador em campanha, prestes a sofrer um golpe de estado, goza e ri no meio da multidão, estende os braços, beija e abraça senhoras desalentadas, uma caricatura do populismo latino-americana, ao seu redor, um inesgotável carnaval: passistas, mulatas, tamborins, militantes comunistas armados... Uma festa em que o limite entre a realidade e a fantasia se confundem. No meio dela emerge uma figura tacanha com um óculos grotesco que lembra os personagens de Eisenstein, ele retira uma papel amassado do bolso remendado e ensaia um discurso, é o senador (Modesto de Souza): “O nosso presidente quer ser um novo Napoleão, Diaz quer ser o novo César, mas só você tem condições para ser o novo Lincoln!”. Depois é a vez do Bispo (Jofre Soares): “Pedro negou Cristo por três vezes, mas ele foi ele quem fundou a Igreja de Deus, e Judas o traidor enforcou-se nu, nu!”. Glauber trabalha seus personagens alegóricos com a câmera inquieta de Dib Luft, movimentos descontínuos, *faux raccords*, suas falas se colidem com a câmera-olho no limite da diegese, e o extra-campo está constantemente presente – é o transe. Paulo: “Qual o sentido da coerência? Dizem que é prudente observar a história sem sofrer até que um dia pela consciência a massa tome o poder” (e gargalha). “Ando pelas ruas e vejo o povo magro, apático, abatido, este povo não pode acreditar em nenhum partido, este povo alquebrado cujo sangue sem vigor, este povo precisa da morte mais do que se possa supor, o sangue que estimula no irmão a dor, o sentimento do nada que gera o amor, a morte como fé, não como temor”. É sempre uma questão de sangue. No momento em que o monólogo interior de Paulo cessa, Sara (Glauce Rocha) abraça o amado e o exorta: “O povo não é culpado, Paulo, o povo não é culpado... O povo é Jerônimo, fala Jerônimo!” O senador cômico reforça: “Fala, meu filho, você é o povo.” – Jerônimo (José Marinho): “Eu sou um homem pobre, um operário, sou presidente do meu sindicato, estou na luta das classes, acho que tá tudo errado e eu não sei mesmo o que fazer... O país tá numa grande crise e o melhor é aguardar a ordem do presidente...” Nesse momento Paulo fecha a boca do homem com violência e desafia a câmera: “Estão vendo o que é o povo! Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado, já pensaram Jerônimo no poder?” Toda a história do elitismo e da separação estrutural entre ricos e pobres encarnada num gesto de ruptura que o poeta impõe à trama e relança ao espectador

710 - *Idem*, p. 263.

711 - Citação de Chahin.

provocativo (discurso indireto livre). Jerônimo não é só pobre, ele também é um fantoche do poder, ele é o pobre que o poder constituído fabrica: presidente do sindicato, apoiador de Vieira, antes de falar de forma submissa e previsível, Jerônimo dançava desconjuntado e berrava o nome do governador aos céus. De repente, surge das massas a voz da pobreza (Flávio Migliaccio): “Um momento! Com a licença dos doutores, seu Jerônimo faz a política da gente, mas ele não é o povo, o povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde morar, o povo sou eu!” Todos o agridem, o escorraçam, o chamam de extremista, o senador faz um discurso pomposo em meio ao linchamento: “A fome e o analfabetismo são mazelas inexplicáveis... (se exalta) O extremismo é um vírus que contamina as flores, contamina o ar, contamina o sangue, contamina a água e a moral!”. O homem é enforcado e sua viúva o chora. Após o massacre e o retorno do abismo dos sentidos em que se encontravam, Vieira cabisbaixo se arrepende da dança carnal a que foram submetidos, “nós fomos longe demais...”, mas Paulo retruca: “Se você quer o poder tem que experimentar a luta, já lhe disse várias vezes que dentro da massa existe o homem, e o homem é difícil de se dominar...”. Ao final, a equação é clara, o povo é o resultado da pobreza e da resistência ao poder, a emergência de um poder constituinte, Glauber é didático em sua obra, mas quando as coisas entram em transe, as dimensões se misturam.

O transe, o fazer entrar em transe é uma transição, passagem ou devir: é ele que torna possível o ato de fala, através da ideologia do colonizador, dos mitos do colonizado, dos discursos do intelectual. O autor faz entrar em transe as partes, para contribuir à invenção de seu povo, que é o único capacitado a constituir o conjunto. (DELEUZE, G. *Imagem-Tempo: Cinema 2*, p. 265).

O discurso indireto livre desvela a pobreza em potência – os pobres apoderam-se da fala. O pobre, em suma, não passa de um corpo estranho na formação normativa da modernidade, pois não se enquadra no sujeito racional razoável dos grandes centros urbanos, “ele possui sotaques demais, age como um animal, grunhe, não sabe se portar em sociedade, vive amontoado entre os seus, não diferencia o público do privado”, a pobreza é redentora em sua inocência e maneiras de fabular.

### **Conclusão: uma “cosmovisão carnavalesca”**

*Terra em transe* “incorpora” o que chamamos de uma *cosmovisão carnavalesca* que permeia todo um imaginário sobre o Brasil e sobre o “ser” brasileiro, traduzindo-a em linguagem cinematográfica. Mas devemos ter em conta que esta cosmovisão não é nem positiva, nem negativa: a pluralidade de vozes e o sincretismo são – na visão de teóricos e pensadores como Mikhail Bakhtin – múltiplas perspectivas singulares que abrem caminho para uma *verdadeira comunicação*, uma tendência à *plenivalência* das vozes, em detrimento do universalismo.

A impossibilidade do “universal” é certamente o calcanhar de Aquiles da nossa elite, tendente sempre a ser monológica, linear, uníssona: capaz de tudo para colocar nossas “históricas tradições em ordem” como brada Porfírio Diaz em paralelo aos estertores do herói do longa-metragem de 1967, Paulo Martins.

Esta contorção investe contra a pluralidade, mas ela jamais chega a seu termo: a cosmovisão carnavalesca persiste como uma força opositora invencível, mesmo em relação ao fascismo mais renitente. Desta forma, resta à alienação fascistóide de Porfírio Diaz (como uma atualização da elite brasileira) fazer uma “aliança demoníaca” com nossas históricas tradições. O resultado não poderia ser mais grotesco; surge uma noção que é também uma contradição em termos: o *fascismo sincrético*.

Eis o que marca a singularidade de nossas fantasias políticas. *O múltiplo convive com o uno*, o evangélico joga sal grosso no campo de futebol para que seu time ganhe, a extrema-direita usa de conhecidas estratégias da esquerda para sabotar as instituições da República, enquanto que a dita esquerda, hoje, é essencialmente restauradora, saudosa de um passado recente, e por aí vai. Inverte-se a famosa fórmula de Gilles Deleuze e de Félix Guattari, o “múltiplo menos o uno” (n-1): ela, em nosso contexto, se transforma num n+1, o múltiplo E o uno.

O histórico, o grotesco, o acachapante dá conta de nosso exagero, da dilapidação da vida enquanto energia que circula numa economia libidinal em permanente ebulição. E essa ebulição necessita, no caso de *Terra em transe* – e quase que por continuidade em nossas lutas políticas cotidianas – de um dispêndio, que no mais das vezes surge sob o avatar da morte. Mas a morte é uma espécie de “luxo”, como bem define Georges Bataille. Em contraparte, a vida burguesa é “avarenta”, pois prescinde sempre da morte em nome da acumulação infinita através da produção; a finitude, dentre outros tipos de dilapidação improdutiva, não acumula riqueza, mas exige recursos ilimitados.

O luxo do fascismo é a morte e o luxo carnaval é a orgia, a carne, a mundanidade dos corpos vivos. No fascismo sincrético convivemos com uma outra paisagem: não a extinção através do assassinio (como no fascismo “clássico”) de uma etnia ou de um grupo político por exemplo, mas a morte intermitente, indiscriminada, que permeia as nossas subjetividades: em suma, talvez *o biopoder em seu estado mais avançado até agora*, arriscamos a dizer. Um “biopoder à brasileira”, mais pleno do que em outros lugares, e que modula a nossa vida, mesmo depois da morte, dilapidando a nossa libido nas relações sociais, em nossas celebrações e em nosso pensamento político, desde o voto do mais precarizado trabalhador uberizado até grandes lideranças políticas.

## Referências:

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”. In: LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.

DELEUZE, G. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.



DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. São Paulo: Editora 34, 2007. (Vols. 1 a 5.)

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. São Paulo: Paz & Terra, 2019.

GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2000.

HARDT, M.; NEGRI, A. *Empire*. Cambridge (EUA): Harvard University Press, 2000.

ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

# O cinema ao longo do Vale do Itajaí (sc): espaços de cultura e desenvolvimento regional<sup>712</sup>

**Origins of the street cinema circuit of Vale do Itajaí - sc (1900-1930): regional development, immigration and culture**

**Yasmin Lopes Müller<sup>713</sup>**

(Mestranda em Planejamento Territorial – UDESC)

**Renata Rogowski Pozzo<sup>714</sup>**

(Doutora – UDESC)

**Resumo:** A proposta de pesquisa apresentada objetiva compreender a gênese e o desenvolvimento da atividade de exibição cinematográfica no Vale do Itajaí em associação com seu processo de formação e desenvolvimento regional. A primeira exibição pública de cinema no Vale do Itajaí ocorreu em 1900, sendo também a primeira registrada em Santa Catarina. Ao longo do século XX, a região tornou-se a mais expressiva do estado em número de salas. Argumenta-se que a precocidade da chegada do cinema nessa região deve-se ao caráter urbano e técnico da imigração e, também, ao caráter atribuído à cultura como forma de adaptação às novas terras. A partir dessa origem, o desenvolvimento do setor cinematográfico acompanha o desenvolvimento regional do Vale do Itajaí, representando um vetor de investimento do capital inicialmente comercial e posteriormente industrial.

**Palavras-chave:** Desenvolvimento Regional, Vale do Itajaí, Cinema.

**Abstract:** This research proposal has the aim to comprehend the genesis and development of the cinematic exhibition in the Vale do Itajaí in association with the process of formation of the regional development. The first movie public exhibition in the Vale do Itajaí has occurred in 1900, being also the first registered in the state of Santa Catarina. Throughout the century XX, the region became the most expressive in numbers of movie theaters of the region. It is debated that the precocity of the arrival of the cinema in this region, is due to the urban and technic disposition of the European immigration and the culture disposal as a form of adaptation to new lands. Since its origin, the development of the film industry follows the regional development of the Vale do Itajaí, performing as an investment vector of the capital, firstly commercial and thereafter industrial.

**Keywords:** Regional Development, Vale do Itajaí, Cinema.

712 - Trabalho apresentado no XXIV Encontro SOCINE na sessão: Exibição cinematográfica, espectadorialidades e artes da projeção no Brasil.

713 - Arquiteta e urbanista, mestranda em Planejamento Territorial pelo PPGPlan-UDESC.

714 - Doutora em Geografia; Professora do Departamento de Geografia e do PPGPlan-UDESC.

## 1 Introdução

O mito de origem do cinema data do final do século XIX, mais especificamente no ano de 1895, quando foi inventado pelos irmãos Louis e Auguste Lumière. Cinco anos depois, em 11 de agosto de 1900, longe do continente europeu e já em terras brasileiras, Blumenau recebe uma exibição de películas de filmes, sendo a primeira registrada em todo estado de Santa Catarina<sup>715</sup>. Este fato é notável, pois trata-se de uma região cuja ocupação colonial havia sido iniciada apenas 55 anos antes, a partir da fundação da Colônia.

A mesma programação exibida pela primeira vez no Teatro Frohsin de Blumenau, foi apresentada na cidade de Indaial uma semana depois, nos dias 18 e 19 de agosto, no Salão de Arnold Lueders. Estes filmes chegaram à Florianópolis em 02 de setembro de 1900 (KORMANN, 1996). Nas primeiras décadas do século XX, filmes Hollywoodianos não eram os mais populares no Vale do Itajaí, e sim os de origem europeia, especialmente alemã, italiana e francesa. Este cinema estrangeiro servia como uma ligação dos imigrantes com suas origens e, como é possível analisar através dos cartazes da programação regional ao longo do século XX. Somente após o final da década de 1930, quando o cinema estrangeiro sofre as restrições da Era Vargas é que ocorre a ascensão das produções de Hollywood nos cinemas da região.

A questão inicialmente levantada nesta pesquisa, é como explicar que uma atividade como o cinema, tipicamente ligada ao universo moderno, urbano e industrial, tenha chegado tão remotamente a uma região de recente desenvolvimento<sup>716</sup>?

No Vale do Itajaí, o cinema não apenas chega precocemente, como torna-se um elemento de sustentação e expansão econômica da região, especialmente do ponto de vista da exibição cinematográfica, ou seja, das salas de cinema. Após a fase das exibições em espaços culturais (como antigos Salões e Teatros), durante o século XX o Vale do Itajaí conformou uma rede exibidora que contou com salas icônicas como o Cine Busch de Blumenau, o Cine Palace de Rio do Sul, os vários Cine Mogk em diversas cidades do médio vale, dentre outros, fruto do investimento de prósperos comerciantes e industriais que expandiram sua rede inclusive para outras regiões, como o Vale do Rio Tijucas. Trata-se, de fato, da rede exibidora de maior envergadura no território catarinense, com 68 salas de cinema identificadas dentro de um universo de cerca de 200 estabelecimentos de rua presentes em Santa Catarina ao longo do século XX (Figuras 1 e 2).

715 - Segundo levantamento do projeto de pesquisa "Corpo Espacial do Cinema: uma cartografia das antigas salas de cinema de rua de Santa Catarina", desenvolvido entre os anos 2016 e 2019 junto ao Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Estado de Santa Catarina.

716 - Evidentemente se considera o desenvolvimento do ponto de vista da modernidade, pois sabe-se que a ocupação colonial do vale do Itajaí significou o bloqueio e até o desaparecimento de outras formas de desenvolvimento ligadas ao modo de vida de comunidades indígenas pré-existentes.

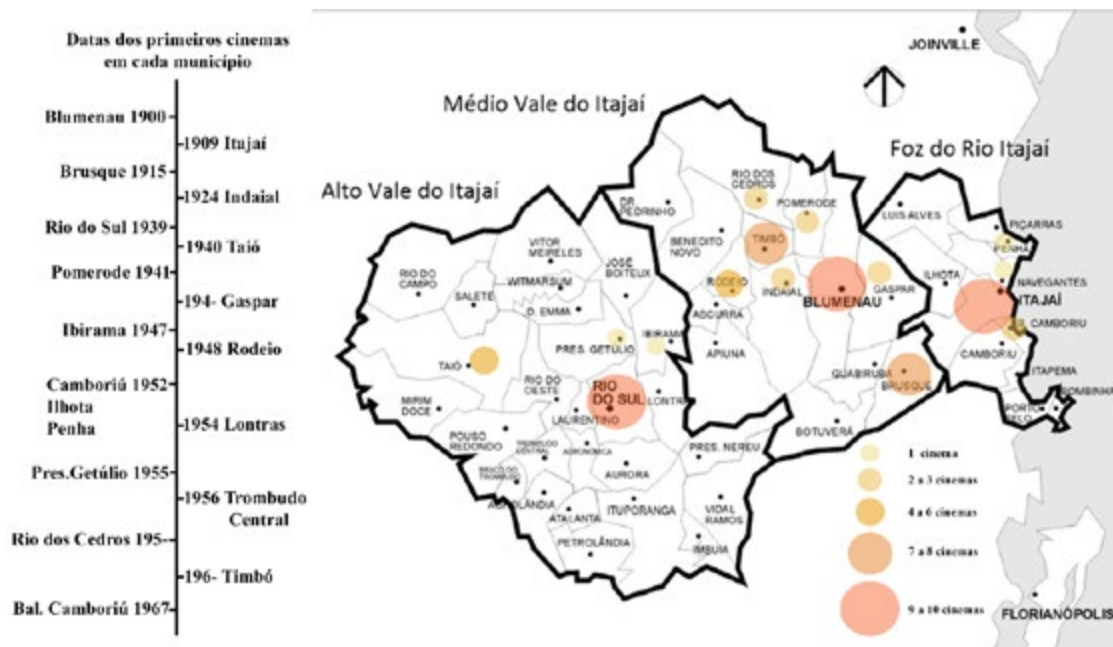


Figura 1: Mapa temático do Vale do Itajaí com a quantidade de cinemas em cada município no século XX e datas de abertura  
Fonte: Elaborado pela autora

Cidade	Cinemas de Rua	Total	Em funcionamento	Multiplex em Funcionamento
Balneário Camboriú	Dellatorre; Itália; Auto Cine	3	0	4
Balneário Piçarras	Cine Atlântico	1	0	0
Blumenau	Busch; Blumenau; Garcia; Carlitos; Atlas; Mogk; Edith Gaertner	7	0	4
Brusque	Moderno; Esperança; Guarany; Ufa; Coliseu; Real; Gracher	7	0	1
Camboriú	Cine Camboriú	1	0	0
Gaspar	Holwarth, Julianelli, Mogk	3	0	0
Ibirama	Cine Teatro Ibirama	1	0	0
Ilhota	Cine São Luiz	1	0	0
Indaial	Mogk; Ascurra; Rui	3	0	0
Itajaí	Oriente; Busch; Victoria; Itajahy; Ideal; Rex; Luz; Estrela; Iris; Catholico; Circulo; Berlim; Oriente; Popular; Vitória; Escala; Coral	18	0	1
Navegantes	Cine Navegantes	1	0	0
Penha	Cine Atlântico	1	0	0
Pomerode	Jullianelli; Mogk	2	0	0
Presidente Getúlio	Sonho Azul	1	0	0
Rio do Sul	Brattig; Barra; Lontrense; Bohem; Central; Santo Antônio; Palace Rio Sul; Dom Bosco	8	0	1
Rio dos Cedros	Bebem; Heck	2	0	0
Rodelo	Finard; Rigo; Rex	3	0	0
Taió	Hutzen; Athenas; Jullianelli	3	0	0
Timbó	Mogk; Cine Teatro	2	0	0
<b>TOTAL</b>		<b>68</b>	<b>0</b>	<b>11</b>

Figura 2: Tabela com a quantidade de cinemas em cada município do Vale do Itajaí no século XX.  
Fonte: Elaborado pela autora.

A análise da formação do circuito exibidor do Vale revela um processo de desenvolvimento regional complexo, com múltiplas determinações a serem consideradas, tanto de ordem econômica, quanto cultural. Argumenta-se que a precocidade da chegada do cinema nessa região deve-se ao caráter urbano e técnico da imigração e, também, ao valor atribuído à cultura como forma de adaptação às novas terras. A partir dessa origem, o desenvolvimento do setor cinematográfico acompanha o desenvolvimento regional do Vale do Itajaí, representando um vetor de investimento do capital inicialmente comercial e posteriormente industrial, sofrendo influência também de movimentos do contexto nacional e internacional.

## Gênese do circuito exibidor do vale (1900-1930)

As primeiras exhibições cinematográficas realizadas no Vale do Itajaí apresentam algumas características em comum. Foram realizadas por ambulantes ou em espaços não propriamente edificadas para tal, como Teatros, salões de sociedades recreativas e hotéis. Trata-se de uma fase que em geral se estende desde 1900 até a década de 1930 nas principais cidades, como Itajaí, Blumenau e Brusque, mas se expressa nas décadas de 1940 e 1950 em cidades menores (Gaspar, Ibirama, Rodeio, Rio dos Cedros e Pomerode). O movimento exibidor no vale, neste período, está intimamente ligado à dinâmica da imigração e o desenvolvimento inicial dos sucessivos meios técnicos na região, conforme a denominação de Santos e Silveira (2001).

Neste período, as salas de cinema do Vale do Itajaí contavam com exhibições de películas vindas diretamente do continente europeu, não dependendo exclusivamente das primeiras distribuidoras brasileiras do eixo Rio-São Paulo. Isso só foi possível devido a influência do capital industrial e comercial da região, o qual operava fazendo esta ponte entre continentes. O Vale contava com indústrias que surgiram do excedente do capital comercial no fim do século XIX e início do século XX, como a Indústria Hering, Empresa Industrial Garcia, Renaux, dentre outras, que traziam maquinários e investimentos direto da Europa, principalmente da Alemanha por conta dos estreitos contatos mantidos pelos imigrantes.

Estas indústrias locais tinham como característica o fomento de iniciativas culturais para seus funcionários e comunidade. Podemos salientar o fato também de que até o século XX elas contavam com vilas, escolas e toda uma infraestrutura própria para seus trabalhadores. Deste modo, os primeiros cinemas e espaços de cultura não se limitaram ao perímetro dos centros das cidades, abrangendo áreas periféricas, como o exemplo do Cine Garcia, localizado no bairro homônimo na cidade de Blumenau, um cinema popular próximo às indústrias têxteis ali presentes.

Para entendermos como o setor exibidor participa do processo de desenvolvimento regional do Vale do Itajaí, devemos reconhecer também sua conexão com o capital comercial e industrial da região. As conexões entre cinema e indústria são evidentes, basta reconhecer que o cinema em verdade é uma *arte-técnica*. Segundo Hobsbawm (1992, p. 332), o cinema foi “a primeira arte que não poderia ter existido a não ser na sociedade industrial do século XX e não tinha paralelo ou precedente nas artes anteriores [...]”. O cinema, assim como a imigração, é resultante da modernidade capitalista. O crescimento e o desenvolvimento econômico, frutos do processo modernizador, geraram grandes massas de migrantes.

No Brasil do início do século XX, com o desenvolvimento de novas tecnologias industriais e a chegada delas ao Vale, torna-se necessária a implantação de uma usina hidrelétrica. Até então, somente os industriários contavam com energia provinda de seus geradores próprios. Segundo Carminatti (2017), em 1909, uma pequena usina hidrelétrica é construída na cidade de Gaspar, que inicialmente foi destinada somente para geração de energia para iluminação, mas que aos poucos foi sendo aproveitada pelas empresas para o crescimento de sua produção.

Como iniciativa de Guilherme Busch, a primeira usina hidrelétrica da região, construída no ano de 1915 em Blumenau no bairro Salto *Weissbach*, contava com duas turbinas e dois geradores importados da Alemanha, trazendo energia elétrica à cidade. Logo em seguida, Busch também amplia seu investimento no setor da energia elétrica para a cidade de Itajaí, possibilitando iluminação pública e energia para o primeiro gerador que fez o cinematógrafo funcionar também na cidade vizinha.

O incentivo de construções de usinas hidrelétricas foi impulsionador importante para o desenvolvimento regional, permitindo acesso a novas tecnologias em todo o Vale, dentre elas, as grandes salas de cinema. Três das grandes companhias têxteis surgiram quase que simultaneamente nesta época: a Companhia Hering, Empresa Industrial Garcia e Companhia Karsten. É nessa conjuntura que florescem as primeiras salas de cinema da cidade, fruto do investimento do capital comercial e industrial em cultura, e da transferência de capital tecnológico e cultural da Alemanha para a colônia.

O desenvolvimento do setor cinematográfico acompanha o desenvolvimento regional do Vale do Itajaí. Este setor ligado a atividades culturais iniciou sua trajetória como uma atividade das elites por conta dos horários restritos e altos preços dos ingressos, mas foi se popularizando à medida que o setor industrial e comercial da região começou a fomentar a atividade em prol de seus funcionários. A popularidade dos cinemas em meados do século XX permitiu maior acessibilidade a população e toda uma infraestrutura urbana ligada as sessões cinematográficas que ocorriam principalmente nos polos regionais – Itajaí, Brusque e Blumenau.

Ao levarmos em consideração as teorias de Lefebvre (1999) e Santos (2006) a respeito de espaço urbano e espaço geográfico, podemos constatar que o cinema é fruto de um meio e suas variantes, resultado do fenômeno técnico da época em que surgiu, “A produção em cada lugar é o motor do processo, porque transforma as relações do todo e cria novas vinculações entre as áreas” (SANTOS, 2006, p.30).

Durante o período técnico a partir de meados do século XIX, os estados de Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Paraná contavam com uma parcela da população provinda da imigração europeia que representava uma mão de obra qualificada. Os imigrantes também eram portadores de um modelo de consumo que lhes era conhecido ou almejado no país de origem (SANTOS, 2006).

A partir da revolução de 1932 a indústria nacional precisa ampliar seu mercado. O primeiro passo foi a construção de uma malha viária e ferroviária (figura 11) que suprisse as necessidades de mobilidade em todo território nacional. Em Santa Catarina não foi diferente. Inaugurada em 1909, a Estrada de Ferro de Santa Catarina (EFSC) ia de Blumenau a Ibirama. Na década de 1930 a estrada de ferro sofreu expansões e é inaugurada em 1936 a estação de Rio do Sul. Neste âmbito, é importante destacar o papel da implantação da Estrada de Ferro de Santa Catarina (EFSC), inaugurada em 1909, ligando Trombudo Central a Itajaí. Em uma época em que o principal meio de transporte era a carroça que andava em média a 8km/h, a linha ferroviária e seus 35km/h eram um meio de transporte rápido e seguro.

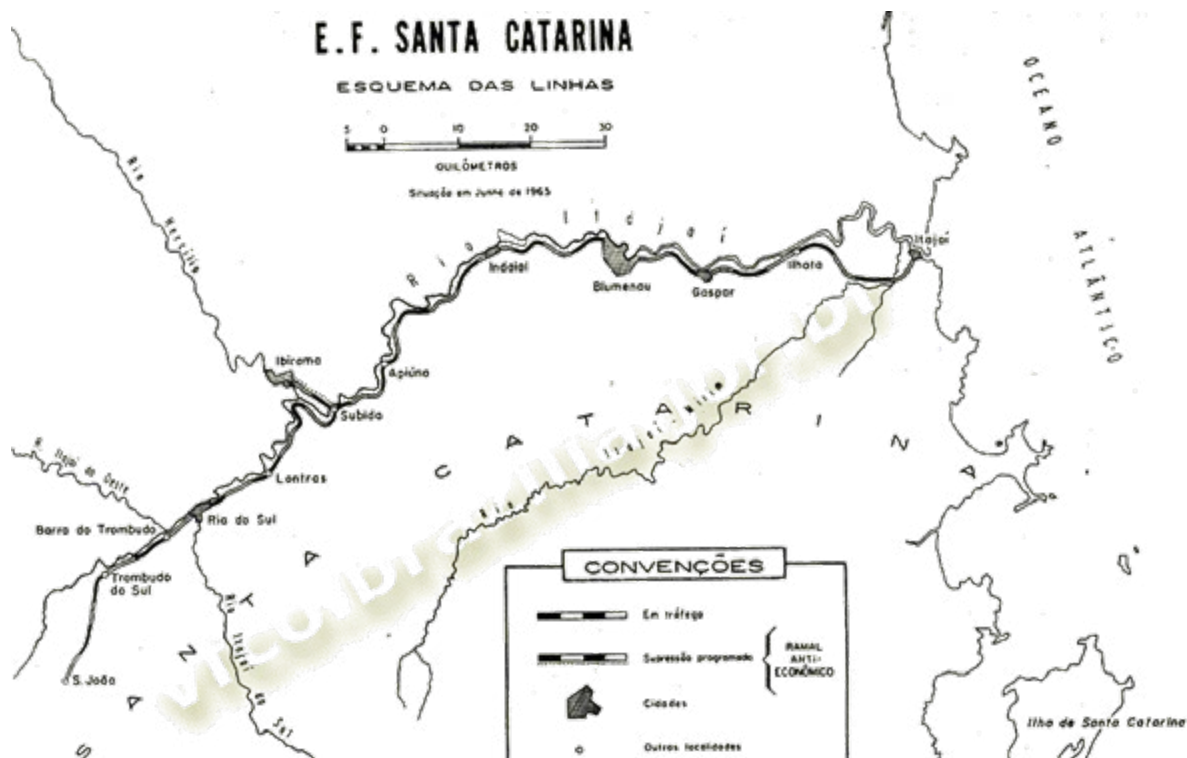


Figura 14: Estrada de Ferro de Santa Catarina, 1965.  
Fonte: Sistema Ferroviário da RFFSA - 31 / XII / 1965

De acordo com Angelina Wittmann (2010), a construção da EFSC teve influência das revoluções europeias dos séculos XVIII e XIX. A linha de trem, além de permitir a expansão de insumos e tecnologia, era utilizada para que pessoas de cidades vizinhas tivessem acesso a exibições cinematográficas que aconteciam em cidades como Blumenau, Itajaí e Brusque<sup>717</sup>.

As questões relacionadas aos transportes e geração de energia elétrica no Vale do Itajaí foram primordiais para o desenvolvimento econômico, social e cultural da cidade. Graças a iniciativa de industriários e investidores de infraestruturas, as cidades formadas pela colônia Blumenau e adjacentes começaram a criar uma rede urbana interligada, em que podemos identificar a passagem dessa infraestrutura de uma cidade para outra. Assim como a energia elétrica que se iniciou em Blumenau, no médio vale, e conseqüentemente foi abrangendo novos núcleos urbanos da região.

Após a segunda guerra mundial, a ideologia de consumo, crescimento econômico e planejamento foram grandes remodeladores do espaço nacional. Abre-se as perspectivas da revolução técnico-científica. A partir dos anos 1970, com maior circulação de informações e produtos, o meio técnico-científico-informacional (SANTOS, 2006) se instala nos territórios do sul e sudeste do país. As informações e finanças passam a ser imprescindível e destacas ambas as regiões do restante do território nacional.

717 - Entender o acesso da população ao cinema é uma tarefa complexa, pois a existência de salas na cidade, nem sempre significa a possibilidade de o habitante visitá-la. Do mesmo modo, a ausência de salas no município não implica necessariamente à falta de acesso, pois, a presença de vias e meios de transporte, os quais oportunizem a chegada do morador aos pontos de exibição, é um fator que influencia cada caso, individualmente.

Após essa revolução técnico científica, novas tecnologias foram sendo adaptadas em todo o mundo. Em território nacional, foi notória a mudança dos centros urbanos, e com ela o modo de consumo. O campo cinematográfico acompanhou a evolução e se adequou a formatos de áudio e vídeo mais aprimoradas, porém, que precisavam de um investimento muito mais elevado do que os tradicionais cinemas de rua dispunham. Aos poucos com a abertura dos shoppings centers, as salas também migraram para estes locais que dispunham de conforto térmico e acústico avançados e se inicia a era do multiplex, que abordaremos mais à frente.

Após este período de gênese e desenvolvimento inicial (1900-1930), o desenvolvimento da rede exibidora passa a responder a um novo contexto de desenvolvimento nacional (desenvolvimentismo Getulista) e internacional (conquista da hegemonia estadunidense, e com ela, do cinema Hollywoodiano). Assim, a rede do vale acompanha as flutuações do cenário nacional: ascensão entre 1930-1970 (exibindo não mais películas europeias, mas hollywoodianas), decadência entre os anos 1980/90 e reconfiguração seguindo o padrão multiplex em novas territorialidades a partir daí.

## Referências

CARMINATTI, Karol Diego. *Cidade, apropriação e urbanidade: O traçado urbano de Blumenau como sistema de espaços públicos*, 2017.

HOBSBAWN, Eric J. *A era dos impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

KORMANN, Edith. *Blumenau: Arte, cultura e as histórias de sua gente (1850-1985)*. Paralelo 27: Florianópolis, Vol. IV, 1996.

LEFEBVRE, Henry. *A Revolução Urbana*. Tradução de Sergio Martins. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. (Coleção Milton Santos; 1)

SANTOS, Milton; SILVEIRA, Maria Laura. *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. São Paulo, Editora Record, 2001.

WITTMANN, Angelina. *A Ferrovia No Vale Do Itajaí*. Estrada De Ferro Santa Catarina. Blumenau: Editora EDIFURB, 2010.







# **Anais de textos completos do XXIV encontro Socine**

**2021**

**SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL – SOCINE**

